

HEMSKSPRÅKET *MEIRA* *AHMÉMULÍC*

CURERAD AV PATRIK HAGGREN & DANIEL TERRES

OM VERKEN I UTSTÄLLNINGEN HEMSKSPRÅKET PATRIK HAGGREN & DANIEL TERRES

Meira Ahmemulićs *Hemskspråket* är en utställning om språkets härjningar i våra liv. I nya och äldre verk visar konstnären på ordens bedräglighet och utnyttjar deras potential till dissonans – med oljud, dissidens och humor. Verken som består av text, film, skulptur och ljud rör sig mellan olika berättelser, landskap och former för uppmärksamhet på politiska och estetiska skiljelinjer. Med ett språk präglad av extraordinär bokstavlighet och symboliska tvetydigheter fortsätter här Ahmemulić sitt fleråriga arbete med att precisera motsättningar i språk, minne, klass och identitet i Sverige idag.

Ahmemulić flätar installationer, filmer, objekt och skulpturer med textverken *Sidenfingrar*, *Mattan* och *Hemskspråket*, vilka publiceras i denna broschyr. Dramatikern och poeten Felicia Mulinari bidrar med en essä som utifrån Ahmemulićs verk i utställningen talar om exilens och diasporans minneskamper samt hur språket kan användas på tvärs mot dess inneboende våldsamhet. Vi återpublicerar även essän "Språkförbistring som form: Om Meira Ahmemulićs De höga husens rundgång" (Patrik Haggren, Paletten nr. 331: 2023).

Rum 3B

Meira Ahmemulic har för Havremagasinet utvidgat tidigare verk och kombinerat dem med nya. Genomgående återkommer motiv, material och berättelser. Reliefen *Hemskspråket* (2024), som gett namn åt utställningen, är en blågul tunga fastnaglad med rostig spik. Under tungan är en gloria placerad bestående av reseikoner köpta i Belgrad vars bilder suddats ut. Utförandet sätter tveklöst en ton av vrede och vedergällning: "Svenskan är en kronisk sjukdom som för invandrare leder till en för tidig och plågsam död", som det står i Ahmemulićs litterära räkenskap som ackompanjerar verket. Både de raderade ikonbilderna och den vördnadsfria behandlingen av nationaltungan är på sitt sätt ikonoklastiska. Likt konstruktivisterna Vladimir Tatlins så kallade motreliefer på 1910-talet omvänds ikonbildens konstfulla arrangemang av metaller, färger, snidade träramar, etc för att rikta om fokus från transcendens

till sensibilitetens och tankens materiella förhållanden. Ahmemulićs utställning i stort präglas av denna omdirigerade blick på sakernas ordning. Som voodoodocka är den flaggfärgade tungan ett omkastande av förhållandena för svenskan, vilken går från självklart subjekt till föremål för förbannelse, diagnos och satir. Inom ett Tidö-politiskt ramverk som kräver att invandrare ska assimileras, sägs svenskan med orden i Ahmemulićs text stympa och sarga kroppen. Men förändringarna i perceptionen och illamåendet som Ahmemulić beskriver i texten – liksom dess bokstavliga tuggande och dess ämnesomsättning av språket – anger också en oförsonlighet inför spelplanens villkor. Och denna oförsonlighet, som Felicia Mulinari påpekar i sin essä, är förknippad med Ahmemulićs surrealism som det enda möjliga rationella svaret på nutiden, fullt av vrede och vägran såväl som hopp.

Det svävande verket *Sidenfingrar* (2024) i samma rum består av ett guldigt sängöverkast som konstnärens mamma sytt av siden köpt i hemlandet Montenegro. Sidenet som även användes till gardiner och klänningar tycktes under konstnärens barndom magiskt förvandla familjens lägenhet i Gårdsten i Göteborg. Samtidigt bär det dyrbara materialet och sängens förstärkta lyx för Ahmemulić minnet av omöjlig vila från migrantarbetet i folkhemmet. De knotiga och ärrade fingrarna som skjuter upp i luften ovanför sängen har hon mödosamt sytt för hand. Fingrarnas skavanker som är resultatet av ett svårt handarbete – mamman sydde tygerna med maskin – upprepar förutom drömmen om skönhet även slitet i arbetet och ställer dem i relation till varandra. Samtidigt förbannar dessa fingrar med en hänvisning till förbannelserna i ljudverket *När moster gav SKF fingret* (2022), vars berättelse om när mosterns förlorade ett finger i industrin spelas ut i rummet. Förbannelser som inspirerade av hemlandet uttalas i miljonprogrammet i Göteborg: "må du förlora fingrarna i en arbetsplatsolycka, må bidragen du lever på göra slut på dig". Det är en surrealistisk historia om alldaglig ordkonst, svårfrånkomligt öde och förutsägelser om att saker och ting kommer att förändras.

A3

Det första som möter besökaren i rum 3A är *Tre generationer* (2022), tre lammtungor gjutna i betong, formade som utsträckta människotungor. Denna gest manifesterar en vägran att tala. Men de tre tungorna symboliserar också Ahmemulić, hennes mors och hennes sons ständigt föränderliga språk över generationerna. Skulpturerna åtföljs av *Modern* (2018), ikoner som försetts med porträtt av konstnärens mamma vid avgörande livsögonblick i forna Jugoslavien och i Sverige, som ung kvinna och som förälder. I videoverket intill, *Modersmålmod* (2022), tillagar Ahmemulić lammtunga på sin moders vis för att servera sin son det hon själv en gång blev serverad. I en närmast rituellt handling tillagas lammtungan – sträcks ut, flås, kokas och skivas – en lika brutal som omsorgsfull bild av förlust och trädning i exil.

