

'OUT OF MESOPOTAMIA' DE VERSPLINTERDE INDENTITEIT VAN DE IRAKESE KUNSTENAAR IN DIASPORA

Floris Schreve

Er wonen en werken tegen de tachtig uit Irak afkomstige beeldende kunstenaars in Nederland. Hoewel dit een spectaculair hoog aantal is, zijn deze kunstenaars nagenoeg onbekend bij de verschillende Nederlandse culturele instellingen, al is dit waarschijnlijk de allergrootse groep beeldende kunstenaars in ballingschap die Nederland kent. Weliswaar worden er in Nederland sinds de laatste jaren de meest verhitte debatten gevoerd over 'kunst en allochtoon', toch heeft nog bijna niemand zijn oog laten vallen op deze groep ballingen uit Irak. Hier zijn een aantal verklaringen voor te vinden.

In de eerste plaats zijn de meeste van deze kunstenaars in de jaren negentig als politiek vluchteling naar Nederland gekomen. Doordat men, na het doorlopen van vaak langdurige asielpcedures, letterlijk weer van voren af aan moest beginnen hebben vele van deze kunstenaars nog niet de kans gehad om in Nederland een reputatie op te bouwen, al hadden zij deze in Irak in veel gevallen wel. Ook hebben deze kunstenaars vaak nog geen enkel idee hoe de Nederlandse kunstwereld functioneert.

Omgekeerd geldt natuurlijk hetzelfde. De Nederlandse culturele instellingen, ook degene die juist gespecialiseerd zijn in hedendaagse kunstenaars met een niet-westerse achtergrond (bijv. de *Gate Foundation*, de *Fenix Foundation* of het Wereldmuseum, hoewel dit bij de laatste sterk aan het veranderen is), zijn onbekend met de meerderheid van deze kunstenaars. De spaarzame initiatieven tot activiteiten van Nederlandse zijde zijn tot nu toe beperkt gebleven tot mensenrechtenorganisaties als AIDA (*Associaton International des Défense des Artistes*), Vluchtelingenwerk, of kleinschalige galeries. Het Wereldmuseum Rotterdam kent op dit gebied een actief beleid, al is het nog niet van een tentoonstelling gekomen. Ook moet de stichting *Vrienden van kunstenaars uit Mesopotamië* genoemd worden. Deze groep van vrijwilligers heeft zich op een positieve wijze ingezet voor een aantal van deze kunstenaars, na hun veelal chaotische vlucht uit hun vaderland. De Irakese kunstenaars zelf zijn inmiddels begonnen hun eigen organisaties op te richten. Genoemd moeten worden *Al Beet al Iraqi* (het Irakese Huis) van de journalist en literatuurcriticus Karim Al Najar en de

Leidschrift, jaargang 17, nummer 3, december 2002

Irakese culturele vereniging *Babil, voor kunst en literatuur*. Toch kan er geconcludeerd worden dat de Irakese kunstenaars nog niet hun weg hebben gevonden naar de culturele instanties en de culturele instanties nog niet naar de Irakese kunstenaars.

Indirect hebben ook andere factoren een rol gespeeld die ertoe geleid hebben dat deze kunstenaars tot nu toe functioneren in de marges van het Nederlandse culturele leven. Hoewel geheel ten onrechte, wordt een land als Irak in Nederland niet direct geassocieerd met iets als ‘moderne kunst’. Zoals de coördinator van de mensenrechtenorganisatie AIDA Nederland Herman Divendal, die veel van de uit Irak gevluchte kunstenaars heeft opgevangen, het kernachtig omschreef: ‘Voor de meeste Nederlanders is Irak slechts een grote zandbak, waarin je heel goed kunt oorlog voeren’.¹

In het Westen, dus ook in Nederland, staat de islamitische wereld in het algemeen en de Arabische wereld in het bijzonder verder niet als bijzonder progressief bekend. De Palestijnse/Amerikaanse literatuurwetenschapper en denker Edward Said stelde al in 1978, in zijn magnum opus *Orientalism* dat er een groot complex aan vooroordelen en misverstanden bestaan over het islamitische deel van de wereld. Said wijdt dit vooral aan vooroordelen uit het koloniale tijdperk. Hoewel *Orientalism* een storm aan kritiek heeft ontvangen, is het ontegenzeggelijk aantoonbaar dat dit werk over de gehele linie van de cultuurwetenschappen van grote invloed is geweest. Suids centrale stelling is dat het beeld van de oosterling in het Westen enerzijds bestaat uit een romantisch Duizend-en-een-nacht imago, dat wil zeggen de gepassioneerde, wellustige en irrationele Arabier. Anderzijds vloeit uit deze voorstelling van zaken het beeld voort dat deze irrationele oosterling despotisch van aard is, zich uitsluitend laat leiden door religieuze dogma’s en daarom politiek onder controle moet worden gehouden door het ‘verlichte’ en ‘rationele’ Westen.²

¹ Herman Divendal, lezing aan de Technische Universiteit Delft, 15 november, 1996.

² Edward W. Said, *Orientalism; western conception of the Orient* (Routledge 1978). Said stelt dat het westerse ‘orientalisme’ gebaseerd is op vier dogma’s. Said: “...one is the absolute and systematic difference between the West, which is rational, developed, humane, superior, and the Orient, which is aberrant, undeveloped, inferior. Another dogma is that abstractions about the Orient, particularly those based on texts representing a ‘classical’ Oriental civilization, are always preferable to direct evidence drawn from modern Oriental realities. A third dogma is that the Orient is eternal, uniform, and incapable to defining itself; therefore it is assumed that a highly generalized and systematic vocabulary from describing the Orient from a

Los van Saids publicatie, die overigens niet zozeer over beeldende kunst gaat maar meer over literatuur en beeldvorming, lijkt het mij geen overtrokken bewering dat Irak in Nederland voornamelijk in verband wordt gebracht met de Golfoorlog en de dictatuur van Saddam Hoessein. Toegegeven, met name van het laatste punt hebben de kunsten meer dan last gehad. Saddam Hoessein en zijn Ba'th partij zijn er zelfs de directe oorzaak dat de Irakese culturele elite in ballingschap is gedreven. Toch kan worden gesteld dat Irak, in de loop van de twintigste eeuw, een eigen traditie van moderne kunst heeft opgebouwd. Het zijn de erfgenamen van deze traditie, die tegenwoordig een veelal geïsoleerd ballingenbestaan leiden in West-Europa.

De introductie van het modernisme en de Irakese 'klassieke avant-garde'

De huidige staat Irak ontstond na de ontbinding van het Ottomaanse Rijk, in de nadagen van de Eerste Wereldoorlog. Hierbij moet worden opgemerkt dat het een land betrof met nogal geforceerde staatsgrenzen. Het noorden wordt immers voornamelijk bevolkt door Koerden en Turkomanen, het centrale gebied rond Bagdad door overwegend soennitische Arabieren, terwijl het dichtbevolkte zuiden bestaat uit een populatie van sjietische Arabieren, overigens de meerderheid van de Irakese bevolking. Verder kent Irak een aantal grote minderheden zoals Assyriërs, Chaldeeuwse christenen en joden, hoewel de laatsten na de oorlog van 1967 grotendeels naar Israël zijn geëmigreerd.

