



Zahna Siham
Benamor &
Apolonia Sokol

*The False
Rose of Jericho*



OVERGADEN NATIV

ISBN: 978-87-94511-18-2
EAN: 978879451182

Zahna Siham Benamor & Apolonia Sokol
Den falske Jerikorose
Udstillingsperiode: 09.03.2024 – 05.05.2024

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

INTRODUKTION

Det er en stor glæde at introducere denne publikation, der udkommer i forbindelse med udstillingen *Den falske Jerikorose* (2024) af Zahna Siham Benamor og Apolonia 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 de to imellem; forsker Anna Meera Gaonkar har skrevet et essay om Jerikorosen 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 migrerende Jerikorose og dens bestøvninger. Publikationen indeholder desuden et uddrag fra bogen *Rester barbare* (2022) af den fransk-algeriske forfatter Louisa Yousfi i dansk nyoversættelse af Zahna Siham Benamor ved siden af den franske originaltekst. Udover at takke 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, fanfare, 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 Apolonia, for så generøst at dele deres værker og virke – fra koncept til udvidede 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 Apolonia Sokol gror ud af deres årelange venskab – eller feministiske søsterskab. Med rod i fælles erfaringer spørger udstillingen til eksilet som tilstand og vilkår, hvilket spejles i motiver fra den rødlose blomst kaldt 'den falske Jerikorose' til kulturelle figurer eller stereotyper som nomaden og den vandrende jøde.

I en ny serie store oliemalerier bytter Apolonia Sokol kunsthistoriens ofte patriarkalske portrætter ud med afbildninger af duoens hovedsageligt kvindelige venner og familie og af dem selv. Zahna Siham Benamor er portrætteret i traditionelt berbisk bryllupstøj, mens hun poserer som bueskytte i en positur, 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.

I udstillingens mørke, grottelignende hovedrum gentages Benamors nykomponerede rå og punkede lydlandskab af raï-rytmer, strengespil, ambiente klangverdener, rap og poetiske opråb. Publikum er inviteret til at sidde på gulvet ved siden af en pladespiller og en ægte Jerikorose samt, på udvalgte dage, opleve Benamor performe live. En vigtig inspirationskilde for Benamor er raï – en populær type algerisk undergrundsmusik, som oftest har undgået at afbilde musikgenrens typisk socialt udstødte kvindelige stjerner på deres egne pladeomslag. Her vises en tegning af raï-sangerinden Cheba Zohras LP-cover fra 1990'erne, hvor sangikonets ansigt er erstattet af Pamela Andersons, hvilket rejser spørgsmålet: Hvem ejer det (kvindelige) billede?

Hoveddrummetts vægge bærer gigantiske, håndtrykte motiver, som er valgt af kunstnerne i fællesskab og tegnet af Sokol. Trykkene vander fra at være kunstværker i deres egen ret til at være teatraliske bagtæpper med landskaber, der spænder over bølgende ørkensand, protestmarcher og minareter i Tivoli, som peger på Danmarks koloniale appropriation af kulturer. Ved at lege med spørgsmål om sande og falske billeder – fra kulturelle klichéer og klassekamp til en serie 'forkerte' afbildninger af Jerikorosen – 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. Frodig og forvredet, på grænsen til det groteske, modsætter hendes billede sig den typiske seksualisering af kvindekroppen. 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 teenagere i overgangen fra barn til voksen. Udstillingen samler således en intersektionel gruppe af udstødte. 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 orkenen* (2024).

Apolonia Sokol (f. 1988, FR) er billedkunstner med polsk og fransk baggrund, opvokset delvist i Danmark og bosat i Paris. Sokol er centrum for Lea Glob's dokumentarfilm *Apolonia*, *Apolonia* (2025).

I EN ANDEN ROSES NAVN

Anna Meera Gaonkar

I litteraturen vokser mange højtbesungne og omhyggeligt teoretiserede roser, der imidlertid ikke er af synderlig betydning i denne sammenhæng. For den gevækst, kunstnerne Zahna Siham Benamor og Apolonia Sokol kalder rose i deres fælles udstilling *Den falske Jerikorose*, udspringer af en anden historieskrivning. Det er en rose uden en egentlig blomst, en rose uden torne, en rose uden rødder i vestlig tænkning. Denne rose behøver ikke fast grund at nære sig på, for ligesom andre vindhekse slår den slet ikke rødder i jord, men lader sig derimod blæse frit omkring i golde landskaber.

