
It is Not Necessary to Understand Everything av Naeem Mohaiemen
Som en del av Eros-effekten: Konst, solidaritetsrörelser och
kampen för social rättvisa
1.2-7.5 2017



Tensta konsthall

United Red Army (The Young Man Was, Part I), Naeem Mohaiemen, 2011, 70 min.

Översättning till svenska av filmens dialog finns i receptionen.

Konstnären Naeem Mohaiemen (Dhaka/New York) tar sig an den globala vänsterns förhållande till visioner och misslyckanden genom essäer, fotografier och film. Utställningen *It is Not Necessary to Understand Everything* kretsar kring *United Red Army (2011)*, en film som tar sin utgångspunkt i 1977 års kapning av Japan Airlines flygning 472, då planet omdirigerades till Dhaka, Bangladesh. En tidsaxel och en bangladeshisk tidning från tiden som berättar om händelsen och ackompanjerar filmen i Tensta konsthalls stora utställningsrum.

Ett tongivande inslag i *United Red Army* är de svarta filmrutor med flerfärgade undertexter på vilka delar av den transkriberade ljudinspelningen från kontrolltornet visas, samtidigt som två olika mansröster hörs. Det är Dankesu, alias för kaparen från Japanska Röda Armén, som förhandlar med flygledaren Mahmood, Bangladeshs flygvapenchef. Under dialogen, i vilken båda parter har allt att vinna eller förlora, uppstår en stark relation som innefattar både intima förtroenden och kalkylerande maktspel. De svarta rutorna varvas med nyhetsbilder på gisslan; glimtar från internationella rapporter om den "tyska hösten" som inträffade samtidigt då industrimannen Hans Martin Schleyer kidnappades och dödades av Röda Arméfraktionen; Andreas Baader, Gudrun Ensslin och Ulrike Meinhofs död i Stammheimfängelset och den kapning av en Lufthansaflygning som utfördes av Folkfronten för Palestinas befrielse. Mohaiemens egna minnen

från att som åttaåring vänta på att hans favoritprogram på TV ska sändas när allt som syns i TV-rutan är ett flygplan på startbanan, ges också plats i historien. Den Japanska Röda Armén bildades 1971 som en militant kommunistisk grupp med ambition att starta en världsrevolution som skulle inledas med störtandet av regeringen i Tokyo. Gruppen hade kontakt med militanta vänsterorganisationer och blev internationellt känd genom en rad kapningsförsök. För Mohaiemen var det den säkerhetspanik som uppstod i efterdyningarna av 9/11-attackerna som utlöste ett intresse för tidigare perioder i historien, fjärran från dagens rubriker, då liknande stämningar blomstrade under bl a 1970-talet. Han ställer svåra frågor om konsekvenserna av statligt och ickestatligt våld. Genom sina frågor riktar han blicken mot den statskritiska vänsterns misslyckande med att få makten i många länder, till skillnad mot den mer framgångsrika statliga vänsterrörelse som blev så inflytelserik i Skandinavien.

United Red Army är en del av trilogin *The Young Man Was* som undersöker 1970-talets radikala vänsterrörelser. Vid sidan av *Afsan's Long Day (2014)* och *Last Man in Dhaka Central (2015)* utspelar sig *United Red Army* mot en bakgrund av Bangladeshs historia av krig, i synnerhet självständigheten från Pakistan 1971 och dess blodiga strider. Mohaiemens filmer har bl a visats på Bangladesh Shilpakala Academy, Dhaka; Kiran Nadar Museum, Delhi; Marrakech Biennale, Berlinale, Berlin; Momentum Biennale, Moss; New Museum, New York; Kunsthalle Basel; Museum of Modern Art, New York; och på 56:e Venedigbiennalen.

<http://shobak.org>
<http://scribd.com/mohaiemen>
<https://columbia.academia.edu/Mohaiemen>

Utställningen *It is Not Necessary to Understand Everything* visas som en del av Eros-effekten: Konst, solidaritetsrörelser och kampen för social rättvisa, konsthallens fler-åriga studie av förhållandet mellan konst och solidaritetsrörelser som manifesteras i form av utställningar, workshops, presentationer, filmvisningar m m.