Innerst i rummet projiceras filmen *Det förbannade landskapet* (2024) med utdragna landskapssekvenser av "de fördömdas bergskedja" i Montenegro och interiören av en moské, scener som kontrasteras med idylliska myter om den svenska nationens och berättelser om betongarkitekturen i den urbana periferin. Frågan "Tar du sikte på huskropparna... Är du förbannad?" riktas mot betraktaren och lyfter lojalitetens pris gentemot både nationen och förorten. Jämte filmen står *Mattan* (2024) som konstnären lånat av en vän från forna Jugoslavien bosatt i Göteborg. Den ersätter konstnärens egen matta, av sorten Granaš, en gåva från hennes föräldrar som gått förlorad. Granaš-mattor vävdes för hand av muslimska kvinnor i konstnärens mammas hembyar Plav och Gusinje i skuggan av den fördömda bergskedjan. Vid en resa dit upptäckte Ahmemulić att hantverket gått förlorat i spåren av industrialisering, turism och utvandring. I en ackompanjerande text i denna broschyr berättar Ahmemulić om hur varje hem och moské i området tidigare ägde en Granaš. Den visade mattan, som ersätter det förlorade arvet, är istället en ċilim från byn Gotovuša. På den har Ahmemulić fäst fingrar som hon sytt av sin mammas sidentyger. Fingrarna spiller över från verket sidenfingrar där de är ett hemsökande monument över ar-

betskraftsinvandrares försakelser i svensk industri. Här får de vila.

I ytterligare en ny film för Havremagasinet, *Jag tömmer mig på svenska* (2024), återknyter Ahmemulić till skulpturen *Hemskspråket* (2024) och språket som underkastelse och möjlighet. Över bilder som visar en miljö som kan tydas på flera sätt – kanske är det en skolbespisning eller en matsal på ett flyktingboende – talar en röst om rätten att vägra ett språk som hindrar en från att drömma. Och att drömma är inte en lyx utan nödvändigt. Medan hemskspråket uppfattas som hotfullt, berättas det, är svenskan en ande som tar kroppen i besittning. Fast därmed riskerar svenskan i sin tur, bokstavligen, att sväljas och översättas ord för ord till oigenkännlighet! Verket förvandlar detta hot om språklig nedbrytning och förändring till en praktik som förskjuter bekanta föreställningar om vad som är oljud och vad som är tal, sanning och galenskap, på sätt som försvårar objektifieringen av invandraren såväl som tanken på subjektet som immateriellt och oberört av samhällets konflikter. I *Jag tömmer mig på svenska*, liksom i flera av verken i utställningen, är berättelser om stympning och fogning även en signal om montage eller vävande av olika bilder, platser och språkligheter vars sprickor är ett attentat mot essentialistiska indelningar och hierarkier.

Våning 2

Montaget som metod är kanske viktigast i Virtual reality-filmen *De höga husens rundgång* (2022) på våning 2. Med början i en magisk formel för att bli osynlig genomgår betraktaren en serie hallucinatoriska förflyttningar genom en segregerad stad. Filmens uppdelade skildring är inklämd mellan bibliska passager och förortens betonghus i den svenska modernitetens arkitektoniska centrum. En betongbyggnad som skådeplats, ett torg i Göteborgs miljonprogram, Betlehems kyrkan och Stora teatern blir kulisser för olika uppenbarelser i ett drama där betraktarens till synes passiva position ruckas.

VERKLISTA

Våning 3A *Jag tömmer mig på svenska* (2024)

Video, 7:14 min

Tre generationer (2022)

Betong, järn.

Modern (2018)

5 ikoner (10,5 x 14 cm), bilder ur privata arkiv

Modersmålmord (2022)

Video, 7.45 min.

Mattan (2024)

187 x 304 cm, ull

Våning 3B *Det förbannade landskapet* (2024)

Video, 5:33 min

Hemskspråket (2024)

Ull, järnspik, trä, ikoner

Sidenfingrar (2024)

Siden, ull, bomull, pianotråd

När moster gav SKF fingret (2023)

Ljud, 25 min

Våning 2 *De höga husens rundgång* (2022)

(entréplan) VR-film, 15 min

TRE VERKTEXTER AV MEIRA AHMEMULIĆ

Hemskspråket (2024)

Ull, järnspik, trä, ikoner

Att anpassa sig till svenskans rytmer och ljud verkar till en början enkelt. Även om organ och lemmar är i otakt lär de sig snabbt vilka svenska ord, satser och melodier, som kräver beredskap – när fötter bör springa eller sparka, hjärtan sansa sig eller slå hårdare.

Men invandrare som ger svenskan företräde och låter den tränga undan hemskspråket får magbesvär. Matsmältningsorganen har svårast att foga sig till ett språk som stympar och sargar dem. 10 meter tarm måste synkroniseras för att tillgodogöra sig näring och leda ut skit ur kroppen. Magen slåss mot svenskan och gör allt den kan för att kroppen ska göra sig av med det fientliga språket.

Även i ögonen sticker och svider svenskan, synen blir grumlig och bidrar till värk i huvudet.

Insikten om svenskans skadlighet kommer oftast för sent, med buksmärta, depressioner och ångest, men även allvarigare sjukdomar, som följd. Ju längre tid språket får verka i kroppen, desto mer ödelägger det.

Svenska är en kronisk sjukdom som för invandrare leder till en för tidig och plågsam död.

Sidenfingrar (2024)

Siden, ull, bomull, pianotråd

”Föreställ dig saligheten i att sova ut”, säger min mamma, när hon förklarar för mig hur natten har varit. Att sova ut är en lyx hon har drömt om sedan hon kom till Sverige.

Mammas fingrar är krökta av tungt arbete. Ofta har hon så ont i dem att hon har svårt att greppa en penna. Det plågar

henne att händerna, som hon har visat omsorg och kärlek med så länge jag minns, inte längre gör som hon vill.

Värk i leder och muskler hindrar henne, och släktingarna i första generationen – arbetskraftsinvandrarerna –, från att vila. Trots att det var decennier sedan de arbetade.

I antologin *Öppna armar* skriver Daniel Rahaut och Lovisa Broström att sysselsättningsfrekvensen under åren 1945–1970 var högre hos arbetskraftsinvandrare än infödda, men också att: ”Invandrare och infödda arbetade i olika sektorer i den svenska ekonomin; invandrarna fick ta de farliga, smutsiga och lågbetalda arbetena som de infödda inte ville ha. Att invandrarna hade fler hälsorisker och olycksfall på sina arbetsplatser är därmed inte förvånande.”