Den falske Jerikorose står ofte i skyggen af sin berømte navnesøster, den sande Jerikorose. Blomsten med det ‘sande’ navn stammer efter sigende fra byen Jeriko nær Jordanfloden øst for Jerusalem og fremhæves som et mere eller mindre mirakuløst ørkenfænomen i Biblen, hvor den tjenstfærdigt manifesterer sig for Maria i flere desperate situationer.¹ Den ‘falske’ blomst kommer fra Chihuahua, en stat i det nordlige Mexico, hvis ørken grænser op til USA og fremkalder billeder af pigtrådshegn på enorme mure af jern. Ulig kultiverede roser er ingen af ørkenarterne fremavlet med særlige idealer om skønhed for øje. Begge er de såkaldte opstandelsesanlæg, der selv efter at være tørret ind til fortættede kugler af blade i månedsviis folder sig ud og bliver grønne på kort tid, når bare de får et par dråber af vand.

Det er nemt at fortabe sig i Jerikorosernes klare modstandssymbolik 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 uægte. 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 enkeltes modstandskraft, men med tanke på deres årelange venskab, som samarbejdet omkring udstillingen kommer af.

1. Se Karin Friis Plum, “Opstandelsens rose fra det hellige land”, Kristeligt Dagblad, 20.03.2016.
2. Se opslag på Instagram af [@apolonia_painteresse](#), 10.02.2024.
3. Se opslag på Instagram af [@beast_from_the_msee](#), 10.02.2024.

Benamor og Sokol forklarer på Instagram, at deres venskab har været præget af perioder af skiftevis dvaletilstand 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 ét år siden, at politimordet på den 17-årige Nahel Merzouk fandt sted og affødte enorme gadeprotester og en ophidset 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 forbliver en utæmmet relation. Det er et fællesskab ”hvor der er plads til raseri, jealousy, vildskab, intellektuel og kunstnerisk ambition, uenighed og forskel”, skriver Benamor.⁵

Som forsker har jeg både beskæftiget mig med migrationens følelespolitik og kunstens fællesskaber. Jeg har blandt andet undersøgt nyere danske kunstværker og kulturproduktioner, der behandler oplevelsen af at blive betragtet som en fremmed i dét land, man har hjemme i.⁶ Jeg har spurgt ind til, hvad sådanne værker og produktioner kan lære os om Danmark som et nationalt hjem og om racialiseringens og migrantiseringens følelsesmæssige konsekvenser – altså, erfaringen af *ikke* at blive anerkendt som en ‘ægte’ – eller i denne sammenhæng ‘sand’ – dansker. Hvilke fællesskaber har vi brug for og drages vi af, når vi oplever, at vores omgivelser er fjendtligt indstillet over for vores blotte 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 migrationens materielle og affektive konsekvenser går i arv og forhandles forskelligt på tværs af generationer. Jeg har med min kollega Cecilie Ullerup Schmidt også arbejdet med separatistiske kollektiver, der består af kunstnere og kulturarbejdere, som går sammen om at organisere sig imod deres fælles oplevelser af racial undertrykkelse og marginalisering i kultursektoren.⁷

Alligevel kan jeg ikke helt få Benamor og Sokols samarbejde til at passe ind i disse analytiske perspektiver, for venskabet er strengt talt hverken baseret på normer om fælles ophav, fælles oprindelseshistorier eller strategiske essentialismer.⁸

4. Sammesteds.
5. Sammesteds.
6. Se Anna Meera Gaonkar, “Feeling Sick of Home? A Cultural Study of Postmigrant Homesickness in Contemporary Denmark”, (Københavns Universitet, 2022).
7. Se Anna Meera Gaonkar og Cecilie Ullerup Schmidt, “Separatistiske fællesskaber af racialiserede kunst- og kulturarbejdere i Norden”, i *Fællesskab, konflikt og politik: Spenninger i kunst- og kulturfeltet*, red. Anna Ogundipe og Arild Danielsen (Bergen: Fagbokforlaget, 2024), 87-130.

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 følelsesmæssige tilstedeværelse i og tilknytning til kunstens infrastruktur. Venskabet betyder for udstillingen, at poeten og performancekunstneren Benamor og maleren Sokol ikke flyder sammen, men snarere agerer 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 gæstoptredender 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 objektiviserede, underrepræsenterede eller usynliggjorte op igennem kunsthistorien. Udstillingen danner på denne måde en slags egenrådig affektiv arkitektur på O – Overgaden.