Namnet Eros-effekten kommer från en essä med samma namn, skriven 1989 av forskaren och aktivisten George N. Katsiaficas. Studien bygger vidare på begreppet eros-effekten, som är ett analytiskt verktyg och ett sätt att påvisa det känslomässiga innehåll som sociala rörelser omfattar. Begreppet vänder sig därmed bort från tidigare teorier som betraktat "massrörelser" som antingen primitiva, impulsiva känsloutbrott eller som helt igenom rationella försök att förändra ett samhälles normer och institutioner. Med begreppet eros-effekten föreslår Katsiaficas att sociala rörelser alltid är både och, att kampen för frigörelse är lika del en "erotisk" handling, som en rationell vilja att slå sig fri från strukturella och psykologiska blockader. Liknande iakttagelser gjordes av Frantz Fanon när han konstaterade att motstånd mot kolonialism ofta har positiva effekter på individens känsloliv.

Tidigare utställningar, projekt och föreläsningar inkluderar bl a: Symposium: Eros-effekten (2015); filmvisning av dokumentären *Taikon* av Lawen Mohtadi (2015); utställningen och filmen *Transmission from the Liberated Zones* av Filipa César (2015); föreläsning: Solidaritetsfilm på TV 1967–75 av Malin Wahlberg (2015); presentation: Kurderns kamp för frihet och estetiseringen av kvinnliga gerilla-soldater av curatorn Övül Ö. Durmusoglu (2016); filmvisning: *True Finn* av Yael Bartana (2016);

utställningen *Viet Nam Discourse* av Marion von Osten med Peter Spillmann (2016); installationen *Fuel to the Fire* av Natascha Sadr Haghhighian (2016) och filmvisning av *Handsworth Songs* av Black Audio Collective (2016).

VERKSBEKRIVNINGAR

United Red Army:: Timeline [1968–1977], digitalt färgfotografi (med och utan ram), 2012

Berättarrösten i *United Red Army* informerar oss om att 1977 var det år då flest kapningar skedde som ett effektivt medel för transnationellt våld. Som för att understryka det faktumet visas en tidskurva upp som kulminerar i den ödesdigra "tyska hösten". Tidslinjen redogör för två parallella tidslinjer: Bangladeshs väg till 1977 och kurvan som visar de internationella kapningarna över samma tioårsperiod — de två linjerna sammansmälter vid Japanska Röda Armén-krisen på landningsbanan på Dhakas flygplats. Men topparna i tidslinjen betonar att inget därefter lugnade sig. I bästa fall kan man säga att 1977 kan betraktas som en mellanperiod. Vad skulle nästa decennium visa? Snart skulle Iran, Afghanistan, Libanon och många fler följa. Våldet i världen nådde inte sin topp, utan tog bara en annan riktning.

Courtesy Kiran Nadar Museum och Experimentier.

You Will Roam Like a Madwoman, arkivmagasin, översatta sidor, 2014

You Will Roam Like a Madwoman tar sin utgångspunkt i ett nummer av ett bangladeshiskt magasin, populärt under 70-talet. Det här är ett specialnummer som kom ut 1977, vid tiden för kapningen av Japan Airlines på väg mot Dhaka. En kyligt konstaterande tidningsnotis, som bara

tar upp en fjärdedels spalt, meddelar att elva soldater ur flottan dödats av "icke-patriotiska individer." Notisens tillgjorda återhållsamhet påminner oss om att ledaren bland kaparna (i filmen *United Red Army*) säger "jag förstår att ni har interna problem". I magasinets del för privata annonser med äktenskapserbjudanden, förfrågningar om utländska brev-vänner och en särskilt bitter och dumpad Romeo, som förbannar sin före detta älskarinna att för alltid irra runt "som en galen kvinna". Som i många av Naeems projekt, bygger han upp lågmälda arkiv, kompletta med fotnoter, för de osannolika objekten – här är det ett magasin, vars stora prestation var att på 70-talet föra in den sexuella revolutionen i ett sömnigt Bangladesh.

Courtesy Syed Arif Yousuf collection.

Maria Lind i samtal med Naeem Mohaiemen

Maria Lind

På Tensta konsthall visar vi den första filmen i en trilogi med titeln *The Young Man Was* (no longer a terrorist). Filmen *United Red Army* binder samman historiska trådar från Bangladesh, Japan, USA, Palestina och andra platser till ett slags knut som skapar en bild av 1970-talet som en tid av postkolonialism, frihetsrörelser och radikal politik. Kan du berätta om ditt intresse för den här perioden?