Op papier werd Irak na 1918 een monarchie onder de Hasjemitische dynastie. In feite stond de eerste koning Faisal I onder direct gezag van de Engelse 'overwinnaars' van de Eerste Wereldoorlog. Het kwam erop neer dat het Britse Rijk er weer een kolonie bij had, een praktijk die de Britten vaker toepasten in gebieden die zij hadden veroverd op de zogehete asmogendheden. Hoewel Irak in 1932 officieel onafhankelijk werd en toetrad tot de Volkenbond, bleef het door middel van verdragen sterk aan de Britse belangen gebonden. Tijdens de Tweede Wereldoorlog glipte

Western standpoint is inevitable and even scientifically 'objective'. A fourth dogma is that the Orient is at bottom something either to be feared (the Yellow Peril, the Mongol hordes, the brown dominions) or to be controlled (by pacification, research and development, outright occupation whenever possible)", 300-301

de bestaande hegemonie de Britten voor korte tijd uit handen; met hulp van nazi-Duitsland greep de nationalistische generaal Rashid Ali Al Kailani in 1941 de macht. Deze coup wordt door het huidige Ba'th regime nog altijd gezien als een belangrijke voorloper. Toch wisten de Britten met een groot militair offensief Al Kailani de macht weer te ontnemen en herstelden zij de monarchie. Deze situatie duurde voort tot de revolutie van 1958.

Het was in deze roerige periode dat de moderne kunst van Irak zich begon te ontwikkelen en uiteindelijk een brede basis zou veroveren. Dit gebeurde vanzelfsprekend niet vanzelf. De in Nederland wonende Irakese kunstcriticus Ismael Zayer formuleerde het als volgt: 'Europese volkenkundigen die over moderne kunst van Irak of andere Arabische landen schrijven, denken vaak dat er een rechte lijn loopt van de islamitische abstractie naar de abstracte moderne kunst, maar in werkelijkheid is er een breuk van eeuwen, een gapend gat. De Irakese pioniers erfden niets op het gebied van de vroeg islamitische periode van Irak en de omringende landen, die overging in een eeuwenlange Turks-Ottomaanse bezetting. De kunsten in het gebied dat later Irak zou gaan heten, bereikten hun hoogtepunt ruim voor de Ottomaanse bezetting in de dertiende eeuw, in de persoon van Al Wasiti en zijn school van Bagdad. Opeenvolgende bezetters, tot en met de Britten, bezondigden zich aan het vernielen (of wegslepen) van het culturele erfgoed, zowel uit de pre-islamitische als uit de islamitische periode. Elke poging tot politieke of economische, laat staan artistieke bloei, werd in de kiem gesmoord.' Over de vestiging van een eigen moderne kunst schrijft Zayer het volgende: 'Het scheppen van een institutionele inbedding was zeker geen gemakkelijke taak. Zoals de Palestijnse kunstcriticus Jabra Ibrahim Jabra (de nestor van de moderne Irakese kunstkritiek, F.S.), die lange tijd in Irak verbleef zo plastisch omschreef: "De verbeelding lag zeven eeuwen stil, begon zich te vervelen en bewoog toen eindelijk weer". De kunstenaars waren echter noch op de hoogte van hun eigen culturele erfgoed, noch dat van de westerse kunst. Volgens de dichter Buland Al Haidari was het "alsof ze maagdelijke grond moesten bewerken."³

Hoewel er vanaf de Eerste Wereldoorlog wel degelijk werd geschilderd in Irak, vaak naar westers academisch model (zoals bijvoorbeeld de romantische rivierlandschappen van de Eufraat en de Tigris van Abdul Qadir Rassam), was de echte grondlegger van de Irakese moderne kunst Jewad Selim (1920-1961). Jewad Selim studeerde in Rome, Parijs en Londen

³ Ismael Zayer, 'Het geheugen van de Iraakse moderne kunst', in: *28 Iraakse kunstenaars in Nederland* (Den Haag 2000).

waar hij lessen volgde bij onder andere Henry Moore.⁴ Teruggekeerd in zijn vaderland stelde hij zich voor een zeer ambitieuze taak. Het was zijn absolute doel om het Irakese volk te verheffen en een nieuw zelfbewustzijn te geven door middel van kunst. Jewad Selim, in een lezing uit 1951: ‘Where do the Baghdadis stand in relation to the artist? Take the houses: the first thing you notice as you enter is the furniture. The furniture is comfortable and expensive, the latest model from Beirut (oh, how beautiful!). Then you raise your eyes to the walls, what do you see? If they are not bare then they are decorated with a big picture of the grandfather, and even bigger one of the head of the household in his youth. When the taste is more elevated, and the head of the household starts to feel the need for ‘art’, then you will find a calendar (redactie: tenzij fout gespel in origineel) for the Cadillac company decorated with a pretty girl. This is public’s taste. As a well meaning poet has said of us that we are the enemies of the people. He has said that we ought to be fought by every patriotic Iraqi. We are the enemies it seems because the food of the people, its pocket romances, the Monday magazines, Egyptian films and the nightclubs. This well meaning poet does not understand art’.⁵

Jewad Selim trachtte zijn revolutionaire ambities vooral te verwezenlijken door het Irakese volk weer bewust te maken van het grootse culturele erfgoed, zowel van het preïslamitische Mesopotamië, als van de periode van het Abassidische Kalifaat. Centraal in zijn werk stond het begrip *turath*, dat het beste uit het Arabisch te vertalen is als ‘cultureel erfgoed’. Veelal baseerde Selim zich op de beeldtaal van de oude Sumerische beschaving, zoals het hier getoonde voorbeeld duidelijk laat zien (afb. 1). Een opmerkelijk detail zijn de proportioneel grote ogen, een element dat duidelijk ontleent is aan de manier waarop in deze oude cultuur het menselijk gelaat werd weergegeven (vergelijk met afb. 2). Voor alle duidelijkheid; het ging Jewad Selim niet om nostalgie en zover er sprake was van nationalisme, had dit vooral een emancipatoire functie om het Irakese volk een eigen identiteit te geven, tegen de Britse overheersing in.

Een duidelijk ander voorbeeld van Selims sociale bewogenheid is zijn *Monument voor de onbekende politieke gevangene* (afb. 3) uit 1951. Selim ontwierp dit monument voor een wedstrijd die was uitgeschreven door de

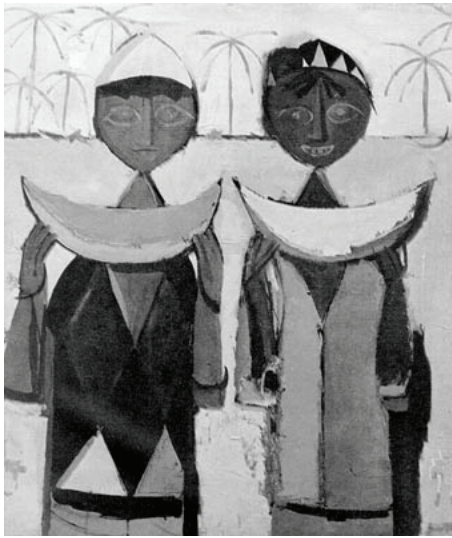
⁴ Lorna Selim & Ulrike Al Khamis, *Lorna Selim remembers*, in Maysaloun Faraj (ed.), *Strokes of genius; contemporary Iraqi art* (Londen, 2002) 41

⁵ Samir Al Khalil (pseudoniem van Kanan Makiya), *The Monument; art, vulgarity and responsibility in Iraq* (Londen 1991) 78.

Tate Gallery te Londen. Van de meer dan driehonderd inzendingen uit de hele wereld was dit het winnende ontwerp. Helaas werd het project om financiële en logistieke redenen nooit uitgevoerd, zodat deze foto van de maquette het enige is dat ons rest. Hoewel historische speculatie binnen de wetenschap geheel uit den boze is, blijft het een intrigerende gedachte dat er tegenwoordig een monument ter ere van het fenomeen ‘politieke gevangene’ midden in Londen had kunnen staan, gemaakt door een Irakese kunstenaar in een periode dat het regime van Saddam Hoessein nog lang niet in zicht was. Het zou wellicht van grote betekenis voor de Irakese kunst zijn geweest.