Benamor og Sokols kunstneriske strategi resonerer på mange måder med det, kulturteoretiker Lauren Berlant kalder en *affektiv infrastruktur*.⁹ Berlant er optaget af betingelserne for nutidens politiske kampe mod normer og understreger vigtigheden af at udfordre samfundets tilsyneladende solide infrastrukturer, her defineret som alt fra veje 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 infrastrukturer. Opgaven er også at foreslå alternativer, der kan påvirke socialitetens hårdere og blødere aspekter. Følger vi denne tænkning, kan forskellige former for ikke-suveræn relationalitet være med til at gøre de infrastrukturer, vi kender, porøse, så de på sigt kan omformes.¹⁰

Kunstteoretiker og kurator Daphne Dragona skriver med henvisning til Berlants begreb, at fordi de eksisterende infrastrukturer er forbundet med magt og privilegier, så må kunstens rolle være at blotlægge infrastrukturerne, deres fejl og behovet for “alternative arkitekturer af forening og modstand”.¹¹ Uanset om den affektive infrastruktur tager form som en mod-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 bebor: “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,” *transmediale/archive*, issue 3 [online]. Link: archive.transmediale.de/content/affective-infrastructures-0

fysiske eller ej, allerede eksisterende eller ej, de affektive infrastrukturer er protokoller, som vi må bygge, modificere eller reclame som samlinger, der kan føre og holde forskellige verdener sammen”.¹² Den affektive infrastrukturens produktive kapacitet er altså, at vi i fællesskaber kan lære at leve med og overleve de ødelagte, men ikke desto mindre vedvarende infrastrukturer, vi deler, og som former vores liv.¹³

Benamor og Sokols projekt kan uden tvivl læses på mange måder. Men forstår vi *Den falske Jerikorose* som en art affektiv infrastruktur, så virker udstillingen og dens projekt som en selvstændig arkitektur, der forener flere kunstnere i et kritisk og opbyggeligt kollektivt projekt uden mål om at domesticere interne forskelle eller uenigheder.

Fra Berlant kan vi lære, at infrastrukturer, uanset hvor flygtige de tager sig ud, både har materielle og følelsesmæssige konsekvenser. Infrastrukturer påvirker os, hvad enten vi interagerer med, i eller omkring dem, frivilligt eller af tvang. I de bedste tilfælde kan affektive infrastrukturer måske være med til at forny de bevidsthedsfundamenter, den historieskrivning 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 uægte.

Med tanke på den falske genopstandelsesrose som resiliensens blomst, kan jeg ikke lade være med at tænke på Amina Elmis sidste sider fra epilogen 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
det er planlægningen af mit liv
som får mig til at købe blomsterne selv
jeg føler mig som en sort fru dalloway
uden fru
i næste liv skriver jeg denne historie

Vingeslag i luften, vi undviger dem. Bliver gamle sammen.
Ændrer dette lands selvopfattelse.

Jeg vil have at min nekrolog skal indeholde,
»hun levede sine
stilheder højt«

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 *følelsernes 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 Elmi, *Barbar [Tavshedens Objekt]* (København: Gyldendal, 2023), s. 114–116.

DE FARVELØSE HARDE SPIRALER MED DE HÆNGENDE TRÅDE 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 beretninger om deres eget levede liv og de liv de selv forhindrede i at vokse frem et sted. Et sted de ikke vidste eksisterede, som levende haver af frø, der burde have været spredt, *for energisk tilskyndet til at forplante sig*, nej nej, der kom en læge, der kom to, der kom tre, der kom flere. Hver og en, en såkaldt frelser 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 grave, I (ikke) kommer til at få, oven på en bunke sten i den gølge jord, tynd og hård og uden udsigt til at kunne gro på en fed og frodig bund med lange snerleagtige rødder og hår higgende 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 primitive 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 lyset, nu findes der ikke længere mørke, og I må være lykkelige, lad det stå et øjeblik. >nå, ikke, men I bliver lykkelige engang!<

Det med sproget, siger vi, som det er, når lige dét 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 lydløst 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 bagefter, når vi igen venter på dens nye liv. Dens genopståen som livet selv. Blomsten, om den nu findes som en rose fra Mellemøsten, og ligefrem er vandret 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 dervore fra. *DEROVRE* fra.

Naasunnguutut illit takorloortarpakkit, 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 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 eolian, det afrikanske støv, i hvilken retning blæser det, og havet, har vi snart ikke udpint det hele. Vi ved ikke, hvornår der kommer en rose, der vil vokse op og folde sig ud, efter at have været udpint, 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 før 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 tiet 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 sorlaqarfipput. Vi vågner op til den nye krigstid, og skal endnu engang vente på en sandhedskommission. Sandhedskommission. Lad mig sige det én gang til, vores anmodning 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 forsone sig med, så må det vendes og drejes, 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. Torvet. Christiania. Uden for storcentre. The Malls. Enklaverne i København, Aalborg, Nuuk, Iqaluit, eller i Anchorage, alle disse steder, eller ikke-steder med hjørner, trappeopgange, centre, samlingssteder og shelters man kigger væk fra og ikke vil kendes ved.

Det 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 frugtgelé som marmelade, kæmpe flødesøer, og når den bliver for høj, vil den skabe et krater, hvor kagen vil begynde at krakelere, falde sammen som en anden metanbeholder, der slipper trykket. Pfff!