Naeem Mohaiemen

Jag är rädd att jag inte kan ge ett enkelt svar; i själva verket formades mitt intresse av en serie röriga och oplanerade händelser. Med utgångspunkt i min konstanta besatthet av att skriva omfattande om det krig som 1971 delade Pakistan och skapade Bangladesh (från det forna Östpakistan), har jag alltid sett 1970-talet som ett decennium av "ömsom löften, ömsom hot". Så många globala rörelser dog ut, eller började dö ut, under 1970-talet att det är svårt att inte betrakta det årtiondet som en tid av stora nedskärningar och stor framgång för högerinriktade krafter och högerpolitik.

Bangladeshs ursprungshistoria var mycket likartad: uppbyggen av en våg av aktivism rörande språk och kultur på 1960-talet, med olika vänsterkrafter i spetsen, blev landet en plattform för socialism och sekularism (i huvudsak separationen mellan moskén och staten). Men flera olika bangladeshiska vänstergrupper ansåg att statssocialismen var otillräcklig och började bilda hemliga grupper med syfte att störta regeringen. Efter fyra år var regeringen så försvagad av konstant vänsteragitation på landsbygden

att den lätt störtades av en brutal militärkupp. Men här uppstår ett problem: eftersom vänstern inte var tillräckligt organiserad för att faktiskt ta makten var de grupper som styrde efter kuppen en högerkoalition med en "islamisk" touch (som med tiden blev tydligare, allt eftersom islamismen i sig blev en framgångsrik form av politisk organisering i ett förändrat landskap). Tidigt spreds mitt intresse för kriget 1971 till att även omfatta åren efter 1971, då jag såg vänstergrupperna som ett slags "oavsiktlig trojansk häst" som i sitt katastrofala misslyckande banade väg för högerinriktade regeringar. Mitt projekt uppstod i själva verket ur en önskan om att utforska vänsterns misslyckande, precis i den stunden (postkoloniala frihetsrörelser som du nämnde) när en förväntar sig att de ska marschera in i sin historiskt "nödvändiga" roll.

Med det sagt är det viktigt för mig att lägga till att jag är marxist och tror på någon form av socialism som en väg fram till eventuell mänsklig frihet. Det är enda möjliga svaret mot de sammanslutningar baserade på ras och religion som hotar att slita isär vår planet. Så medan projektet på ett rätt så obarmhärtigt sätt utforskar vänsterns misslyckanden, och även berättarrösten (oftast min egen röst) talar med en kritisk ton, är jag fortfarande optimistisk och hoppfull om en framtid med vänsterstyre. Jag känner ett behov av att understryka min personliga ställning eftersom många kamrater har oroat sig över att jag ägnar för många år åt att dissekera ett lik, och att det enda jag i slutändan kommer att hitta är förtvivlan. Jag håller inte med; för mig kan tragiska fel också vara en plats för att återigen föreställa sig möjligheterna. I mina filmer finns det alltid strålar av hopp, även i de mest bittra, besegrade ögonblicken.

ML

Filmen blandar också världspolitiken, så som den kommer till uttryck i den japanska RAF-kaparens handlingar och krav, med dina personliga minnen av att som barn titta på den tråkiga TV-sändningen av planet som väntar på landningsbanan på flygplatsen i Dhaka istället för den brittiska TV-serie om fyra franska motståndskämpar från andra världskriget som trettio år senare hämnas på några av sina fiender. Hur ser du på din egen närvaro i dina verk?

NM

Jag skulle vilja berätta en liten anekdot om TV-programmet Zoo Gang, där några andra världskrigskämpar, utifrån sin daterade men relevanta stolthet, slutit sig samman och bildat en grupp (oförklädda) med syfte att bekämpa brottslighet. Skådespeleriet är ganska melodramatiskt på samma sätt som nästan alla TV-program på 1970- och 1980-talet var. Jag minns när jag tillslut hittade ett VHS-band med serien för att digitalisera materialet och använda i min film. Jag tittade och tänkte "Usch, det här är verkligen dåligt! Var det här verkligen mitt favoritprogram på TV?" Även om Zoo Gang var det program som sändes 1977, och som utgick på grund av kapningen, hade mitt minne på ett märkligt sätt blandat ihop titelsekvensen av Zoo Gang med den som hör till Mod Squad (jag tror jag var rätt så besatt av Peggy Lipton), som också sändes på Dhaka-TV. När jag hittade Zoo Gangs titelsekvens var den både så som jag mindes den (djuren på zoo och den relaterade antropomorfismen) men samtidigt inte så som jag mindes den (Lipton var inte där). En kan alltså minnas något väldigt tydligt, och sedan bli varse om att minnet delvis är påhittat. I boken som gjordes till Prisoners of Shothik Itihash (Kunsthalle Basel), skrev jag att jag inte minns vad som

hände förra veckan, men jag minns exakt vad som hände för trettio år sedan. Jag beskrev det som ett "neuralt nyck" som kan vara ganska så besvärligt socialt, och som är praktiskt taget helt oanvändbar (trots allt så behöver en kanske oftare minnas vad som hänt förra veckan).