Jag ser mammas händer framför mig när jag går igenom klänningar, kavajer, jackor, byxor, morgonrockar, pyjamasar, necessärer, gardiner, som hon har sytt genom åren. En brun resväska av läderimitation, som hon brukade packa med presenter till släkten i Montenegro, är fullproppad med tygbitar. Jag hittar bland annat rester från en mörkblå sommarklänning i tunn trikå med silvertrådar och tunna axelband som hon sydde till mig sommaren före krigsutbrottet – när jag och min syster för sista gången tog bussen till Jugoslavien – lila chiffong från en bohemisk klänning som vi hjälptes åt att rita till första skolavslutningen på Angeredsgymnasiet, med liv av en mönstrad sjal som hon köpt på Indiska, körsbärsfärgat råsiden från studentklänningen som jag bar när jag tog examen två år senare. Längst ner i väskan finns bitar av guldfärgat och ljusrosa sidentyg med broderade blommor, textilier som ramade in min uppväxt ända tills jag flyttade hemifrån.

En av de sista semesterdagarna i början på 1980-talet i Gusinje i bergen Prokletije, där mamma är född, hand-

TRE VERKTEXTER AV MEIRA AHMEMULIĆ

lade vi inför hemresan. Affären var liten men urvalet av tyger stort. Vi valde det allra finaste. Mamma tog fram måttbandet, mätte och räknade på hur mycket siden som skulle gå åt, och vad det skulle kosta. Det dyrbara sidenet framstod som magiskt när hon beskrev hur det skulle förvandla vårt hem – och oss.

Tillbaka i Sverige tillbringade hon många kvällar vid symaskinen. När hon var klar klädde hon mitt och min systers rum med ljusrosa gardiner, överkast, kuddar och himmelsängar med broderade blommor och volanger. Att stiga in i vårt rum på Kanelgatan 6 i Gårdsten var att omslutas av en praktfull, glittrande sagovärld draperad i rosa.

Mina föräldrars sovrum inreddes i guldfärgat siden. Samma slags dyrbara tyg som används till folkdräkter och traditionella kläder; dimije, eller salvare, traditionella byxor som från början bars i det osmanska riket, tillsammans med guldbroderade västar och skira, vita blusar. På ett av de få fotona av mamma, innan hon flyttade till Sverige, poserar hon arm i arm med sin väninna. Båda två har dimije i guld och matchande västar med guldbrokad och ser både allvarliga och fnittriga ut på samma gång.

”Det bästa med ett sår är att det är öppet.”, skriver Lia Garcia. Men det bästa med ett sår är att det ger smärtan ett existensberättigande. Utan sår svävar den runt i kroppen som en osalig ande. ”Jag tänker att man ska bära sina sår”, säger en vän lite högtidligt, som att det skulle finnas något ädelt i det.

På bitar av det halkiga, lysande sidenet ritar jag fingrar som tillhör dem vars kroppar, förmågor, slit och drömmar intecknades av den svenska industrin och det svenska folkhemmet så snart de satte sin fot i Sverige. Tyget är glatt, undanglidande, jag måste nåla ordentligt för att hålla det på plats. Med nål och tråd från mammas syskrin syr jag ett monument bestående av fingrar i guldskimrande siden. Tyget är lika blankt och förföriskt som dagen vi köpte det. Jag går till doktorn. Jag tror att jag, precis som mamma,

har fått reumatism i fingrarna.

”Varför använder du inte en fingerborg?”, frågar mamma. Hon synar mina röda fingertoppar, blåsorna på höger tumme och långfinger. Jag stoppar sidenfingrarna med ull tills de inte går att böja. Med bomullstråd fogar jag, med täta stygn, samman det hala, slippriga tyget, packar ullfibrerna så hårt det går, töjer det stumma sidenet till bristningsgränsen. Ibland spricker det och den svarta ullen tittar fram. Jag syr ihop revorna, små fina stygn bredvid och ovanpå varandra. Fingertopparna pressar nålen genom den kompakta ullen. Ofta tar det stopp och jag måste dra ut nålen med tänderna. Sist syr jag rynkor, sprickor, knutor, ärr och förhårdnader, sträva mot det lena, motståndslösa sidentyget. Fingrarna är starka och oböjliga. Varje gång mamma hälsar på granskar hon noga ett finger i taget och talar om hur mycket bättre de skulle bli om jag använde symaskinen istället för att sy dem för hand.

Så fort jag gör uppehåll läker fingertopparna och värken försvinner efter ett par dagar.

Mattan (2024)

187 x 304 cm, ull

Sommaren 2024 åker jag till Plav och Gusinje, två byar uppe i De fördömda bergen i Montenegro där min familj kommer ifrån, för att ta reda på mer om mitt textila arv. Redan första dagen får jag veta att mattan jag är intresserad av, och som är unik för trakten, är utdöd. Ingen har vävt en *Granaš*, som mattan heter, på närmare 30 år. Tidigare fanns en *Granaš* i varje hem och i varje moské. Mönstret har tagits fram, och vävts, av muslimska flickor och kvinnor i byarna under århundraden.

Min mamma fick en *Granaš* som hemgift. Mina visar vävde mattan eftersom mormor var för sjuk för att väva den själv. Mamma tog med sig mattan till Andersberg i Halmstad, och senare till Biskopsgården, Bergsjön och Gårdsten

i Göteborg. Hennes syster tog med sig en likadan matta till Hammarkullen och vävde också egna Granaš-mattor ända tills en arbetsplatsolycka på Sveriges kullagerfabrik i Gamlestan berövade henne ett pekfinger. Mina släktingar i Sverige, Tyskland och Amerika hade likadana mattor hemma hos sig. Med hjälp av mattan kunde de skapa ett hem långt borta i främmande land.

Jag lärde mig att gå, och firade mina födelsedagar tills jag flyttade hemifrån, på Granaš-mattan. När jag gifte mig fick jag den av min mamma och min son tog sina första steg på den.

Mina släktingar som kom till Sverige tog med sig hantverkstraditioner som de utövade så gott de kunde bredvid tunga arbeten i den svenska industrin eller som städare i svenska fabriker, kontor -och hem. Men de lyckades sällan överföra kunskaperna till sina barn.

Jag har räknat med att de som bor kvar i Plav och Gusinje ska upprätthålla sitt, mitt, kulturarv, värna det och hålla de gamla kunskaperna vid liv. Men större delen av befolkningen har lämnat byarna för att arbeta i Väst där deras traditioner inte har värderats och deras kunskaper sällan har tagits tillvara. I Sverige har man ofta sett ner på hur människor från Balkan inreder sina hem och på deras hantverk – pråligt i vulgära färger och billiga material som signalerar låg status och brist på bildning och smak. En estetik som skär sig mot det minimalistiska, svala, skandinaviska idealet.