Eller er det mon fælleskabet, man ikke er en del af, fordi sproget ikke er fulgt med under vandringen? Det er måske derfor, at ordet rigsfælleskab er så svært at lære betydningen af, bare fordi erklæringen i sidste ende blev til et dokument, et håndtryk og en paragraf. Klassificeret og arkiveret. Mennesker er mennesker, der lever. Mennesker, der uddanner sig, mennesker, der arbejder, mennesker, der rejser. Altså lever de, altså er de mobile. So is it. Ligesom *Inuit* betyder mennesker, men hvad betyder det, hvis mennesker bor på gaden, og ikke i huse, ikke i lejligheder, bofælleskaber, ikke i landsbyer, familier. Er de så heller ikke længere inuit? Mennesker? Mensch?

Vi har lært det godt, koloniseringen har virket. Se. Læs skriften. At skrive og stave til D-A-N. Dan. M-A-R-K. Mark. Danmark. (her er det tilladt at læse det højt!) Energisk tilskyndet. Som der står i mangel 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'et på plads, der kan du se (eller læse) – ja, bevares, 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. Rechts. Som alle ved betyder højre. Til højre blæser det, og derfor bliver det vel ikke mere rigtigt af det. Jeg sætter en ære i at være forkert, fehl, 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 pegefinger, og den ville ikke hæve stemmen, men såret ville flænge 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 strube, mine øjne vil fæstne sig i dit blik. Du ser. Jeg ser at du ser.



EKSPLO- DEREDE IKONO- GRAFIER

SAMTALE MED APOLONIA SOKOL
OG ZAHNA SIHAM BENAMOR

Anne Kolbæk Iversen

Tak, fordi I vil tale med mig om jeres fælles udstilling på Overgaden, *Den falske Jerikorose*. Udstillingen trækker på en række kulturelle og personlige referencer, bl.a. kunsthistoriens portrætttradition, rai-musik, den indiske Chipko-bevægelse, Tivoli, ørkenen, biblioteket og Jerikorosen – såvel den såkaldt ‘ægte’ som den ‘falske’. Vil I sige noget om de forskellige ikonografier og mytologier, I hver især trækker på, og hvordan de taler sammen her i udstillingen, og også gerne om forskydningen af motiver og forhandlingen af det såkaldt ‘ægte’ og ‘falske’?

Zahna Siham Benamor

Hvis vi starter med ørkenbilledet, som det optræder i udstillingen, kommer det fra noget ret personligt. I Algeriet er det at komme fra ørkenen noget negativt. Min far kom fra ørkenen, min mor var fra byen, og der var det gængs at se ned på folk, der befinder sig i yderkanten – som det også er i Danmark i øvrigt. Ørkenen er på den ene side noget fysisk, geografisk, og det har altid været en form for skældsord, som jeg også er blevet kaldt: ‘Saharawi’. At sige: “jeg kommer fra ørkenen” er at tage noget på mig, som jeg er blevet skældt ud for at være, at være fra min fars slægt. Men ørkenen for mig er også en filosofisk og etisk rettesnor. Jeg siger i min poesi, “jeg kommer fra ørkenen, fra intetheden”, og med det har jeg en ide om, at man kan vaske tavlen ren, skabe en *tabula rasa*, et nyt sted at starte fra.

Apolonia Sokol

Ørkenen er et vigtigt element, men vand er også meget tilstede i Siham’s poetiske univers. Rent ikonografisk har jeg prøvet at skabe en ørken, der kunne være et hav. Jeg har trykt en af printpladerne omvendt, så det ligner et bjerg. Så faktisk er det et frit rum. Når jeg selv har været i ørkenen, er jeg blevet fortalt, at sandet bevæger sig på en bestemt måde, som er repetitiv. Efter tre små bølger, altså klitter, kommer en stor. Sandet fungerer ligesom havbølger. Når man sidder på en klit, er det, som om man sad på en bølge. Sandet rykker sig konstant, og nomadiske folk rykker sig med det. Man følger sandets bevægelser. Jeg ser det billede som en fri jord, en bevægende, flydende jord.

(ZSB)

Jeg digter også om grotten, og grotten er en reference til en algerisk forfatter, der hedder Yamina Méchakra, som har skrevet en bog, der hedder *La Grotte éclatée*¹ og er en fortælling om befrielseskrigen. I den er grotten det sted, hvor de sårede tager hen, men det er også et fængsel, for de kan ikke flytte sig, de er fanget her. Og så bliver der født et barn, som er et illegitimt barn, en bastard. Og det barn bliver et billede på, eller en refleksion over, tiden efter befrielseskrigen og en kritik af den franske kolonialisme. Tiden efter befrielseskrigen kan ses som en fødsel, og det nye Algeriet som et barn. Jeg genanvender og er inspireret af Méchakras ide om grotten som et sted for de sårede og eksilerede, men jeg freestyles over den figur og bruger grotten som et billede på, at der fødes noget positivt – en ny verden, hvor de sårede kan skabe en ny og mere human fremtid. Det illegitime barn er mit take på det barn, der fødes i Méchakras fortælling, og handler om, at barnet fødes ind i og står på tærsklen mellem en tid, hvor dens status var illegitim, og en ukendt fremtid, hvor dens identitet endnu ikke har taget form.