I vilket fall som helst, jag tror att min egen biografi finns med i filmerna på grund av mitt märkliga och bristfälliga minne. Jag kan minnas små händelser i mitt eget liv från veckan när Bangladeshs premiärminister dödades. Och naturligtvis så minns jag inte avrättningen, jag vara bara sex år gammal då (1975). Men jag minns de detaljer i min omgivning som var viktiga för en sexåring, och det kändes naturligt att ha med dem i filmmanuset. Och eftersom minnen av TV-bilder blir klarare med tiden (mediets genomträngande kraft), är det oftast den typen av minnen som jag ger plats åt i mitt arbete. I United Red Army är det minnet av att titta på tv-serien Zoo Gang; i Afsan's Long Day är det minnet av att titta på Mordet på Orientexpressen på Waddan-biografen i Tripoli, Libyen (där vi också bodde under fyra år medan min far arbetade på ett nytt sjukhus). Jag nämner inte följande eftersom det skulle ha varit en allt för stor avvikelse från ämnet, men slutscenen i Mordet på Orientexpressen, där alla passagerare rituellt hugger ner mördaren, traumatiserade mig som barn, och det är därför jag kommer ihåg just den filmen. Vi måste ha sett en film i veckan på den enda bio i Libyen som visade engelska filmer, men de flesta andra kommer jag inte ihåg.

Det finns ytterligare en anledning till att min egen biografi finns med i projekten (ännu tydligare är det i några av mixed-media-

installationerna, t ex Rankin Street 1953). Jag har försökt förstå hur helt vanliga människor med medelklassbakgrund som min egen, under vissa epoker inspirerades till att gå med i rörelser med messianska drömmar och schizofrena taktiker. En kan förstå och tolka allt det här teoretiskt, men det är svårare att förstå det på en kroppslig nivå eftersom vår nuvarande verklighet är så brutalt annorlunda – vi lever verkligen i en dystopisk tid. Ett sätt att befolka berättelsen från den markant annorlunda tiden var att placera mig själv i berättelsen – att ta från mina egna berättelser, och blanda dem med dessa mäns berättelser. Det här blir tydligast i Afsan's Long Day, där det inte går att skilja rösterna från min egen barndom i Tripoli från rösterna från Afsan, Humayun Azads prosa och vittnena i Joschka Fischers rättegång.

ML

I en intervju i Mousse Magazine säger du att konsten "kan anta en tidig roll i det politiska tänkandets matsmältningssystem." Kan du berätta mer om varför det här är viktigt för dig?

NM

Jag kanske kan förklara det bildligt, genom projektet Disappeared in America, som gjorde det möjligt för oss att i ett museums "säkra rum" tala om sådant som vi ännu inte kunde tala om i media. Under 1990-talet flyttade jag från Bangladesh till USA; eller för att vara mer specifik, från Dhaka till New York (och det som hände under wrecking ball 2016 understryker att New York inte är USA). När 9/11 inträffade hade jag varit i New York i sju år. Alla de sammanhang vi hade skapat – särskilt de med sydasiatiska aktivister, konstnärer, artister, akademiker – granskades noggrant

i den säkerhet och panikreaktion som betraktar sydasiatiska/ arabiska/“muslimska” invandrare i USA som en misstänkt kategori. Jag vill också säga att det här framställandet av Den andre har en lång historia, som vi formulerade det i Visible Collective / Disappeared in America: “Första världskrigets fängslande av tysk-amerikaner; kvarhållandet av invandrare under anarkistiska bombhot 1919; andra världskrigets inspärning av japanska amerikaner; och HUAC “red scare”.” Bara ett år före 2001 handlade media-paniken om att afroamerikanska män stoppades för att de körde “misstänkt”. Nu hade målet skiftat, som vi konstaterade i projektet Driving While Black Becomes Flying While Brown (Yerba Buena Center for Arts, San Francisco). Vi måste också komma ihåg att den senaste ökningen av etnonationalism föregås av omfattande skrämselfpropaganda om “mexikaner” och “muslimer”. Den som går till botten med det hela kommer att få reda på att ett av Trumps första politiska ageranden ägde rum 1989 och utgjordes av en annonskampanj som krävde ett återinförande av dödsstraff i New York — ett tydligt svar på det rasistiskt laddade “Central Park Five-fallet” där fem afroamerikanska tonåringar felaktigt anklagades för en fasansfull våldtäkt (se Ken Burns dokumentär med samma namn).