Den decimerade befolkningen som har blivit kvar i byarna har haft svårt att upprätthålla många av sina traditionella hantverk. Att väva en Granaš kräver många människor och mycket tid. Minst två år, från ullklippning, ulltovning och färgning till trådspinning, varpning och vävning. Det finns för få människor kvar i Plav och Gusinje.

Idag finns de flesta Granaš-mattorna i Väst. Byborna i Plav och Gusinje har ersatt dem med ljusa, syntetiska mattor tillverkade i Kina. De sista mattorna som vävdes i byarna köptes upp av amerikaner.

Tillbaka i Sverige hittar jag inte Granaš-mattan som vi stuvade undan en höst när vi tröttnade på den. Inte bara hantverket har dött ut, även föremålet för äldre generationers ansträngningar är förlorat.

Konstnären Mileta Mijatovic fick en *ćilim* när han gifte sig som han tog med sig till Kortedala i Göteborg. Den vävdes i området omkring byn Gotovuša i Montenegro på 60-talet innan han föddes. Hans farmor ställde undan mattan eftersom den var för dyrbar för att användas. Miletas pappa, yngst av tio syskon, fick så småningom mattan men även han fann att den var för fin för att bli trampad på. Mattan i utställningen finns numera i vanliga fall i Kortedala i Göteborg där Miletas två barn lärt sig att gå på den. Jag har fått låna Miletas matta till utställningen på Havremagasinet eftersom jag inte hittar min egen.

På mattan har jag placerat fingrar, sydda i siden, som arbetskraftsinvandrarna förlorade när de arbetade i den svenska industrin – så att de äntligen får vila.

OM FÖRBANNELSEN I MEIRA AHMEMULIĆS VERK FELICIA MULINARI

Om jag är fumlig i min vrede får du ha förståelse. Den är ett foster i mig jag omsorgsfullt håller på att föda fram. Den har, precis som ett foster, utvecklat ett nytt organ inom mig för att göra sig själv livsduglig. Jag har inte alltid varit så här präktig, så här flätad. En gång var jag ett barn med ett ostyrt hår som fick kallas till kvartsamtal för att jag sparkade pojarna på smalbenen. En gång var jag mycket rufsig, ganska förbannad.

Jag har ett minne av det där rufset. Vi sitter i mormors lilla lägenhet i Buenos Aires. Långt uppe bland höghusen. Ljudet av den snurrande fläkten och de ständiga biltutorna. En liten och sliten lägenhet. I ett mycket borgerligt område. På den där oändliga avenyn. Några kvarter därifrån på samma gata ligger det före detta tortyrcentret. Det kunde ligga mitt i stan, rakt framför människors liv, utan att borgerligheten slutade gå till frisören och klubben. Eller, nu är jag för snäll. Tortyren gjorde deras liv möjligt, den var till och med eftertraktad. Under 1990-talet och början av 2000-talet gick vi dit och satte konturer av kroppar på stängslet vid militäranläggningen. Människorna lyfte inte blicken när de gick förbi. Men det är inte detta som är mitt minne.

Mitt minne är att vi sitter, hela familjen, vid ett långbord i mormors lägenhet, och att vi alla har servetter i våra glas för att det är en finmiddag. Vi barn får dricka läsk och de vuxna dricker vin blandat med bubbelvatten. Vi firar att de ska fängsla en diktator, och vi skålar för rättvisan. Jag är kanske sex eller sju år, jag kan inte spanska tillräckligt bra för att navigera kring vrede och hämnd, kanske kommer jag aldrig kunna ett språk tillräckligt bra för att hämnas. Jag är kanske sex eller sju år, jag kan inte greppa hur oändligt otillräcklig och orättvis rättvisa är, att inget juridiskt straff kan ge oss mördade människor och drömmar tillbaka. Jag sitter vid bordets kant. Jag känner den sprudlande vreden. Jag höjer mitt glas och säger: Jag hoppas han dör, que se muera!

När vuxna ser barn önska döden i människor ser de ontet i sig själva – det som de har försökt att dölja och skydda

barnet från i alla år – ta plats i den mjuka lilla huden, och de skäms för att barnets plötsliga plumpa grovhet påminner dem om smärtans oförsonlighet. Jag minns min vilja att döda, jag minns den sockersöta smaken av argentinsk apelsinläsk, jag minns att den glada högljudda hämnden förvandlades till en skamlig tystnad.

Allt det här var tusen år sedan. Jag mindes det inte förän mitt eget barn sa att hon hoppas att Israel dör. Självklart är det mig hon speglar när hon säger så, mig hon avslöjar och jag svarar henne, precis som folk svarade mig, att jag aldrig har hatat, att jag aldrig har förbannat, att vi inte säger sådana saker här hemma. Sedan tänker jag stackars lilla gullunge, du kommer stoppa vreden någonstans långt inne i bröstet, men vreden ska bo i gommen så att man får kraft att skrika och motstå trösten att äta av sig själv.

Meira Ahmemulićs konst bjuder in oss att tala på den flerspråkighet och med den flerstämmighet som vi förvägrats. Vem hade vi kunnat vara, vad hade vi kunnat säga, om vi slutar försöka anpassa oss till den svenska koloniala respektabiliteten? Ahmemulić konstnärliga utforskande av språk visar på relationen mellan språk, kroppslighet och mänsklighet. Svenskan har inte bara tagit våra språk ifrån oss, utan också många av våra motståndsstrategier och sensibiliteter. Inte minst fastnar jag för hur förbannelsen och vreden får leva i Ahmemulićs konst när respektabiliteten och anpassningen dör.

I den lilla diktboken *We will bury you*, skriven av poeten Verity Spott på ett ögonblick kortare än två timmar, förbannas de olika engelska politiker som röstade mot att ta bort budgettaket för den offentliga sektorn. Dikterna är fysiska och rytmiska, våldsamma och vackra. Namnen är utskrivna och den vanligtvis distanserade byråkratin är nära. "Tonight, clusters of maggots born inside you. You are not a life. It is not wrong to want you removed. You said. Jo Churchill." Dikterna utlovar inte bara döden utan den totala maktlösheten; att inte kunna röra på sig, att inte kunna andas, att bli det objekt, det ingenting, som den nyliberala politiken skapar.