(AKI)

Man siger jo faktisk på dansk, at det er et ‘uægte’ barn.

(ZSB)

Et ‘uægte barn’, ja, præcis

(AS)

Det minder mig om den falske Jerikorose – hvad er ægte, og hvad er uægte. Rosen findes, ligesom barnet gør. Det kan ikke være uægte, hvis det findes...

(ZSB)

Men jeg tænker også det uægte barn som en af de udstødte, eksilerede identiteter, der samtidig har noget frugtbart i sig, som jeg også føler, der er i vores udstilling. At se det at være udenfor som et ståsted og spørge: hvor tager man hen herfra? Derudover er der en form for klassekritik indlejret i det billedsprog, der kommer fra ørkenen. En kritik af, at man kun føler, man er noget, når man ejer noget; at du skal eje jord for at føle dig som en værdig del af et fællesskab, at det er det nye guld. Og at det er nogle andre, der har bestemt, hvad ejerforhold er, bliver et argument for, at man så ikke *er* noget. Det er også et argument, der bliver båret af en anden civilisation. Så når jeg siger “i jeres logik ejer jeg ingenting, men jeg kommer fra ørkenen, jeg ejer noget alligevel”, er det en form for omvending.

(AKI)

Kan du genkende nogle af de tanker om omvending og genfortolkning i portrættet af dig selv som den vandrende jøde [på dansk oftest kaldt ‘den evige jøde’, red.], Apolonia? Og vil du fortælle lidt om det motiv og historien bag?

1. Yamina Méchakra, *La Grotte éclatée* [Den eksploderede grotte] (Éditions S.N.E.D., Alger, 1979).

(AS)

Den vandrende jøde er en personificering af jødernes fortælling om flugt. I Europa’s historie måtte jøderne faktisk ikke eje jord, så de vandrede. Fra det 13. til det 14. århundrede var Polen det eneste sted, hvor man var velkommen til at bosætte sig. Det sted hed Polin, som er en blanding af Polen og Litauen. Polin betyder også, “her har vi et fristed”, på hebraisk, eller Po-Lan-Yah: “Her har Gud hvilet sig”. Den historie glemmer man, og jeg vil lige minde os om den, fordi den står i mit navn; A-Po-Lan-Yah. Ahasverus – navnet på den evige jøde – er en antisemitisk kliché, og han bliver ofte karikeret og beskrives som en modbydelig fremmed. At bruge betegnelsen ‘den vandrende jøde’ er en krænkelse, som jeg tager på mig og *reclaim*er ved at bære den på min krop. Jeg synes, det er ret smukt, at den evige jøde har glemt døden og dermed bliver ved med at vandre i al evighed.

(ZSB)

At han er dømt til livet.

(AS)

Ja, hvis man vender retorikken om, er det smukt at være dømt til livet, men det hentyder til den forbandelse, det er at leve for evigt. Ifølge den kristne myte har Ahasverus været medskyldig i Kristus’ korsfæstelse, og fordi han nægtede at hjælpe Gud, blev han dømt til livet og at vandre jorden rundt i al evighed. Jeg syntes, det var vigtigt at kunne bære den ikonografi lige nu – også pga. den aktuelle situation af ‘krig’ og den *cancel* og chikane, der finder sted, når man udtaler sig for en våbenhvile. Jeg tør næsten ikke udtale mig om situationen i Gaza, fordi jeg er blevet truet. Ligesom mange andre mennesker, som har udtalt sig, er jeg blevet mobbet og intimideret til en grad, hvor det har indflydelse på min økonomi og mit liv. Men som indirekte offer af Holocaust og en, der stadig vandrer jorden rundt – en vandrende jøde, der ikke ejer jord, fordi jeg har mistet al kultur og identitet til folkemord – burde man kunne udtale sig om erobring af land og folkemord uden at blive kaldt antisemit. Siham har skubbet og støttet mig til at give mig selv lov til at tale med den stemme og lov til at udtrykke den identitet, som jeg egentlig aldrig før har udtrykt.