Efter 2001 försköts mediediskursen och började istället ifrågasätta invandrarnas rätt att leva i USA; ovidkommande av senare kampanjer som t ex “becoming American”. Vi tvingades att backa, och för flera av oss blev museer och gallerier viktiga platser att strida från – det var därifrån Visible Collective uppstod, tillsammans med Ibrahim Quraishi, Aziz Huq, Vivek Bald, Donna Golden, Kristofer Dan-Bergmann, Prerana

Reddy, Sehban Zaidi m fl. En av de saker som vi återkom till är att det var väldigt svårt att prata om rättigheter när människor lever i skräck och när katastrofer då och då inträffar, vilket skruvar upp volymen ytterligare (attacken i Londons tunnelbana var den senaste stora händelsen). Det är som att tömma en ocean med en tesked vatten i taget. Så vi, kollektivet, fortsatte att titta bakåt för att ta reda på hur det gått till i historien. Jag har redan citerat från vår stamtavla av tillfällen då “den andre” skapats i USA. Men när en pratar om andra världskriget och interneringen av japanska amerikaner är det nästan så avlägset att folk har svårt att helt greppa det (även om det inte borde vara så).

Så vi började studera hur den här dynamiken såg ut på 1970-talet, som vid något tillfälle kallades “terrorismens årtionde” (händelserna som ägde rum då framstår som pittoreska jämfört med vår tids ändlösa kedja av våld). En av de saker som vi började lägga märke till är att grupper som Baader-Meinhof bidragit till att stärka den tyska staten; deras attacker resulterade i att efterkrigstidens konsensus mot databasbaserad övervakning av tyska medborgare försvann. Nu skulle jag inte kalla Baader-Meinhof för en “vänster”-grupp (åtminstone skulle jag personligen, som vänstersympatisör, insistera på att den inte var det), men de lånade en del från sådant som även inspirerat till vänsteruppror, även om de gjorde det obegripligt genom sin äventyrlighet (något som berättelsen i Afsan’s Long Day gör tydligt). Sedan läste jag Jeremy Varons Bringing the War Home som försökte undersöka Baader-Meinhof parallellt med Weather Underground i USA; och slutligen slöts cirkeln i mitt huvud med Sam Green/Bill Siegels dokumentär Weather Underground.

Jag började tänka intensivt på att utforska 1970-talets vänsterrörelse som ett sätt att förstå dagens hemska cykliska, ömsesidiga, öga-för-öga-våld.

För att på ett slingrande sätt återvända till din fråga så blev det möjligt för oss att utveckla de här alternativa sätten att betrakta närhistorien, med alla sina motsättningar och röriga, luddiga gränser, tack vare att vi arbetade på ett museum. Om jag varit en journalist på en tidning (faktum är att jag frilansade i Bangladesh under en period), eller en TV-reporter, skulle jag aldrig haft tillräckligt med utrymme, stöd, eller publik för att kunna arbeta igenom de här idéerna. Jag minns att vi gick till någon på Soros Foundation med ett förslag på ett långsiktigt forskningsprojekt. Valen 2004 hade just ägt rum, och Soros var på defensiven (inte för sista gången), så de ville inte ha något att göra med vår "känsliga" forskning. Desillusionerade gick vi till Queens Museum där Prerana Reddy och Jaishri Abhicandani (som curerade Fatal Love: South Asian American Art Now) omedelbart gjorde plats för vår forskning i museet. Museer och gallerier har många brister, men ger fortfarande konstnärer och idéer en chans och låter en utforska komplexa terränger när ingen annan gör det.

ML

Du gav en av dina separatutställningar, på Kunsthalle Basel 2014, titeln Prisoners of correct history. Hur passar ett sådant uttalande in i ditt arbete?