OM FÖRBANNELSEN I MERIA AHMEMULIĆS VERK



Det förbannade landskapet (stillbild), 2024



Det förbannade landskapet (stillbild), 2024

I en läsning av tre samtida diktböcker som använder sig av förbannelsen som trop argumenterar Jennifer Song för en poetik som upplöser antagonismen mellan politik och eskapism. Hon menar att förbannelsen som Verity Spott skriver fram är eskapistisk, eftersom den saknar ett långvarigt hopp, en lösning, en idé om framtid. I stället bygger den bo i förstörelsen. "Att rikta sig mot eskapism möjliggör för dessa poeter att ta itu med intets verklighet speglad i fantasins essens." Eller, om vi tänker med Meiras moster: Att förlägga hämnden i det helvetiska, absurda och äckliga ger makt till fantasin i en maktlös verklighet.

Ahmemulić gestaltar förbannelserna som uttalas i arbetarklassens vardag i Angered. Som hon noterar är förbannelserna så långt från det verkliga lidandet som man kan komma. Ingen förbannar varandra med fantasier om bidragsbyråkrati och kronisk värk. Det wasteland av död som raskapitalismen innebär, det slöseri av rasifierade människor i ortens liv och tid, av köer, av väntan, av utestängning, är inte tillräckligt dramatiskt för att ingå i förbannelsens artikulation. Förbannelserna i Angered pekar i stället på något metafysiskt, som om vi hade makt att vara människor som dog och dödade på magiska och värdefulla

sätt. Det är en hämnd så surrealistisk att den inte kan inträffa. Och kanske är det just det som gör det till det enda meningsfulla.

När jag skriver den här essän har folkmordet mot palestinier pågått i mer än elva månader, eller i mer sjuttiosex år. En av alla dessa nätter av sorg tittar vi tillsammans på filmen *When the olive trees weep*, som utforskar trauma och läkande under den rasistiska ockupationens villkor. En psykolog i filmen markerar: vi kan inte prata om posttraumatisk stress, eftersom tillståndet bara fortgår. Hur kan människor läka, både fysiskt och psykiskt, när våldet inte tar slut utan ackumuleras, i generationer?

Filmens regissör, som är en av många som bär på kroniska skador på grund av ockupationen och soldaternas medvetna beskjutning, belyser hur psykotiskt hela tillståndet är, som lär israeliska barn att bli mördare, att avhumanisera, att tortera. Ett fritt Palestina är för allas skull, säger hon. När filmen är slut ställer sig några palestinska aktivister i exil sig upp och säger: Jag bryr mig inte om mördarnas psykologi. Utifrån denna utsaga tar ett vackert samtal form, om diasporans och förvisningens fruktansvärda smärta, om gemenskapen och aktivismen som sätt att



Jag tömmer mig på svenska (stillbild), 2024

ändå kunna andas.

På samma sätt som det finns en dialektik mellan eskapism och realism kan man tänka sig att det finns en dialektik mellan hat och solidaritet. Rasismen är ett materiellt system av våld, men också en psykisk förintelse av vår rätt att vara människor med känslor. Rasismen tar vreden, hatet och ilskan ifrån oss när vi är mycket små. I extrema rasistiska tillstånd, som i Palestina, där generationer lever livet i koncentrationsläger, apartheid och ockupation kan rasismen tvinga människor att le mot sina förövare för att överleva. Att inte ge makten njutningen i att se hur den förstör den förtryckta kan ses som en form av motstånd, som någon säger i *When the olive trees weep*. Samtidigt så stjälar det där emotionella självförsvaret sensibiliteten ifrån den andre.

”Mitt svar på rasism är vrede. Jag har levt med vreden, ignorerat den, ätits upp av den, lär mig att använda den innan den fick mig att förlora mina visioner. En gång gjorde jag det i tystnad, rädd för tyngden. Min rädsla för ilska lärde mig ingenting. Din rädsla för ilska kommer inte att lära dig något heller.” Så säger Audre Lorde, vars självbiografi min lilla fyraåring är döpt efter. Jag borde inte ha

blivit så förvånad över förbannelsen en fyraårig flicka kan uttala. Hon bär på en styrka, som jag, om jag slutar vara rädd för den, förstår kommer skydda henne.

Audre Lordes essä om svarthet, kön och ilska uppstår som ett svar på en vit feminists nedlåtande kommentar. “Tell me how you feel but don’t say it too harshly or I cannot hear you.” Det är en rasistisk trop som överlevt sen Audre Lordes dagar och aldrig verkat så levande som nu. När människor demonstrerar mot att ett folk utplånas, torteras, stympas, fängslas kallas demonstrationens språk, ton, frekvens för otrygg. När studenter ockuperar en gräsmatta för att ett folk utplånas, för att skolor och universitet bombas, kulturarv förintas, diskuteras i media rörigheten och stökigheten i studentaktionen. När palestinier säger den enkla meningen, jag är palestinier, skapar det ett obehag i den vita hegemonin.

Självklart är det inte hur vi formulerar vår smärta och vår vrede, som avgör om de kommer att lyssna på oss. Det är att vi ens existerar som är roten till deras rädsla. Att palestinier ens finns vittnar om brottet som har begåtts och som fortsätter att begås. Som maffior måste mörda det sista vittnet, måste vitheten utrota varenda spår av sitt våld.



Jag tömmer mig på svenska (stillbild), 2024

Men om vi för filosofins skull ändå förhåller oss till diskursen om oss som hatare, kanske vi i stället för att säga nej, jag hatar inte (som jag sa till mitt barn) bör fråga oss själva vad hat kan ge oss i en tid av fruktansvärt våld.

Det är nu länge sen som arbetarpoeten Leon Larson skrev sin hatets sång över kapitalets barbari: Jag har ej rum för frid, för kärlek och försoning / En känsla har jag blott: ett djäfvulskt hat det är. / Och i min egen själ har helvetet sin boning, / Det är en afgrundseld, som sargar och förtär. Men den här våren ekar hans ord i mig när jag på natten inte kan sova. Jag läser om stympade lemmar, amputationer utan smärtstillande, bombade nyfödda barn, åldringar som tvingas fly för tionde gången under sin livstid.