(ZSB)

Jeg synes i hvert fald, det er noget af den kvalitet, den her udstilling har. Jeg synes, at det, at vi samles som personer, der har oprindelse på de her to steder, som vi samtidig er afkoblet fra kulturelt set, også har været en måde at sige, “jeg er de her ting” og at prøve at anvende dem i nuet; at se på, hvordan vi begge to er en del af historien af fordrevethed – også i lyset af, hvad der sker i dag. Og samtidig er det vigtigt at sige, at de malerier – både det, du har lavet af mig som en kriger, og det, du har malet af dig selv – selvfølgelig hælder mod noget personligt, men jeg tror, at det netop bare er en omvending af en stereotyp. Vi bærer alle sammen de her stereotypiseringer, og på en måde kan det være *empowering* at tage dem på sig. “Jeg er den her person, haha”. Det er en kliché, og det er på en eller anden måde også lidt sjovt, som om du med maleriet har spurgt “er jeg gammel?”, og på den måde har skabt din egen type.

(AKI)

Ja, det er jo en anden ting, at du har afbildet dig selv som ret gammel.

(AS)

Ja, den vandrende jøde er gammel, fordi han ikke kan dø, men samtidig, så er min vandrende jøde en kvinde. I den vestlige kunsthistorie har der været en kæmpestor fascination af at male og repræsentere unge, døde kvinder – Ophelia, for eksempel, som drukner [*Ophelia* af John Everett Millais (1851-52) red.] Jeg har været meget betaget af en bog, som hedder *Ouvrir Venus* af Georges Didi-Huberman,² hvor der for eksempel er tale om de anatomiske dukker, som lægerne brugte til at lære om menneskets anatomi og organernes funktioner. Nogle af disse var nærmest hyperrealistiske, deres hud var lavet af voks og havde ægte hår. Ifølge Didi-Huberman var de skabt sådan for at tilfredsstille en pervers fantasi om den døde unge kvinde, som skulle åbnes. Listen af skønne, døde damer i den vestlige kultur er lang. Men den ældre eller døde, eller den gamle, er meget lidt repræsenteret. Jeg syntes, det var oplagt at male hende som gammel, og måske er hun ikke engang gammel nok. Hendes bryster hænger på grund af graviditeten. Hun ser også lidt bleg ud, men hun har stærke ben, fordi hun vandrer. Min mor har tilbudt mig at låne mig sin krop til det næste værk. Det glæder jeg mig til.

(ZSB)

Det er ligesom det billede, du har lavet af mig: Jeg er en brud, men jeg står og skyder. Det omvender noget eller *fucker* med forventningen til, hvad der er det rigtige, eller hvad der er det skønne?

(AS)

Det er også det, der ligger i titlen med *Den falske Jerikorose*. Det handler om at tage narrativet tilbage. Og al den ikonografi, der er i udstillingen, er alt sammen noget, der kunne være en kliché, men som egentlig er noget andet.

(AKI)

Jeg synes, det er ret interessant, at der ligger en modstand i det, der flytter sig, fordi man ofte tænker modstand som noget, der står fast. Måske peger I også på, at der ligger en resiliens og en modstand eller et oprør i det, at man genfortolker, vandrer et andet sted hen, selv flytter sig eller forskyder noget.

(ZSB)

Præcis. Et andet billede, vi har i udstillingen, er en tegnet reproduktion af LP-coveret til et album af rai-sangerinden Cheba Zohra. Når jeg kiggede på Spotify og skulle finde de sangere, jeg lytter til, og som jeg også lyttede til, da jeg var barn i 90’erne, fandt jeg ud af, at det for eksempel var Pamela Anderson eller en anden hvid kvinde, der var på coveret. Og det virkede, som om det var de billeder, de brugte dengang, for hvis der havde været et samarbejde, så var manden faktisk afbildet, og kvinden var sådan et billede her.

2. Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Venus: Nudité, rêve, cruauté* [At åbne Venus: nøgenhed, drøm og ondskab] (Paris: Gallimard, 1999).

(AS)

Fra noget, der ligner en IKEA-reklame. Det er alle sammen meget skandinavisk udseende 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 raï-musik, der udtrykker modstand, noget der kommer lige fra maven. 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 det har virkelig fået mig til at tænke på, “gud, hvilke forhold de mon har været under?” Det er en usynliggørelse, 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 beats, som andre raï-musikere er blevet kendte på.

(AS)

Det synes jeg er spændende, apropos ikonografi. Fordi det, du taler om, det fører os videre til interseksionalitet. Fra et hvidt feministisk perspektiv kunne man tænke “ej, det er simpelthen for dårligt, at hendes ansigt er væk”, og “hun er jo gjort usynlig, det er også forfærdeligt”. Omvendt kan man tænke, at det egentlig er lige så meget en usynliggørelse, at en hvid kvinde skal være halvnøgen hele tiden for at kunne sælge forskellige varer – at hendes billede ikke er hendes eget længere. Pamela Anderson er et ikon, og hun kan bruges på det her raï-lp-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 Jerikorose og vores udstilling rent konceptuelt – at den magt, der kan være i billedet også bliver taget fra de personer, som er på billedet. Pamela Anderson, for eksempel, har ingen magt over sit eget billede.