Jewad Selim was ook de grondlegger van de ‘Bagdadgroep voor moderne kunst’, de belangrijkste Irakese avant-garde beweging. De doelstelling van deze groep was het vestigen van een Irakese modernistische kunst, die zowel wortelde in de eigen traditie als aansloot bij het internationale modernisme. De belangrijkste vertegenwoordigers van de eerste generatie modernisten, zoals Shakir Hassan Al-Sa’id, Mohammed Ghani Hikmet, Khalid Al Rahal, Ismael Fattah Al Turk, de kunstcriticus Jabra Ibrahim Jabra en de architecten Rifa’at Chadirchi en Mohammed Makiya (de vader van de hier veel aangehaalde auteur Kanan Makiya), maakten deel uit van deze beweging.⁶

⁶ Deze opsomming van vele Arabische namen dwingt mij ertoe om enige verheldering te geven over de gebruikte transcriptie. In de westerse wereld bestaat er geen eenduidige transcriptie van het Arabische schrift. In de kring van arabisten worden er twee systemen gebruikt, het zogenaamde ‘Angelsaksische model’ en het ‘Europese-continentale model’. Ikzelf heb me aan geen van deze twee transcriptiemodellen gehouden, maar de voorkeur gegeven aan hoe namen in de literatuur worden weergegeven, of hoe kunstenaars hun eigen naam in het westerse schrift spellen. Soms kan dit tot inconsistenties leiden. In het Arabisch wordt bijvoorbeeld de naam Said (van Edward Said) op dezelfde manier gespeld als Sa’id (de achternaam van Shakir Hassan Al-Sa’id). In dit geval zit het probleem er vooral in dat er hier gebruik wordt gemaakt van een medeklinker die in geen van de Indo-Europese talen voorkomt, en dus ook niet is weer te geven in Latijnse letters. Er spelen bij de transcriptie ook nog andere problemen, zoals de frequent voorkomende consonant en vocaal verdubbeling, alsmede de suggestie van ‘zon’ en ‘maan’ letters (vooral van belang bij de uitspraak).



1. (Linksboven) Jewad Selim, gegevens onbekend, waarschijnlijk jaren veertig/vijftig (bron www.enana.com)
2. (Linksonder) Keramisch kopje, Uruk, Sumerie, vroege dynastieke periode, ca. 2700 v. Chr. (Bron: catalogus TEFAF, 2002)
3. (Rechts) Jewad Selim, Monument voor de Onbekende Politieke Gevangene, gipsmodel, 1951 (Bron: Samir Al Khalil, *The Monument, art, vulgarity and responsibility in Iraq*, Andre Deutsch, Londen, 1991)

Hoewel de Bagdadgroep het meest uitgesproken was, vonden er ook andere ontwikkelingen plaats in de Irakese kunstscene van de jaren veertig en vijftig. De belangrijkste tegenhangers van de Bagdadgroep waren de zogenaamde 'Primitieven', waarvan Faik Hassan (1914-1987) de belangrijkste initiatiefnemer was. Hassan, die jarenlang docent was aan de kunstacademie van Bagdad (bijna alle kunstenaars uit Irak in Nederland hebben les van hem gehad), werkte in een sociaal realistische stijl. Aanvankelijk werkte hij op een impressionistische wijze, later zou hij zich een zeer persoonlijke expressieve stijl eigen maken (afb. 4). In het werk van Faik Hassan stond de gewone Irakees centraal, zoals arbeiders, boeren en bedoeïenen. Dit aspect kan zeker politiek geïnterpreteerd worden, met werken als deze wilde Hassan een socialistische boodschap uitdragen. Overigens zou het latere werk van Faik Hassan sterk van karakter veranderen, qua vorm maar vooral wat betreft de ideologische inhoud. Dit had alles te maken met de opkomst van de Ba'th en de heerschappij van Saddam Hoessein. Hier kom ik echter later op terug.

Een andere belangrijke grondlegger van de Irakese modernistische traditie was Mahmud Sabri (1927). Ook hij werkte aanvankelijk in een expressieve sociaal realistische stijl. Na de Ba'th revolutie van 1968 werd hij gedwongen in ballingschap te gaan. In die periode ontwikkelde hij een volledig abstracte stijl, die sterk doet denken aan Mondriaan. Sabri omschreef zijn werkwijze als 'quantum-realisme' en schreef een manifest waarin hij zijn ideeën uiteenzette. Mahmud Sabri is een van de weinige grondleggers van de Irakese moderne kunst die nu nog in leven is. Hij woont tegenwoordig in Praag en is nog altijd zeer actief.⁷

Het schrijven van manifesten, of het zich verenigen in kunstbewegingen was overigens een duidelijk kenmerk van de Irakese kunst uit de jaren vijftig, zestig en begin jaren zeventig. In die zin deed de Irakese kunstscene sterk denken aan de historische avant-garde in West Europa, aan het begin van de twintigste eeuw. Zo werden er na de Bagdadgroep verschillende bewegingen opgericht, zoals Al Mujaddidin (The Innovationists), Al Ru'yah al-Jadida (The New Vision) en Al B'ud al Wahid (The One Dimension Group).⁸

De initiatiefnemer van de laatste beweging, Shakir Hassan Al-Sa'id, zou zich ontwikkelen tot een van de meest invloedrijke kunstenaars van het

⁷ Zayer, 'Het geheugen', 4-5.

⁸ Ulrike Al Khamis, 'A historical overview 1900s-1990s', in: Maysaloun Faraj ed., *Strokes of genius; contemporary Iraqi art* 26-27, 29.

islamitische Midden Oosten. In zijn werk probeerde hij een synthese te vinden tussen de abstracte traditie van de islamitische kunst en de kalligrafie en het internationale modernisme. Dit gebeurde overigens door meer Irakese kunstenaars, zoals Jamil Hamoodi, maar de wijze waarop Al-Sa'id hier vorm aan gaf, zou gezichtsbepalend zijn voor de moderne kunst van de islamitische wereld. Kenmerkend voor zijn stijl is de ruwe verfbehandeling en kernachtige eenvoud van zijn 'tekens'. In een aantal van zijn doeken zitten zelfs gaten, waardoor zijn werk in de verte doet denken aan Luigi Fontana of aan de 'Arte Povera'. Het hier afgebeelde werk van Al-Sa'id, *Writings on a Wall* (afb. 5), laat goed zien hoe kalligrafische elementen zijn verwerkt tot een abstracte stijl, hoewel het ook een duidelijk 'graffitiachtig' karakter heeft. Al-Sa'id omschreef zijn werkwijze dan ook ooit eens als 'Kalligrafitti'.⁹

Overigens moet worden opgemerkt dat het hier om een pan-Arabische trend ging. AlSa'ids artistieke geestverwanten, zoals de Libiër Ali Omar Ermes en de Algerijn Rachid Koraichi gingen op een vergelijkbare wijze te werk, zij het op een volstrekt individuele wijze. Ook zij zochten een synthese tussen moderne abstractie en de eigen traditie van de kalligrafie. De Palestijnse kunsthistoricus Brahim Alaoui, curator van het *Institut du Monde Arabe* in Parijs, heeft deze 'stroming' omschreven als '*l'Ecole de Signe*'.¹⁰ Het is van belang om op te merken dat deze stroming van de grond kwam na 1967, het jaar van de nederlaag tegen Israël en de grote crisis in de Arabische wereld. Het waren toen de hoogtijdagen van het pan-Arabisme, zowel cultureel als politiek. De Ba'th partij, die in 1968 in Irak aan de macht kwam, is hier bijvoorbeeld een uitvloeisel van. Overigens wil ik hier niet suggereren dat het abstracte werk van Shakir Hassan Al Sa'id een Ba'thistische ideologische inhoud heeft, het maakt onderdeel uit van een brede culturele stroming, die overal in de Arabische wereld aanwezig was. Bovendien is het werk van Shakir Hassan duidelijk islamitisch georiënteerd, terwijl de Ba'th een seculiere ideologie is.