Om jag har ett modersmål så är det varken svenska eller spanska utan de sociala rörelsernas språk. Sociala rörelser rör på sig, de kan inte stanna upp i smärtan, utan pekar hela tiden på horisonten, på den dagen då nyckeln runt halsen kommer att låsa upp hemlandet igen. Det är solidaritetens språk. Det är hoppets språk. Det är mitt modersmål. Men jag bryter också när jag talar det. För någonstans vet jag vad jag kanske redan anade när jag var sju år. Att ingen rättvisa kan kompensera för all denna orättvisa. Att helve-

tet kanske hade varit mer produktivt än utopin.

I Johannes Anyurus Faktan läser jag om det repetitiva våldet, jag läser siffror och statistik, jag läser vittnesmål som får mig att darra (inte att titta bort). Jag läser också dikter. Många dikter är förvånansvärt hoppfulla. De sträcker sig under villkor av utplåning som drakar mot kommande generationer av hopp. Ghassan Zaqtans dikt sticker ut. Vi såg och hörde de döda gå i tomma luften / bundna av sin chocks trådar / vars prassel / släpade våra kroppar / upp från glödande / halmmattor / för att titta på ett gnistrande svärd / som föll och föll / över vägarna. Kvinnorna födde / bara de som tilläts / passera. Och kvinnorna kommer inte / att föda mer.

Min mamma har alltid sagt till mig, att vi barn kom till henne som ett löfte om framtid. Ahmemulić moster planterar magin i framtiden, i syskonbarnen, som ett frö till ett bättre liv. Jag tror att hon har det gemensamt med många som överlevt diktaturer, folkmord, krig och förvisning. Kanske är det därför Zaqtans dikt berör mig så mycket. Det är ett värre öde än döden han beskriver. Det är det faktiska slutet.

I en föreläsning som efterlyser en mer radikal antirasis-

tisk forskning argumenterar Cedric James Robinson, professor i svarta studier, för att akademiker som vill studera svart liv måste börja med att lyssna på oljudet av idag. Han påminner om att de förslavades sorgesånger endast uppfattades som oljud av den vita makten, men i sjungandet bar drömmar, utopier, ilska och gemenskap. Han ber oss att lyssna i nuet. Han frågar: Vad är det som låter men inte hörs?

På demonstrationerna mot folkmordet försöker arrangörerna hantera medias rasistiska granskningar genom att endast tillåta svenska. Som om risken för att säga något rasistisk var mindre på det språk som instiftade den moderna rasbiologin. Efter en massaker i Rafah skriker människor ut sin smärta under den obönhörliga natten i mitt kvarters gator. Jag ser en poet skriva på instagram att det är fel väg att gå, att väcka människor som måste till arbetet. Våra blödande hjärtan är i vägen för vardagen. Vi måste torka upp blodet, hålla gatorna rena från vårt lidande. Att tala svenska, att skrika slagord på svenska, är inte bara att ta sig an en rasistisk nations språk, det är att ta bort de tecken på kolonialism och våld som är anledningen till att vi faktiskt är här. Eller i Ahmemulić ord: ”Svenska är en kronisk sjukdom som för invandrare leder till en för tidig och plågsam död.”

Hatet är att välja att inte torka tårarna, att inte torka upp blodet. Det bästa med ett sår är att det är öppet, som Ahmemulic skriver i texten ”Sidenfingrar”. Eller med Burcu Sahins ord: vi ärver tunga tyger i turkos / en symaskin / virknålar blekta garnnystan / ryggen som sårbarhet, skydd / du kan inte laga din sorg”. Att stanna i såret och melankolin, i det oförsonliga, kanske kan förstås som mer sant, mer helande än idén om hopp och rättvisa i en otroligt orättvis värld.

Diktatorn fängslades, det skålade vi för. Och många av torterarna och militärerna straffades. Koncentrationslägret på min mormors gata blev ett museum över diktaturen. Men nu sitter många av de som stödjer fascismen i Argentina vid makten igen. De mördade blev aldrig levande, hur mycket vi än demonstrerade och mindes. Fantasin om rättvisa är så otroligt otillräcklig ibland. Visst är mitt modersmål de sociala rörelsernas språk, men på sistone har jag vänt mig mer och mer mot ett språk utan rationalitet och grammatiska regler. Hatet och förbannelsen. Fantasin om ett helvete. Häxeriet.

När jag var ett litet knytte och min mamma vaggade mig till det tröstande ljudet av vaggsången Duerme Negrito, en bön om att det svarta förslavade barnet ska somna, för annars kommer den vita djävulen och äter upp dess fot, blev svenskarna chockade och obekväma. I det groteska och absurda fanns sanningen om vitheten, och det skrämde dom men tröstade mig, och tusentals andra barn. Vi somnade gott. Netanyahu är ingen djävul, utan en människa. Men hade det inte varit mer försonande om han vore än djävul. Hade det inte varit lättare att förstå.

Rasismen har lärt oss att inte känna såren. Att inte uttala vreden. Att relatera till den som utför våldet mot oss, innan vi ens formulerar våra egna erfarenheter. Hatets sånger kan verka skrämmande, speciellt i ett politiskt klimat som vill förvägra oss våra egna strupar. Men jag tror att hat och solidaritet inte är så långt ifrån varandra som de verkar. Jag skiter i förövarna, låt dom dö allihopa och förövarna blir till monster av det förtryck de skapar är kanske rader i samma dikt, ett slags översättning mellan sår och läkande som aldrig tar slut. Synonymer till oljud är bland annat är oväsen, skrik, skrål, liv. När de ber oss att vara tystare, svenskare, lugnare, vad tar de då död på inom oss.

Ahmemulić konst utforskar det levande inom oss. Det som rasismen inte har kunnat ta ifrån oss. Det är klabbigt och kroppsligt. Det är högljutt och haltande. Det är irrationellt och sant. Det är kärleksfullt hat. Det är oljud. Det är liv. Om vi som Ahmemulić slutar tala anpassningens och integrations språk, vem kan vi tala med, vilka drömmar kan vi äntligen få se på.