(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 venskab og samarbejde – bliver en platform for nye fællesskaber og samarbejder.

(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 bål i ørkenen. 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 afbildningen, i printene og også malerierne. Der 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 venskab, et rum for fællesskaber på tværs af netop gamle, unge, afbildninger, tildækkede, 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 BIPOC-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, hvem der kommer ind i rummet.

(AS)

Det er så smukt.

FORBLIV BARBAR

Louisa Yousfi oversat af Zahna 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*¹

Kateb Yacine er, efter eget udsagn, barbar. Rystende simpelt erklærede han: "Jeg føler, 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."²

En skøn og virkningsfuld formulering, noget, man straks forstår. Kulturen er et fråseri, der gør ens sjæl fed og magtesløs. Det barbariske er en primitiv kraft, der giver skriften autenticitet, gør handlingen ren og skaber poesi. Paradoksalt nok er man fristet til kun at hellige emnet en lærd glose. Er det det, Kateb Yacine har gjort? Reaktiverede han den *nietzscheanske* parring 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 kreative skabelse?

Der er ikke nogen tvivl om, at samtalen fandt sted med en hånd på hagen og røven behageligt i sædet i en stemning, som er den præcise antitese til barbariet; det, der var behageligt for ham at beholde for stadig at have *noget at sige*. Nej, Kateb Yacines formulering må 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 lethed, han citerede Victor Hugo, og han førte behagelige samtaler med franskmændene.

.....
Uddraget stammer fra bogen *Rester barbare* af Louisa Yousfi (Paris: La Fabrique Éditions, 2022) og er oversat og trykt i denne publikation med tilladelse fra forfatteren.

1. (Paris: Les Éditions du Seuil, 2015) [Blæk, sved, spyt og blod], s. 50.

2. Interview med Jean-Marie Serreau, 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 stjæle 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 render 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 oplyste samvittighed og vise, at det, den siger, også tilhører os: Vi, der modtager det, 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 der verberne *beholde og forblive*. Det er interessante verber, der indikerer noget forudgående. De antyder, at Kateb Yacine var barbar, før han blev en anerkendt litterat. Mere specifikt menes det, at han var ved at miste sin barbariske 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 helt præcist, han har mistet? barbaren? I civilisationen, der har skubbet ham i retning af menneskeligt fremskridt og generøst fodret ham med en kulturel rigdom, som ikke er andet end imperiets stolthed; det franske sprog? Dette fantastiske sprog ført af en lang og dyb historie?

Han, som også i dét sprog har fundet en måde, hvorpå han har kunnet udtrykke sit geni, og som ovenikøbet er blevet hyldet af franskmændene for sin formåen? Hvad er det helt præcist, Kateb Yacine har mistet? Denne søn af indfødte, der i de fine, litterære parisiske kredse blev betragtet som den algeriske Rimbaud? Tilhængere af Rimbaud ville sandsynligvis have udbudt: *Harar*.³ Analogien er virkelig fristende, men Kateb Yacine havde sin egen historie med barbariet, bogstaveligt talt. Indfødt aristokrat som han var, marcherede Kateb Yacine i Sétifs gader den 8. maj 1945. Han var seksten år og tilsluttet den algeriske del af optoget, 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 urokkelige i deres oprør.

.....
3. Harar er den by i Etiopien, hvor Rimbaud forsvandt efter definitivt at have opgivet skriften og den parisiske litterære verden.

Og det er her, hans offentlige forfatterskæbne tager sin sande begyndelse; som en, der skriver, en *kateb*.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 befinder 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 krybben, som en sekundær hud. Det er endnu ikke blevet anvendt som et skjold, langt fra. Det er et *anatema* påtvunget af den vestlige civilisation. Langt ud over imperiets grænser er det en zone af ikke-væren. Her vejetter 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 det civiliserede sprog og beherske deres verden trumfer ikke denne sandhed: *Barbar er jeg, barbar forbliver jeg*. Foran denne åbenlyse sandhed aflægger han en ed: *Barbar er jeg, barbar vil jeg forblive*. Kateb 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 båret med stolthed. Det er en strategi, der er lige så gammel som undertrykkelsen; *détournement* af stigmaet. 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 forvandle en besmittelse til en stolthed, en ringeagtelse 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?* Forstyrrelsen 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 undertitlen *Fuck dig*. Det er det. Barbaren siger *fuck dig*, lige tilbage. Nu kan vi virkelig trække vejret.

4. På arabisk betyder kateb "den der skriver".
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
Den falske Jerikorose
Udstillingsperiode: 09.03.2024 – 05.05.2024

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

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

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

O – Overgadens publikationer er støttet af Augustinus Fonden.
Benamor og Sokols udstilling har modtaget støtte fra Statens
Kunstfond, Københavns Kommune: Rådet for Visuel Kunst,
Ny Carlsbergfondet og Statens Værksteder.