NM

Den frasen kommer från en artikel på tidningssidan bredvid ledarsidan som jag skrev för New Age i Bangladesh, som ett svar på ytterligare en version av statsunderstödd manipulering i historieböckerna. Jag skrev: "Vid ett seminarium i Dhaka kring

årsdagen av kriget, avbröt en äldre herre mig med pekfingret i vädret: "Du måste sträva efter att berätta shothik itihash (correct history, den sanna historien)". En annan gång, i Michigan, sa en professor att vår generation inte visade tillräcklig respekt för grundläggande historia. Båda gångerna rös jag och frågade mig vem som ska bestämma åt oss, vad som är och vad som inte är "den sanna historien".

Så tanken på hur statsmakter skriver, skriver om och raderar historia fanns redan där. Jag hade ännu inte tänkt på det som ett ramverk eller sammanlänkande anordning för mina olika projekt, som då existerade som historiska vinjetter i form av engångsprojekt. Idén att föra samman alla projekt, att konstruera en linjär tidsaxel, uppstod efter ett samtal med curatören Adam Szymczyk. Han planerade sin sista utställning på Kunsthalle Basel och frågade mig vad jag skulle göra om jag hade hela bottenvåningen till mitt förfogande. Det är alltså fem gigantiska rum, och mitt arbete är vanligtvis rätt så småskaligt. Efter att ha funderat över hur jag skulle kunna arbeta med rummen, utan att för den delen försöka fylla upp dem, föreslog jag att mina olika projekt om Bangladeshs historia skulle föras samman till en delvis sammanhängande tidslinje som skulle sträcka sig från 1947 till 1977. Jag säger delvis sammanhängande eftersom det finns stora hopp i kronologin (i synnerhet från 1953 och framåt) och därtill är slutpunkten 1977 något godtycklig (fyrtio år) och bestäms egentligen av att United Red Army utspelar sig 1977. Adam är mycket öppen för att ta risker och har stor tilltro till konstnärer, så han tvekade inte innan han sa, det låter toppen, kör på det. Det var så idén om "Shothik Itihash" uppstod — en behållare för en rad projekt som fungerar som "sidorna i en sprängd historiebok".

När projekt som alla hade förekommit i olika tider och olika sammanhang fördes samman blev det naturligtvis nödvändigt att uppfinna en ny förenande struktur: varför gå från 1947 (då den allvarliga separationen från Indien ägde rum vilket gör det förståeligt att det blev ett kluster av projekt där) till 1953, när 1952 oftast anses vara det år då bangladeshisk nationalism i post-Pakistan uppstod. Jag hade först idén om att skräpa ner väggarna med fotnoter för att förklara de här hoppen, men istället beslutade vi att göra en bok till utställningen (i stället för en katalog). Boken gjorde det möjligt för mig att sammanställa all text som skrivits kring projekten — ibland som formella förklaringar, ibland som väggtexter. Det var ett mycket schematiskt projekt, och boken fungerade nästan som en kommenterande guide; men eftersom de flesta inte plockar upp en bok förrän i slutet av sitt besök i utställningar, och eftersom mitt arbete var så småskaligt i en så stor byggnad, tror jag att det fanns gott om utrymme för besökarna att vandra runt i utställningen utan att veta om den geografiska eller exakta kontexten för de olika händelserna. Så även om arbetet inte är abstrakt, kunde sammanhanget ge den en hel del abstraktion. Jag tänker ofta på den utställningen när det gäller vad konst kan göra för att generera samtal som inte är möjliga i mer direkta medier. En utställning i ett museum har många fler dörrar för människor att gå in igenom; en bok eller film har ofta en läsbar start- och slutpunkt (även om det finns många sätt att hacka det också).

ML

Du var tidigare medlem i gruppen Visible Collective, som samlat in och spridit visualiseringar av data rörande den säkerhetspanik som bröt ut efter 2001 (inspirerade av bland annat They Rule). Nu är du

aktiv i Gulf Labor Coalition, en grupp som bedriver forskning och kämpar för förbättringar gällande Gulfens migranters arbetsvillkor, med särskild koppling till Guggenheimmuseet som håller på att byggas där. Hur ser överlappningarna eller skiljelinjerna ut mellan de här två engagemangen och din konst? Utöver det här skriver du en avhandling i antropologi. Vad handlar den om och hur förhåller den sig till din konst?