Det förbannade landskapet (stillbild), 2024

SPRÅKFÖRBISTRING SOM FORM

OM MEIRA AHMEMULICS *DE HÖGA HUSENS RUNDGÅNG*

PATRIK HAGGREN

En uttalad funktion i den svenska kulturpolitiken var länge att motverka det 1974 års kulturproposition kallade ”kommersialismens negativa verkningar inom kulturområdet”. Fram till att formuleringen ströks 2008 kunde den ses som ett sätt att etablera kulturen som ett undantag till förhållandena i resten av samhället, där en av kommersialismens verkningar är segregationen mellan människor. I takt med att ojämlikheten och segregationen ökat, har det istället kommit nya sätt att hantera kapitalismens effekter, nämligen att peka ut delar av samhället som parallella, kopplade till storstädernas geografiska periferier. Och samtidigt som konstens frihet kulturpolitiskt kommit att förknippas mer med marknadens frihet, har den också mobiliserats av etablerade konstkritiker mot konst präglad av samhällsmotsättningar som de inte vill få skrivna på näsan. Kanske är själva betraktandet av konst ibland bara en privatiserad angelägenhet, en kreativ näring åt subjektiviteten, ett sätt att slå vakt om svävande och ambivalent njutning. I vilket fall underströk Tidöavtalet 2022 att ställningstaganden för konstens frihet kan samsas med såväl privatisering av allmännyttan som inre gränskontroller och särskilda visitationszoner. Kombinationen av armlängds avstånd och hårda tag i regeringsförklaringen är del av den synlighetsregim som reglerar både frihetens och ofrihetens former med en gränsdragning mot det rasifierade proletariats barbari. Där att träda ur ofriheten in i medborgerligheten också är en estetisk fråga om individualiserat framträdande inom ramen för meritokratin, att ta ansvar på marknaden för sin ojämlikhet och vara representabel, representativ, representerbar, representerande.

“För att bli osynlig – ”

Det första som händer i Meira Ahmemulics virtual reality-film *De höga husens rundgång*, som visades på Konsthallen Blå Stället i Angered i höstas, är att frågan om att bli osynlig riktas till mig som betraktare. Utanför Örgryte

kyrka ges svaret av skådespelaren Eleftheria Gerofoka, som tittar in i kameran: osynlighet är en utförlig ritual hämtad från den antimoderna fornvännen Leonhard Fredrik Rääfs (d. 1872) folkloristiska samling. Det är en svart magiformel som ska avslutas med att äta en grön ärtä som under nio torsdagar växt ur örat på en nedgrävd katt. Detta är början på en nästan hallucinatorisk serie förflyttningar. Den magiska handlingen tycks ta mig till en passage under en byggnad i Gårdstens miljonprogram i Göteborg, där ungdomar tagit skydd undan regnet. I scenen som följer balanserar kameran på garagetakets räcke, och på samma yta står alltså jag som ett glitch med svindel. Ungdomarnas vardagscen fortsätter sedan utspela sig på torget. Jag vridder mig runt axeln och observerar platsen, när kyrkklockor börjar ringa. Så befinner jag mig i Betlehemskyrkan på Vasagatan under pulpiten där prästen predikar, om ordet, först kom ordet, och som i en mardröm måste gud undvika att snava på uttalet för att inte världsalltet ska drabbas av oöverskådliga förskjutningar. Det kräver självbehärskning, menar prästen; men för att Gud själv inte ska tvivla, också att ordet emellanåt skriks ut. På en terrass i Gårdsten i nästa sekvens ropar en man med megafon ut ”periferi”, ”parallellsamhälle”, ”särskilt utsatt område”, ”no go zone”. Beteckningarna på förort skräpar i det nu folktomma området. Under tiden tittar jag bort. Bakom mig syns ornamentpaneler som en gång gjorts av konststudenter på Valand. På marken iakttar jag ljusspelet när världens rotation visar sig genom de brutalistiska snitten i betongräcket. Den planetära rörelsen som fångas in av miljonprogrammets arkitektur, det vackra ljusspelet, rör sig över marken, mellan orden i språket som benämner och skiljer ut förorten som något att observera och disciplinera. Men vad har dessa olika slags syner med varandra att göra? Å ena sidan bygger den estetiska betraktelsen av det som är vackert på en distans, som den mellan arkitektur och liv som upprätthålls i nästa sekvens. I något som påminner om ett alternativhögerreportage är en ledsagare genom miljonprogrammen



De Höga husens rundgång (stillbild), 2022

nostalgisk över det sociala ingenjörskapet men föraktfull mot de boende som bryter med upplägget när de genar genom rabatten. ”Trappuppgångar och fotbollsplaner fylldes med okända namn. På torget blandades språken hur som helst”, berättar mannen. Ursprungstenen i babelsskildringen rimmar på präststämman nyss. Prästen och kulturkrigaren utgör varsin ände i en linje från skapelsen till de liberaldemokratiska löftenas förtvivlade realtidskollaps, då välfärden dras in, säljs ut, och polisinsatserna blir innerligare. Rädslan för den andre som lurar på den egna tungan tycks också den kräva en liten polis: ”Att rätta eller reta, det är faktiskt inte samma sak”, som prästen påpekar. Det korrekta uttalet är myndigt med självbehärskningens autonomi, ett autencitetsmärke, en måttstock för tillhörighet, småsint, inskränkande. Det är änglars ljusstrålar ur munnen som animerar materien. Och klassificeringen och den hierarkiska indelningen av staden, som dels bidrar till att naturalisera ojämlikheten, dels upprätta ett självklart sub-

jekt i centrum. Är det från detta subjekts blickpunkt som det tomma torget framställs, som det mytiska folkhemmet, där de ociviliserade invånarna inte kan representeras?