Grafisk design: fanfare
Typography: Glossy Magazine, Bold Decisions
Trykt hos: Raddraier, Amsterdam

Trykt i 150 eksemplarer





Chelva Zolna

Chelva Zolna

Elbibi Wladimir

Chelva Zolna







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 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. Kareb 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". Le barbare comme fierté. C'est une stratégie vieille comme l'oppression : le retournement du stigmate. 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 ?" La 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 *Le Nègre l'immerde*. Voilà. Le barbare vous immerde, aussi. Qu'est-ce qu'on respire.

O—OVERGADEN
Overgaden nedden 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 Kolbæk Iversen
Text: Rhea Dall, Anna Mccra 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 *Kester barbar*,
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



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 rai 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 rai 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 rai 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.

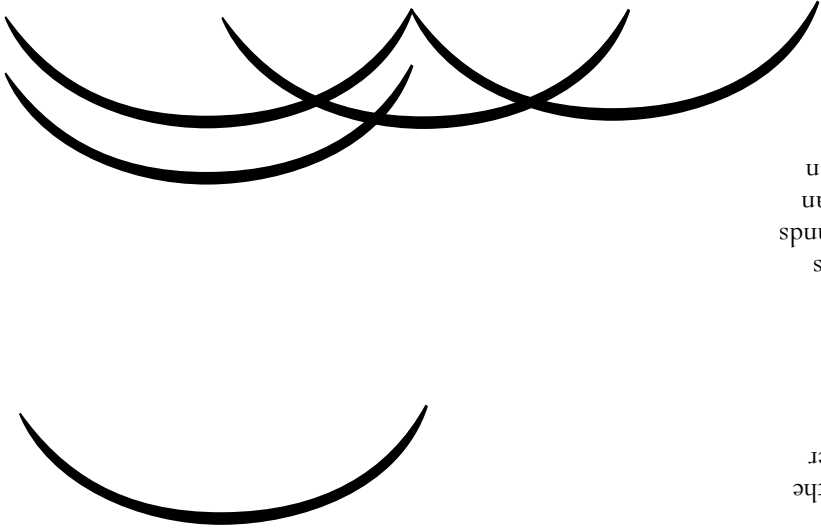
(ZSB)

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 BPOC 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 barbare?”

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. Détournant 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, *Kateb 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 katebien : la barbarie comme un lieu d’énonciation à partir duquel l’interpestif “poète-boxeur” saccage l’ordre des choses pour le rendre à sa vérité crue. Soit. Mais on retombe dans nos travers de confrenciers. 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 gâtin littéraire parisien considère comme le “Kimbaud algérien” ? Les rimbaudiens s’exclameraient peut-être : Harar ? 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 la surtout qu’il fonde son destin d’écrivain public, de scribe, de kateb¹ : 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 Kimbaud a “disparu” des radars, après avoir abandonné définitivement l’écriture et le monde littéraire parisien.

4. En arabe, *kateb* signifie écrivain.

EXPLODED- ICONO- GRAPHIES

CONVERSATION WITH APOLONIA SOKOL
AND ZAHNA SIHAM BENAMOR

Anne Kolbæk 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, rai 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

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.

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. 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"], Apollonia? 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 *Quart 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 rai 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, *Quart Venus: Nudité, rêve, cruauté*

[Opening Venus: Nudity, Dream, Evil], Gallimard, Paris, 1999.

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, quickly 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 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*.

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 acolian, 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. Shouting 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 sorlaqaripput.

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. Christianity. Outside the shopping malls. The enclaves in Copenhagen, Aalborg, Nuuk, Igaliut, 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. Pffff!

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. Sec. 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 c 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, fejl, verkejt, falsch. Those were probably the flower's own words, if it could speak. The stem of the rose would sting 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.

IN ANOTHER ROSE'S NAME

Anna Meera Gaonkar

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? 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 inhabited 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

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.⁸ 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.⁹ 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-paintersse, 10 February 2024.
3. Instagram post by @abcast_from_the_msc, 10 February 2024.

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

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

I have grown from many lives
death brings rebirths
it is the planning of my life
which makes me buy the flowers myself
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 Theresia Johnson and Alex Lubin, Verso, London, 2017.
15. Amina Elmi, *Barbar [The Object of Silence]*, Gyldendal, Copenhagen, 2023, pp.114–16.

INTRODUCTION

The exhibition's dark and cavernous main space emits Benamor's new, raw and punkish soundscapes, collaging rai 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 rai, 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 rai 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 nightfife 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 (2023).

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

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 Mccrea 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 *Resister 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 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.

Exhibition period: 09.03.2024 – 05.05.2024

Zahna Siham Benamor & Apolonia Sokol
The False Rose of Jericho

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