Wellicht is de meest bekende Irakese kunstenaar Dhia Azzawi (1939). Azzawi, oorspronkelijk archeoloog van beroep, drukte vanaf de jaren zestig sterk zijn stempel op de Irakese kunsten. In de jaren zeventig emigreerde hij overigens naar Londen, waar hij nu nog steeds woont en werkt. Tot 1990 was hij directeur van het Irakese Culturele Instituut, dat na de Golfoorlog werd opgeheven. Azzawi's werk is kleurrijk en uitbundig en

⁹ Mohamed Metalsi, *Croisement de Signe* (Parijs 1989) 55-59.

¹⁰ Brahim Alaoui, *Art Contemporain Arabe* (Parijs 1996) 31.

verwijst eveneens veel naar het Irakese culturele erfgoed (zie Jewad Selims notie van *turath*). In zijn werk heeft hij vormen verwerkt die verwijzen naar het oude Sumerië, als ook islamitische elementen (zie afb. 6). Toch heeft zijn werk ook duidelijke westerse invloeden, zoals die van Cobra en zeker ook van Bacon. De verhalen van Duizend-en-een-nacht, maar ook het oude Gilgamesj Epos, zijn voor Azzawi vaak bronnen van inspiratie, hoewel er een enkele keer ook verwijzingen zijn naar de hedendaagse politieke situatie in Irak (afb. 7). Ondanks het kleurrijke en ogenschijnlijk uitbundige karakter van dit schilderij, kan de oplettende kijker een doodshoofd en een gasmasker ontdekken. Dhia Azzawi heeft zowel in de Arabische wereld als in het Westen vele exposities gehad. In Engeland hebben de afdelingen voor moderne kunst van het *British Museum* en het *Victoria and Albert Museum* werk van hem in de collectie.

Natuurlijk zijn er ook Koerdische kunstenaars. De bekendste zijn Cheeman Ismail en Sarwat Anwar Saws. Vanaf de jaren tachtig was het voor Koerden echter niet meer mogelijk om in Bagdad te studeren. Tegenwoordig hebben zij hun eigen kunstinstituut in Suleimanya, in Noord-Irak. Al met al blijkt dat de Irakese kunst een zeer eigen gezicht heeft ontwikkeld, hoe onbekend dit in het Westen ook is. Dit geldt overigens voor bijna alle hedendaagse kunst uit de Arabische wereld, het is alleen de Palestijnse kunstenares Mona Hatoum die is doorgedrongen tot de prominente westerse musea en biënnales. Wat betreft Irak vormt de architecte Zaha Hadid een uitzondering, alleen zij geniet werkelijk wereldwijd grote faam. Haar experimentele ontwerpen worden als zeer toonaangevend gezien. Zaha Hadid echter woont al voor zeer lange tijd in Londen, waar zij ook haar opleiding volgde, waardoor haar werk enigszins los staat van de Irakese context.

Er zijn vele Irakese kunstenaars actief binnen Irak, maar het grootste deel buiten Irak. Alleen dit laatste gegeven laat al zien dat de huidige politieke situatie een zwaar stempel heeft gedrukt op de kunsten, hoe dubbelzinnig de meeste geschreven bronnen hierover ook zijn.



4. (Linksboven) Faik Hassan, *The tent*, olieverf op doek, 1953 (Bron: Wijdan Ali, *Contemporary art of the islamic world*, Londen/ Amman, 1989)
5. (Rechtsboven) Shakir Hassan Al Sa'id, *Writings on a wall*, acryl op doek, 1978 (bron: Mohammed Metalsi, *Croisement de signe*, Institut du Monde Arabe, Parijs, 1989).
6. (Linksonder) Dhia Azzawi, *Avancement vers l'incendie*, olieverf op doek, 1987 (Bron : Brahim Alaoui, *Quatre Peintres Arabe premiere*, Institut du Monde Arabe, Parijs, 1988)
7. (Rechtsonder) Dhia Azzawi, titel onbekend, 1993 (Bron : www.enana.com)

De cultuurpolitiek van de Ba'th partij en de verwevenheid van kunst en massapropaganda

Zoals eerder vermeld, bestond er vanaf het begin een bepaalde relatie tussen kunst en politiek in Irak. Een kunstenaar als Jewad Selim wilde met zijn kunst wel degelijk een sociale boodschap uitdragen. Deze was voornamelijk antikoloniaal en hij wilde het Irakese volk 'verheffen' door middel van kunst. Het behoeft dan ook geen betoog dat de meeste Irakese kunstenaars sterk tegen de door de Britten gedomineerde monarchie waren. In 1958 vond de revolutie plaats. De zogenaamde 'vrije officieren' grepen de macht. De jonge Koning Faisal II, de invloedrijke regent Prins Abd Al Ilah en de pro-Britse eerste minister Nuri Al Said (de belangrijkste Irakese politicus onder de monarchie) werden om het leven gebracht en de Engelsen werden verdreven. Onder leiding van brigadegeneraal Abd Al Karim Qasim werd er een militaire junta geïnstalleerd, die min of meer links georiënteerd was, althans ze flirtten sterk met de Sovjet Unie en de Irakese Communistische Partij (ICP) kreeg beperkte politieke vrijheden.¹¹ In eerste instantie werd de revolutie, door de veelal met links sympathiserende kunstenaars met groot enthousiasme ontvangen. Jewad Selim kreeg de opdracht om aan een groot monument ter ere van de revolutie te werken, de zogenaamde *Nasb al Hurriyya*, het monument van de vrijheid. Selim heeft de realisatie hiervan in 1962 niet meer meegemaakt (hij overleed in 1961), maar het uiteindelijke resultaat werd een vreemde cocktail van zijn eigen radicaal modernistische ideeën en militaire megalomanie (afb. 8). Over dit monument moesten veel compromissen gesloten worden. Hoewel Jewad Selim veel van zijn eigen ideeën kwijt kon (zie vooral de rechterkant en de verwijzingen naar Picasso's *Guernica*), moest er in het midden een militair worden uitgebeeld, met de beeltenis van generaal Qasims eigen gezicht. Verder is het monument, na het overlijden van Jewad Selim, op een sokkel gezet (middels een ontwerp van de architect Rifa'at Chadirchi), waardoor het geheel veel megalomaner aandoet dan dat het oorspronkelijk bedoeld was.¹²

Hoewel we terugkijkend kunnen zeggen dat het regime van generaal Qasim in ieder geval het meest populair was van alle regeringen na de monarchie, was het bewind ondemocratisch en autoritair. Politieke tegenstanders werden vermoord of gevangen gezet en de Irakese intellectuele elite begon geleidelijk aan het land te verlaten. Dit was nog

¹¹ Charles Tripp, *Irak; een geschiedenis* (Amsterdam 2002)186-191, 199-201.