Å andra sidan bryter ljusspelet upp bilden. Torget som skådeplatsen för mytiska hallucinationer, paranoida projektioner, intresselös skönhetsupplevelse och polisbevakning vänds om. Aningen om en kopernikansk vändning i solstrecken på marken – insikten att allt inte kretsar runt mig – förstärks av verkets VR-tekniska premisser, som gör det möjligt att gå omkring, och omöjligt att se allting samtidigt. Rinnande vatten är en myt, som poeten Tongo Eisen-Martin skriver. Det är vi som rinner upp, ner och vid sidan av vattnet. Att rinna längs med bilden beskär den medan den förbyts och förflyttar dig. På det tomma torget följer scenen på Stora Teatern, där perspektivbytet görs komplett. Omkring mig på scenen talar skådespelarna inte om konstens distans utan höghusens altitud. Där hörs fågelsång och det är nära stjärnorna; därifrån kan man



De Höga husens rundgång (stillbild), 2022

kalla till bön, vända sig från världen, sikta med vapen och falla, hamna på gatan, meddelar de. Höghusets konkreta och motsägelsefulla villkor ersätter den abstrakta kartan över centrum och periferi. De höga husens rundgång visar att sätten som staden delas och delas upp på alltid också sker estetiskt, men filmen överträder också stadens geografiska, kategoriska och sinnliga åtskillnader. Själva språkförbistringen som i filmen sägs hota ordningen blir genom montaget till ett av- och omkomponerande av gränsernas och konflikternas spelplan. Genrerna från predikan till dokumentär, från folklöre till agitation, guldåldersnarrativ och dystopiskildring, stilarna som korsas från satir till surrealism och övervakningsestetik, polisterminologins blandning med meditativa sekvenser (allt mellan höghus, kyrka, torg, och teater) gör oreda i samhällskoreografin. Kanske är rentav genreöverskridningarna och platsbytena

ett sätt att organisera den urbana sensibiliteten ”bortom lag och ordning”, som riksåklagare Lise Tamm 2018 beskrev de bostadsområden som hon menade skulle kallas parallellsamhällen?

Men vad betyder i så fall det? Som Eisen-Martin skriver i essän Bepansrad vit hud: ”Poeten befinner sig halvvägs mellan den kosmiska enheten och miljoner kluvenheters riken. Poeten skapar en bild genom att dra dessa mot varandra. Det är en process som är ett hälsosamt vansinne eller befinner sig inom ett vansinne fritt från självupptagenhet.” 360-graderskameran är inget panoptikon utan drar omgivningen in i betraktaren, som påverkad av bilder. Distansen, den fjärde väggen – konsten, känns varken som ett genomskinligt besök i stadens utmarker, eller en triptyk bestående av inblick, insikt, bättring. Filmens sista sekvens när ungdomarna på torget står i en cirkel runt kame-



De Höga husens rundgång (stillbild), 2022

ran och tittar på mig medan jag tittar omkring mig på dem, fungerar inte som en antropologisk skildring av livet på platsen, eller någon uppbygglig framställning som för en transparent betraktare. Istället är det betraktarens osynlighetsmagi som bryts. Folklore som introduceras i De höga husens rundgång med Rääfs svarta magi riktas om från att vara den nationsbyggande insamlingen av kunskapsformer och livspraktiker som förflyktigades under moderniteten. Om dessa i samma rörelse dömdes ut som passé, så är det här snarare tanken på subjektet som immateriellt och lyft ovanför de urbana motsättningarna som riskerar att förpassas. Allmänt betyder folklore missuppfattning, skenförståelse, förväxling. Kerstin Stakemeier och Anselm Franke har i samband med utställningen Illiberal Arts påpekat att magisk påverkan ur det liberalkapitalistiska och koloniala perspektivet gör en person otillräckelig, inte individuali-

serad. Till en icke-medborgare. Men de tillägger att magi därmed också kan indikera andra slags sociala relationer och orsakssamband. Det magiska inslaget i filmen tycks ur den vinkeln också förknippat med det som här och nu inte låter sig inordnas utan motsägelse, liksom montaget som metod kan överlappa och lagra utan att underordna. Montaget vars förbistrade övermått av länkar mellan tecken, bilder och platser är ett sätt att se saker genom varandra, utan att reproducera representationens antagande om mening och föregripande av ordning. Vars samband, för att tala med Dziga Vertov, gör ögat till ett socialt sinnligt organ. Jag minns citronerna som lägger sig själva i en korg i Vertovs *A Sixth Part of the World*. Skådespelaren sväljer ärtan, jag förflyttas.

- Om konstnären** Meira Ahmemulić (f. 1974 i Halmstad) är en konstnär och författare vars arbete obevekligt utforskar de komplexa skärningspunkterna mellan språk, identitet och omgivning. Med en utbildning från Konsthögskolan Valand i Göteborg och Academy of Fine Arts i Colombo, Sri Lanka, har Ahmemulic etablerat sig som en mångfacetterad konstnär med verk som berör frågor om exil, minne, identitet, nationell subjekt och språkets inneboende motsägelse av möjliggörande och underkastelse. Hennes konst har ställts ut på flera betydande konstinstitutioner i Sverige som Blå Stället i Angered, GIBCA (Gothenburg International Biennial of Contemporary Art), Göteborgs Konstmuseum och Moderna Museet. Som författare har hon publicerats i framstående kulturtidskrifter som Ord&Bild, Glänta, OEI och Paletten.
- Om skribenten** Felicia Mulinari är poet och dramatiker, boendes i Malmö. Hon debuterade med diktsviten *Det som inte kan utplånas*, som skriver fram ett kollektivt flerstämmigt vittnesmål om rasism och motstånd. Hon bor i Malmö och arbetar som lärare på Teaterhögskolan i Malmö och på Kvinnofolkhögskolans skrivarkurs *Your Silence Will Not Protect You*.
- Om curatorerna** Daniel Ricardo Terres och John Patrik Haggren organiserade åren 2017-2023 programserier, utställningar och konstnärliga interventioner i offentliga rum under projektet Urban Konst på Göteborgs Konsthall. De var gästredaktörer för tidskriften Ord&bild, nr 3-4: 2021 med ett nummer om urbanitet och konstfältets kategoriseringar. Hemskspråket är deras andra utställning på Havremagasinet Länskonsthall Boden och är en del i deras pågående undersökning av konstens reproduktion av urbana motsägelser.

TÄNK PÅ MILJÖN:
Lämna gärna tillbaka
mig när du läst klart!

**Läs mer om Havremagasinet och
vårt program på vår webbsida!**

info@havremagasinet.se
www.havremagasinet.se
@havremagasinet.se

**HAVRE
MAGASINET**

HAVREMAGASINET
Norrbottensvägen 18
SE-961 36 Boden