NM

Det mesta av vad jag gör följer inte en uttänkt plan. Jag testar olika saker intuitivt, och ofta uppstår arbetet ur en tillfällighet. Den rörliga bilden är min första kärlek och det är med den jag tycker om att berätta historier. Eftersom jag är trogen ett visst mått av realism, och har haft givande debatter om det här med filmmakare som Alex Gerbaulet (Schicht), Sam Green (Lot 63, Grave C), har arkivet blivit ett slags kärna i många av mina arbeten. Men jag har också uppfunnit arkiv i avsaknaden av befintliga sådana (särskilt i Bangladesh) och de avslöjande tecknen är oftast undangömda — ett drag som blivit bättre mottaget i museum- och gallerikontexten. Här finns det också möjlighet att koppla samman filmen med en mixed-media-installation som kan fungera som fotnot; en stor del av vår heterogenitet vad gäller format kommer sig alltså av en välvillighet och öppenhet hos publiken och de som bestämmer programmet i sådana sammanhang.

Men trots all denna flexibilitet så går det av flera olika anledningar inte att berätta alla detaljer av en historia i ett konstrum. Genom att doktorera kan jag under ett par år studera en av trådarna i mitt arbete in i minsta detalj. Avhandlingen utreder bangladeshiska kommunisters försök att återuppfinna sin roll som historiker, officiella och

informella, och på så sätt berätta om en nästan-seger vid bildandet av nationen (1971), vilket också representerar vänsterns stora misslyckande (staten var socialistisk men flertalet av den organiserade vänsterrörelsens medlemmar fick ingen styrande position). Under många år har jag hört berättelsen om den bangladeshiske filmaren Zahir Raihans försvunna filmburk. Raihan dödades ett par dagar efter att kriget tog slut, och även om skulden vid den tiden lades på "pakistanska element", kunde det mycket väl ha varit en intern kamp mot en av kommunistpartiets mest framstående medlemmar. Jag har alltid fått höra att Raihan dödades på grund av den där sista oframkallade filmrullen, som förväntades innehålla "chockerande sanningar". Det sägs att filmburken ligger gömd i en burk med mjöl och att den en dag kommer att hittas. Föreställ dig den historien — det sista försvunna arkivet från 1971 års kommunisthistoria, gömd i ett kök, för att upptäckas när den sista rootin är färdigbakad. I mina filmer försöker jag ofta spåra upp de här berättelserna, oavsett om de är sanna eller inte.

I min doktorsavhandling konstruerar jag en etnografi kring de historiker som drömde ihop berättelsen om filmburken. Du frågade om skillnaden mellan Visible Collective (en kollektiv ansträngning att i en museikontext lyfta de frågor som trängdes undan efter den panik som uppstod efter 9/11) och Gulf Labor Coalition (som undvikit museikontexten till förmån för forskning och opinionsbildning). En skillnad är att Visibles var en verksamhet som ägde rum i en allsmäktig stat och eftersom de styrande inom den strukturen var utom räckhåll för oss utformade vi våra interventioner för att istället bygga upp ett community bland museibesökarna. Gulf Labor hade

direktkontakt med museets styrning och under en tid gick våra möten rätt så bra. Den del av Gulf som jag var involverad i (mestadels forskning) försökte alltså nå framgång med hjälp av kritik, vilket under en period verkade som en möjlighet. I Visible trodde vi aldrig att vi skulle komma fram till någon lösning utan målet var att sakta ner panikens hastighet en aning. Även om jag tror att det faktum att Obama valdes till president fungerade som en brytpunkt, och många av oss kanske trodde att just den sortens rädsla och förtryck nu skulle upphöra, verkar det nu som om det inte är så, och vi blir tvungna att återuppliva det gamla arbetet, förhoppningsvis klokare den här gången.

Efter att ha funderat på fälten konstproduktion, direkt aktivism och akademisk forskning och deras inbördes kopplingar tror jag att många av oss kommer att känna oro över att behöva ändra "sättet vi arbetar" inför det överväldigande rasistiska etnonationalistiska bakslag som idag sprider sig som en global farsot. Det finns ingen tvekan om att vi måste arbeta på olika sätt, men en del av det vi gör kommer att fortsätta att vara relevant. Jag skulle vilja citera en av mina professorer vid Columbia University, Paige West, som tillsammans med JC Salyer på Barnard College, skriver följande i samband med en heldagsläsning av Foucaults Society Must Be Defended, 20.1 2017 (datumet för USAs presidentinstallation). Där de har skrivit "forskare" och "vetenskaplig praktik" skulle jag vilja lägga till "konstnärer" och "konstnärlig praktik."