¹² Al Khalil, *The Monument*, 82-84.

niets vergeleken met de coup van 1963, toen, met behulp van de CIA, de Ba'th partij de macht greep.¹³ In de korte periode dat deze partij aan de macht was (van februari tot november) richtten zij een ware slachting aan onder de communisten en andere linkse krachten. De terreur was zo extreem dat het leger hen in hetzelfde jaar de macht weer ontzegde. Het roer werd overgenomen door de 'Nasseristische' generaal Abd al-Salam Arif die een geleidelijk liberaliseringsprogramma startte. Hoewel dit regime zeer te lijden had onder corruptie, werden er aarzelend weer politieke vrijheden toegelaten. In 1966 kwam president Arif om het leven bij een helikopterongeluk. Hij werd opgevolgd door zijn broer Abd Al-Rahman Arif, die de voorzichtige democratische hervormingen van de liberale premier Al Bazzaz weer terugdraaide. In 1968, toen het land in een diepe crisis verkeerde, mede veroorzaakt door de Arabische nederlaag tegen Israël, wist de Ba'th partij opnieuw de macht te grijpen. Ahmed Hasan Al Bakr werd de eerste Ba'th president van Irak en Saddam Hoessein werd vice-president.¹⁴

Het is belangrijk om toe te lichten waar de Ba'th ideologie voor staat. Bij de meeste Nederlanders bestaat er het vreemde misverstand dat het huidige Irakese regime islamitisch van aard zou zijn. Dit is niet juist. *Ba'th* betekent in het Arabisch *herrijzenis*. De Ba'th ideologie is een seculiere, extreem nationalistische stroming. Het begrip 'herrijzenis' moet in deze context worden opgevat als de wedergeboorte van de Arabische eenheidsstaat, zij het op seculiere basis. De christelijke Syriër Michel Aflaq (1910-1989), oprichter en ideoloog van de Ba'th partij, was vooral geïnspireerd door het gedachtegoed van Hitler en Mussolini. Aflaq, die in de jaren dertig aan de Sorbonne in Parijs politicologie studeerde, was aanvankelijk sterk geïnteresseerd in Marx. Hoewel dit niet heel bekend is, heeft Marx echter een aantal minder vriendelijke dingen over Arabieren geschreven (Edward Said heeft dit ook in *Orientalism* aangetoond¹⁵). Dit dreef Aflaq meer in de richting van het fascisme. Later, in 1940, toen Aflaq

¹³ Said K. Aburish, *Saddam Hussain; the politics of revenge* (Londen, 2000) 54-56, 59-60, 73-74 en 80-82. Deze van oorsprong Palestijnse ex-Ba'thi, voormalig medewerker van de Irakese regering en biograaf van Saddam Hoessein, laat een ontluisterend beeld zien van de eerste Ba'th revolutie en de betrokkenheid van de CIA hierin. De Amerikanen wilden vooral af van het sterk op de Sovjet Unie leunende bewind van generaal Qasim.

¹⁴ Tripp, *Irak*, 216-236.

¹⁵ Said, *Orientalism*, 7.

docent aan de universiteit van Damascus was, formuleerde hij in *Fi Sabil al-Ba'th*, volgens Kanan Makiya de belangrijkste canonieke tekst van het Ba'thisme, de kern van zijn ideologie als volgt: 'Nationalism is love before anything else. He who loves doesn't ask for reasons. And if he were to ask, he would not find them. He who cannot love except for a clear reason, has already had this love wither away in himself and die'. Een aantal jaren later schreef Aflaq over zijn idee van leiderschap: 'The Leader, in times of weakness of the 'Idea' and its constriction, is not one to substitute numbers for the 'Idea', but to translate numbers into the 'Idea'; he is not the ingatherer but the unifier. In other words he is the master of the singular 'Idea', from which he separates and casts aside all those who contradict it'.¹⁶ Opgemerkt moet worden dat in deze context onder 'Idea' hetzelfde moet worden verstaan als 'Love'; 'nationalism' dus, of met andere woorden *Ba'thisme*. Aflaq hanteerde voor zijn idealen de term 'Republic of Love', waarin de ratio radicaal werd afgewezen, geheel in overeenstemming met de fascistische ideologieën van Hitler en Mussolini, alleen stond Aflaq de blinde trouw voor aan de Arabische eenheidsstaat. Tekenend is dat Aflaqs notie van de 'Republiek der Liefde' culmineerde in het Irak van Saddam Hoessein.

Na de machtsgreep van 1968 had de Ba'th partij (*Arabic Ba'thist Socialist Leaders Party*, ABSLP) echter nog weinig aanhang. Daarom sloten zij een coalitie met de Irakese Communistische Partij. De ICP, opgericht in 1934 en daarmee de oudste communistische partij van het Midden Oosten, die tijdens de monarchie al grote aanhang had onder de arbeidersbeweging (vanaf de jaren veertig organiseerden zij bijvoorbeeld vele stakingen), beschikte over een aanmerkelijk groter intellectueel kader dan de Ba'th partij, waardoor een coalitie niet slecht van pas kwam. Aanvankelijk waren de communisten zeer huiverig om met de Ba'th in zee te gaan; velen herinnerden zich nog de terreur van 1963. Uiteindelijk bleek de verleiding van de macht te groot en sloot de zwaar verdeelde ICP een pact met de Ba'th partij. Deze coalitie vormde het zogenaamde 'Progressief Nationaal Front'.¹⁷

¹⁶ Samir Al Khalil (pseudoniem van Kanan Makiya), *Republic of Fear; the politics of modern Iraq* (Berkeley, 1989) 190 en 196.

¹⁷ Fatima Mohsen, 'Cultural totalitarianism', in: Fran Hazelton ed., *Iraq since the Gulf War; prospects for democracy* (Londen 1994). Overigens is het van belang om op te merken dat er binnen de ICP een scheuring ontstond. De leiding van de

Voor de kunsten is dit gegeven van grote invloed geweest. De coalitie leverde een goede relatie met de Sovjet Unie op. Dit had onder meer zijn uitwerking op het gebied van culturele uitwisselingen. Het is bijvoorbeeld opvallend hoeveel van de in Nederland wonende Irakese kunstenaars in het voormalige Oostblok gestudeerd hebben (voornamelijk de Sovjet Unie en Hongarije). Ook in artistieke zin heeft de kunst van de Sovjet Unie grote invloed gehad op de Irakese kunst van de jaren zeventig en tachtig. Vele kunstenaars werkten rond die tijd volgens de principes van het socialistisch realisme, zoals duidelijk te zien is in het hier getoonde werk van Mahood Ahmad, overigens een kunstenaar met een uitgesproken Ba'th achtergrond (zie afb. 9). Het maakte in dit geval ook niet veel uit of kunstenaars een Ba'thi of een communistische achtergrond hadden. In principe stond de Ba'th sympathiek tegenover de beeldtaal van de Sovjet Unie, ook toen de coalitie met de ICP verbroken werd, de communisten massaal werden vervolgd en uitgemoord en Saddam Hoessein in 1979 de alleenheerschappij opeiste.

In de kunsten voltrok zich een geleidelijke metamorfose. Aanvankelijk werd kunst en cultuur door de Ba'th partij ten zeerste gestimuleerd. Dit geschiedde door een sterke patronagepolitiek. Hierdoor werden zowel de culturele instellingen als individuele kunstenaars geheel aan de staat en de partij gebonden. De cultuurpolitiek van de Ba'th was erg dubbelzinnig. Aan de ene kant wilde men zich naar buiten toe als progressief profileren, waardoor modernistische experimenten zeker gestimuleerd werden, hoewel dit gedurende de jaren tachtig sterk zou veranderen. Dit gebeurde vooral onder leiding van Tariq Aziz, de huidige vice-premier van Irak, die eind jaren zeventig minister van cultuur en informatie was. Deze begaafde en intellectuele diplomaat van Assyrische Christelijke afkomst, oorspronkelijk geboren onder de naam Michael

ICP, het zogenaamde 'Central Committee', die sterk op de Sovjet Unie gericht was, trad toe tot het Nationaal Front, samen met de Koerdische PUK (Patriottische Unie van Koerdistan). Een deel van de ICP kon zich niet vinden in het Nationaal Front en vormde het zogenaamde 'Central Command', dat vooral bestond uit de volgelingen van de in 1970 geëxecuteerde dissidente communist Aziz Al-Haj. Deze afsplitsing, die onafhankelijk opereerde van de Sovjet Unie, ging ondergronds en pleegde gedurende de jaren zeventig herhaaldelijk aanslagen op Ba'thistische doelen (Al Khalil, *Republic of Fear*, 229-231). Een aantal van de Iraki's, kunstenaars maar ook anderen met wie ik contacten onderhoud, waren aanhangers van deze beweging.

Johanna (hij heeft zijn naam later laten arabiseren tot Tariq Aziz, geheel in overeenstemming met de Ba'th ideologie), was afgestudeerd in Engelse literatuur en bleek de perfecte persoon te zijn om het Ba'thisme in het buitenland te 'verkopen', ook qua beeldende kunst. Het Irakese Cultureel Centrum in Londen, waar Dhia Azzawi lange tijd directeur van was, volgde bijvoorbeeld deze politiek.¹⁸ Aan de andere kant werd kunst in toenemende mate ingezet voor massapropaganda, zeker na het aantreden van Saddam Hoessein en het uitbreken van de Irak/Iran oorlog in 1980.

Misschien is nog wel het meest schokkende dat dit aanvankelijk door de buitenwereld niet herkend werd, zoals men in het Westen overigens ook de ogen sloot voor de moorddadigheid van het Ba'th regime. Er moet niet vergeten worden dat Saddam Hoessein in de periode van de Irak/Iran oorlog een bondgenoot van het Westen was en ook actief gesteund werd. Het was zelfs zo dat George Bush sr. , als vice-president onder Reagan, in deze tijd persoonlijk zaken deed met de leider van Irak en dat Jaques Chirac, als premier van Frankrijk, Saddam Hoessein omschreef als een 'Arabische De Gaulle'.¹⁹

In eerste instantie kreeg de transformatie die het centrum van Bagdad onderging dan ook lovende reacties. De Amerikaanse architect Robert Venturi had mateloze bewondering voor het nieuwe Bagdad, dat hij omschreef als een 'postmodern laboratorium', en in een Japans architectuurtijdschrift werd Saddams Bagdad vergeleken met Haussmans ontwerpen voor het Parijs van Napoleon III, eind 19^e eeuw. Ook wijdde *National Geographic* in 1985 een lovende reportage aan dit onderwerp, getiteld *The new face of Baghdad*.²⁰

¹⁸ Aburish, *The politics of revenge*, 149-150. Overigens laat Aburish op een overtuigende manier zien dat de vele Irakese culturele centra in West Europa vaak dekmantels waren voor andere activiteiten, zoals spionage en geheime wapentransacties. De activiteiten van deze centra stonden onder strikte controle van het Ba'th regime in Bagdad.

¹⁹ Zie Kanan Makiya, *Verzwegen wreedheid; nationalisme, dictatuur, opstand en het Midden Oosten* (Amsterdam 1994) 18 en 209, of Tripp, *Irak*, 298-301. Zie voor de uitspraak van Chirac de artikelen van Carolien Roelants, 'Van vazal van het westen tot speciaal doelwit', in: NRC Handelsblad, 27 juli 2002 en Aart Brouwer, 'De Mythische dictator uit Takrit', in: De Groene Amsterdammer, 17 augustus 2002. Voor de vele economische contacten tussen diverse westerse landen en het Irakese regime, waaronder geheime wapendeals, zie uit Aburish, *The politics of revenge*, het gehele hoofdstuk 'Marching to Halabja', 129-160

²⁰ Al Khalil, *The Monument*, 27-28 en 59-61.

Wat gebeurde er nu werkelijk in Bagdad? In opdracht van de Irakese regering verzezen er in de jaren tachtig een aantal monumenten van buitengewone proporties, waarvan het van belang is om te realiseren dat al deze monumenten onderdeel uitmaakten van één plan. Hiervoor werden grote delen van de oude stad gebruikt. Het eerste project was *Al Nasb al-Shahed*, het monument voor de martelaren ontworpen door Ismail Fattah Al Turk, Iraks bekendste beeldhouwer, in 1983. In bijna alle overzichtswerken van moderne Irakese of Arabische kunst wordt er zeer lovend geschreven over dit werk, dat bedoeld is als een verheerlijking van de ‘martelaren’ van de oorlog tegen Iran. In 1984 werd er nog een groot monument voltooid, *Het Monument van de Onbekende Soldaat*, ditmaal van de hand van Khalid Al Rahal, een voormalig lid van de Bagdadgroep van Jewad Selim. In 1985 werd Khalid Al Rahal aangesteld als hoofd van een nieuw te realiseren project, namelijk de *Victory Arch*. Deze keer was het ontwerp van niemand minder dan Saddam Hoessein zelf (er bestaat zelfs een echte schets van de hand van de Irakese president). Omdat Al Rahal in 1986 overleed werd de opdracht doorgegeven aan Mohammed Ghani Hikmet, eveneens voormalig lid van de Bagdadgroep. In 1989 werd de *Victory Arch* gepresenteerd aan het Irakese publiek en aan vele buitenlandse gasten, onder wie veel ambassadepersoneel. (zie afb. 10).

Over dit ‘kunstwerk’ het volgende. De armen die de zwaarden vasthouden zijn achttien meter lang en zijn afgietsels van Saddams eigen armen, waarbij iedere pukkel of rimpel in detail is weergegeven. De enorme zwaarden, die vijfenveertig meter boven de grond uit torenen, zouden zijn gemaakt van omgesmolten metaal van Irakees oorlogsmaterieel van de Irak/Iran oorlog. Een van de meest opmerkelijke details zijn de reusachtige ‘netten’, die aan de handvaten van de zwaarden hangen. Deze netten zijn gevuld met duizenden echte Iraanse oorlogshelmen, meegenomen van het front. In veel gevallen bevatten zij een kogelgat en zitten de bloedspatten er nog op. Overigens is de *Victory Arch* in duplicaat gebouwd; beide bogen staan aan de uiteinden van Saddams nieuwe paradegrond. Opgemerkt moet worden dat deze creatie gebouwd is ter ere van een overwinning die nooit



8. Jewad Selim, *Nasb Al Huriyya (het monument van de vrijheid)*, 1962 (Bron: Samir Al Khalil, *The Monument*)



9. Mahood Ahmad, gegevens onbekend, waarschijnlijk jaren tachtig (bron: www.enana.com)



10. Saddam Hoessein (uitvoering Khalid Al Rahal en Mohammed Ghani Hikmet), *The Victory Arch*, 1989 (Bron: Samir Al Khalil, *The Monument*)

heeft plaatsgevonden, in 1988 eindigde de Irak/Iran oorlog immers in een patstelling.