"Även om vi tror att alla vi — forskare, aktivister, journalister och engagerade medborgare i allmänhet — alltid kan bli bättre på vårt arbete, är vi oroliga att vi genom att

fokusera på behovet av förändring vad gäller vad vi gör och hur vi gör det blir vi blinda inför vad vi redan nu gör väldigt bra. Vi arbetar för att förstå världen genom forskning, undervisning och läsning. Vid sidan av det här producerar vi kunskap som gör det möjligt för oss att förstå världen och att förändra den. Därtill är många av oss också aktivister vars politiska praktik närs av vårt vetenskapliga arbete. Vi menar inte att nya sätt att tänka och arbeta inte bör välkomnas. Det vi oroar oss över är idén om att forskare gör helt fel och att det på något sätt är kopplat till resultatet i det senaste valet. Det här är en farlig tanke som gör att vi misslyckas med att erkänna hur forskning och vetenskapliga praktiker ligger till grund för flera av våra möjligheter att agera, reagera, göra motstånd och förändra.”

Låt oss fortsätta göra det vi gör, i våra olika fält, genom att använda nya och gamla metoder.

Maria Lind är chef på Tensta konsthall.

Torsdagar och lördagar, 14:00
Introduktion till utställningen

Onsdag 1.2, 19:00 Presentation av Naeem Mohaiemen

Onsdag 15.2, 19:00 Filmvisning: Afsan's Long Day (The Young Man Was, Part II), 2014, 40 min, av Naeem Mohaiemen

1974. I en lägenhet i Dhaka skriver historikern Afsan Chowdhury dagboksanteckningar i form av tidningsledare. Genom sina berättelser om sin tid i exil i Toronto och färden genom spillrorna av en nation fast i det förflutna återvänder han till den långa dagen då han nästan dog. Uniformerade män ville avrätta honom efter att ha funnit den marxistiska gudavärlden på hyllorna i hans bibliotek. ”De trodde att jag hade skrivit dem när jag sa det; Jag passar troligtvis in i fantasin om hur en radikal ser ut. Ingen litar på skäggbeklädda unga män. Jag argumenterade med dem om att leta igenom vårt hus.” Behöver ni något mer för att känna igen en fiende?

Onsdag 22.3, 19:00
Last Man in Dhaka Central (The Young Man Was, Part III), 2015, 82 min, av Naeem Mohaiemen

1975. Fångad i denna malström var Peter Custers, en holländsk journalist anklagad för att vara inblandad i ett misslyckat myteri av soldater på vänsterkanten. Som många europeiska vänsteranhängare i sin generation trodde Peter att även om de alienerade massorna lyder, förlamade och instängda i moderniteten, kanske den revolutionära andan fortfarande finns kvar ”utanför” moderniteten – i den privilegierade gruppens fångelser och getton eller i tredje världens städer och byar. Det var ett sökande som fick honom att hoppa av doktorand-programmet vid Johns Hopkins och flytta till Asien.

**Torsdag 30.3, 19:00 Föreläsning:
Mänskliga rättigheter, solidaritet och
anspråken på det visuella av Thomas
Keenan (Bard Collage)**

Mänskliga rättigheter infaller inte per automatik utan upprätthålls genom aktiva handlingar och motstånd. Med utgångspunkt i bilden som vittnesmål tittar Keenan närmare på olika fall av polisbrutalitet. Thomas Keenan undervisar i medieteorier, litteratur, och mänskliga rättigheter vid Bard College, där han leder projektet för Human Rights Project och har hjälpt till att skapa den första grundexamen i mänskliga rättigheter i USA.

www.tenstakonsthall.se

Personal på Tensta konsthall
Fahyma Alnablsi, reception
och lärande
Emily Fahlén, förmedling
och produktion
Ulrika Flink, assisterande curator
Asrin Haidari, kommunikation
och press
Maria Lind, chef
Hedvig Wiczell, förmedling
och infrastruktur
Didem Yildirim, assistent

Praktik
Asha Mohammed

Värdskap
Arazo Arif
Makda Embaie
Minna Magnusson
Isabella Tjäder

Teknik och installering
Carl-Oskar Linné
Johan Wahlgren

Ett särskilt tack till Experimentier,
LUX och Syed Arif Yousuf för lån
av verk samt Daniella Rose King för
projektledning i New York.

Med verksamhetsstöd från
Stockholms stad, Kulturrådet och
Stockholms Läns Landsting.