Kanan Makiya, oorspronkelijk architect van beroep en wellicht Iraks belangrijkste dissidente auteur die tegenwoordig directeur van het Iraq Research and Documentation Project aan de Harvard University is, stelt dat er met dit monument een nieuwe dimensie van vulgariteit aan de kunstgeschiedenis is toegevoegd die veel verder gaat dan bijvoorbeeld de ontwerpen van Albert Speer voor het Berlijn van nazi-Duitsland. Over dit ‘kunstwerk’ komt hij dan ook tot de volgende conclusie: ‘How is it possible that such an object came to represent, for however short a while, the city I was born and brought up? This is a question every thinking Iraqi ought to examine. The problem of collective responsibility for Saddam Hussain’s monument can only be one of *knowing* the thing to be vulgar and kitsch and then *feeling* weighed down by that knowledge. What will the future generations of Iraqis see in this monument: a symbol of the demonic machinations of one man which they will once again try to tear down on the day of his overthrow, or an unforgettable testament to their country’s years of shame?’²¹

Het opmerkelijke is dat vrijwel geen enkele publicatie die gewijd is aan Irakese moderne kunst de *Victory Arch* (idem.) bespreekt. Op zich is daar nog wel een reden voor te verzinnen. Het werk is ontworpen door Saddam Hoessein en, op de Irakese staatspropaganda na, zou niemand willen beweren dat Saddam Hoessein een kunstenaar is. Dus zou er geconcludeerd kunnen worden dat de *Victory Arch* (idem.) geen kunstwerk is (overigens bespreekt Makiya deze kant van de zaak ook²²).

Toch blijkt dit punt problematisch. Twee van de bekendste beeldhouwers van Irak hebben meegeholpen om dit project te realiseren en bovendien maakt het onderdeel uit van een stadsplan waarin monumenten zijn gerealiseerd die vaak wel aandacht krijgen. Hier komen wij bij het meest pijnlijke aspect van het huidige discours van de Irakese hedendaagse kunst en de geschiedschrijving van deze kunst. Niet voor niets stelt de in Nederland wonende Irakese kunstcriticus Ismael Zayer dat de recente Irakese kunstgeschiedenis volledig herschreven zou moeten worden.²³ Bij een nadere bestudering van de meeste geschreven bronnen blijkt de relatie van kunst en propaganda in Irak te problematisch om er openlijk

²¹ Ibidem, 133-134.

²² Ibidem, . 6.

²³ Met Ismael Zayer heb ik hier vele gesprekken over gevoerd.

over te schrijven. Vooraanstaande deskundigen op het gebied van de moderne en hedendaagse kunst van de Arabische wereld, zoals de in Parijs werkzame Palestijnse kunsthistoricus Brahim Alaoui of de Jordaanse kunstcritica Wijdan Ali, wijden in al hun omvangrijke publicaties geen woord aan deze kwestie, terwijl zij wel degelijk politieke aspecten bespreken wanneer het om hedendaagse kunst van Palestijnen gaat. De recent verschenen en voor het grootste deel uitmuntende studie *Strokes of genius, contemporary Iraqi art*, onder redactie van Maysaloun Faraj, dat vele biografische gegevens bevat van honderden Irakese kunstenaars wereldwijd, besteedt summiere aandacht aan dit aspect, zij het erg ‘tussen de regels door’. Zo stelt Rashad Selim, overigens een neef van Jewad Selim, in zijn bijdrage die gewijd is aan de diaspora: ‘An active policy of political control over the institutions of culture and the media alienated many who from the mid seventies began what by the eighties would grow from a stream to a torrent departing in the aftermath of the Gulf war of 1991 (...) The irony is further qualified by the exponential growth of the art scene in Baghdad, despite the situation.’²⁴ Verder blijft deze problematiek onbesproken.

Nu is hetgeen wat Rashad Selim te berde brengt zeker niet onwaar, sterker nog het is precies wat er gebeurd is, hij legt alleen de achtergrond niet uit. In principe is het erg vreemd dat als er steeds meer kunstenaars vertrekken (‘a stream’, ‘a torrent departing’), de kunstscene exponentieel groeit. Het antwoord is dat er vanaf het einde van de jaren zeventig massaal kunstenaars werden opgeleid, met het doel propaganda te produceren. Als men zich bedenkt hoeveel portretten en standbeelden er in Irak van Saddam Hoessein bestaan, is het niet zo verwonderlijk dat er heel veel mensen voor nodig zijn om deze te maken. Om deze reden is er door het Ba’th bewind veel in kunstenaars, of ‘portretschilders’ is geïnvesteerd. In begin jaren zeventig bijvoorbeeld studeerden er per jaar zo’n dertig kunstenaars af aan de academie in Bagdad, in de jaren tachtig waren dat er jaarlijks tweehonderd. Er kan zelfs enigszins cynisch geconcludeerd worden dat om deze reden wereldwijd zoveel Irakese kunstenaars bestaan, in Nederland alleen al tegen de tachtig.²⁵

²⁴ Rashad Selim, ‘Diaspora, departure and remains’, in: (Maysaloun Faraj, *Strokes of Genius* 49).

²⁵ Ik baseer mij op gesprekken met veel verschillende Irakezen, met kunstenaars, maar ook met anderen. Overigens wordt dit beeld in Al Khalils *The Monument* bevestigd

Vanaf de jaren tachtig werden er in Bagdad jaarlijks massatentoonstellingen georganiseerd, waarin zo’n driehonderd kunstenaars per keer participeerden. Iedere kunstenaar zond twee werken in, één vrij werk en één portret van Saddam Hoessein. Het was ook in deze tijd dat er in Bagdad grote pan-Arabische culturele festivals werden georganiseerd, waarvoor kunstenaars van Arabische afkomst vanuit de hele wereld werden uitgenodigd. Zelf heb ik twee in Nederland wonende kunstenaars van Marokkaanse afkomst leren kennen die vanuit Nederland afreisden naar Bagdad, om aan zo’n festival mee te doen. In het begin leek alles overweldigend. Een van deze kunstenaars dacht er zelfs over om te blijven, zo sterk was hij onder de indruk van hoe dit Arabische land voor zijn kunstenaars zorgde. De schok was daarom ook groot toen bleek dat alles een grote totalitaire façade was. Saddam Hoessein kwam persoonlijk zijn visie op kunst uiteenzetten en alle deelnemers moesten hem één opgelegde vraag stellen. Overigens hebben beide kunstenaars mij verzekerd hier grote spijt van te hebben, temeer omdat zij nu weten dat er vele van hun Irakese collegae in Nederland wonen die de grootst mogelijke problemen hebben gehad met het regime in Bagdad. Toch was Irak in die tijd nog een westerse bondgenoot, zodat het mogelijk was om er makkelijk naartoe te reizen en er waren in die tijd nog maar weinig verhalen in de westerse media verschenen over de werkelijke aard van het Ba’th regime.

Een ander belangrijk aspect van de cultuurpolitiek van de Ba’th was de obsessieve verheerlijking van het grootse verleden van Irak. Het begrip *turath* nam in de Ba’th esthetica een hoge vlucht. Oorspronkelijk was dit in de kunsten door Jewad Selim geïntroduceerd om het Irakese volk te verheffen, door ze een eigen identiteit te verschaffen. De Ba’thi’s zetten dit begrip echter in voor ongebreidelde nostalgie naar een geconstrueerd verleden, dat werd ingezet om de eigen nationalistische ideologie te rechtvaardigen. In een aantal geschriften, zoals bijvoorbeeld die van Mohammed Ghani Hikmet, werd het modernisme verworpen als ‘Westers’ en ‘imperialistisch’. Ook een kunstenaar als Faik Hassan, die in de jaren vijftig een zeer persoonlijke expressionistische stijl had ontwikkeld, begon in de jaren tachtig romantische taferelen te schilderen van bedoeïenen te paard, al dan niet op oorlogspad. In naam van het militante pan-Arabisme werden er discussies gevoerd over de ‘arabisering’ van de kunstenaar. Overigens gingen deze discussies niet alleen over het werk van de kunstenaar; de kunstenaar diende ‘gearabiseerd’ te worden als ‘mens’.²⁶

²⁶ Al Khalil, *The Monument*, 74-77 en 97.

Tijdens de Irak/Iran oorlog werd de zogenaamde *Qadisiyya*-richtlijn uitgevaardigd. De *Qadisiyya* was de zevende-eeuwse Arabische overwinning op de Perzen. Met dit begrip moesten schrijvers en kunstenaars de nieuwe Arabische/Perzische strijd historisch rechtvaardigen, *Al Qadisiyyat al-Saddam* (Saddams *Qadisiyya*). Een uitspraak van de minister van cultuur en informatie Latif Niyassif al-Jasim uit 1989 zegt genoeg: “We moeten het kleinste verzet tegen de richtlijn van de loyaliteit aan de *Qadisiyya* opsporen en er de aandacht op vestigen. We kunnen niet begrijpen waarom sommigen zich stil hebben gehouden tijdens de afgelopen acht jaar van oorlog met Iran. Ons geheugen bewaart de namen van sommigen in onze gemeenschap die hebben gewacht, als slangen die zich in hun holen verschuilen, om hun tanden en tongen te vertonen terwijl wij hun adem horen.”²⁷

Wellicht is het meest extreme voorbeeld van de *Turath*-politiek van de Ba’th partij de herbouw van Babylon. Hierdoor is een groot deel van de oorspronkelijke archeologische site voorgoed verloren gegaan. Babylon werd herbouwd tot een soort pretpark en op het ‘nieuwe’ paleis van Nebukadnezar staat tegenwoordig met grote letters geschreven ‘hersteld in het tijdperk van Saddam Hoessein, leider van Mesopotamië’. De Engelse journalist Paul Routledge, die in de jaren tachtig Babylon bezocht schreef hierover: “Rising from the jumble of ruins by the Al-Hilla river is a new tower of Babel, together with crenellated royal apartments built with what look like ochre Lego bricks. About a third of the site still awaits the builders’ towels. Great blocks of original Babylonian masonry are happened haphazardly on dusty and crumbly foundations. Here, it is still possible to sit and to ponder ancient history in silence. But the Iraqis prefer to admire the new version.”²⁸

Hoewel er in de literatuur weinig tot niets over is terug te vinden (alleen Makiya’s publicatie is in zijn geheel gewijd aan deze kwestie en er bestaat nog een essay van de Irakese journaliste Fatima Mohsen, *Cultural Totalitarianism*, dat overigens grotendeels over literatuur gaat) kan er worden geconcludeerd dat kunst en massapropaganda in Irak hecht met

²⁷ Mohsen, ‘Cultural totalitarianism’, 10.

²⁸ Al Khalil, *The Monument*, 71. Verder geeft Aburish (*The politics of revenge*) een uitvoerige beschrijving van de Ba’th politiek vanaf eind jaren zeventig van hoe het etnisch en religieus diverse Irakese volk een identiteit diende aan te nemen. Hierbij werd sterk geleund op het Mesopotamische verleden, maar ook op het Kalifaat van Haroun Al Rashid, 127.

elkaar verweven zijn. De bestudering van dit aspect van de Irakese kunst is dan ook alleszins problematisch. Onmisbare bronnen hiervoor zijn de getuigenissen van Irakese ballingen, hoewel ook dit weer zijn complicaties kent.

Irakese kunstenaars in diaspora

Zoals eerder vermeld wonen en werken er tegen de tachtig Irakese kunstenaars in Nederland, zowel Arabieren als Koerden (bij mijn weten zijn er zo'n twintig Koerdische kunstenaars uit Irak in Nederland actief). De meeste kunstenaars zijn hier gekomen in het begin van de jaren negentig, dus kort na de Golfoorlog. Overigens is dit een Europees en zelfs een mondiaal verschijnsel; in de loop van de jaren negentig duiken er in veel landen zoals Engeland, Zweden, Finland, Duitsland, Frankrijk, Oostenrijk, Zwitserland, Italië, Spanje, Canada, Australië en Nieuw Zeeland vele Irakese kunstenaars op, hoewel er ook een flink aantal Irakese kunstenaars voor die tijd is geëmigreerd. In Italië bijvoorbeeld woont sinds eind jaren zeventig een aanzienlijk aantal Irakese kunstenaars. Deze kunstenaars waren oorspronkelijk naar Italië gekomen om daar hun opleiding te voltooien. Drie van hen, Saad Ali, Baldin Ahmad en Afifa Aleiby, zijn later overigens naar Nederland geëmigreerd.

Voor Nederland geldt in ieder geval dat de overgrote meerderheid van de kunstenaars na de Golfoorlog naar ons land is gekomen. Hier zijn een aantal oorzaken voor. In de eerste plaats is het natuurlijk zo dat de vluchtelingenstroom uit Irak na de Golfoorlog pas echt goed op gang kwam. Voor die tijd hebben er vanzelfsprekend veel Irakezen om politieke redenen het land moesten verlaten, maar toch was Irak in die tijd een buitengewoon gesloten land. Direct na de Golfoorlog, vooral na het neerslaan de opstand van de sjiieten in het zuiden en de Koerden in het noorden, zagen vele Irakezen zich genoodzaakt op de vlucht te slaan, waaronder natuurlijk ook kunstenaars en er bestaan naar verhouding veel Irakese kunstenaars, om de redenen die hierboven zijn uiteengezet.

Toch speelt er ook een tweede factor een belangrijke rol. Na de Golfoorlog werd Irak getroffen door een embargo en stortte de eens zo bloeiende economie geheel in. Voor de kunsten had dit een duidelijke consequentie; het betekende dat er geen geld meer was om de cultuurpolitiek (zoals hierboven uiteengezet) voort te zetten. Daarom werden er letterlijk kunstenaars geëxporteerd door het Ba'th regime, al dan

niet gedwongen. Op een veelal onvrijwillige basis kreeg een aanzienlijk aantal Irakese kunstenaars een vluchtverhaal en een ticket naar het Westen van het Ba'th regime. Om deze reden zijn er veel Irakese kunstenaars in Nederland terechtgekomen. Dit heeft onvermijdelijk geleid tot grote spanningen. Kunstenaars die de Ba'th ideologie altijd bestreden hebben, werden opeens geconfronteerd met kunstenaars die het Ba'thisme, uit opportunisme of uit overtuiging, gesteund hebben.

Het moge duidelijk zijn dat het hier om een buitengewoon complex probleem gaat. Het beste is het discours van de Irakese ballingen te vergelijken met de discussies die er na de Duitse bezetting plaatsvond in de Nederlandse kunstscene. Om een voorbeeld te noemen, na het eind van de Tweede Wereld oorlog werd er onder de Nederlandse beeldhouwers een grondige zuivering gehouden. Er werd nagegaan wie er met de Duitse bezetter had samengewerkt en wie niet, dit vooral in het kader van de toewijzing van opdrachten voor oorlogsmonumenten. Ook in andere sectoren van de kunsten vonden dit soort zaken plaats. Het vertrek van Willem Mengelberg bij het Concertgebouw is hier een goed voorbeeld van.

Onder de Irakese kunstenaars in Nederland voltrekt zich op dit moment een zelfde soort proces. Er zijn echter wel een aantal belangrijke verschillen; ten eerste is het regime in Bagdad nog altijd aan de macht en ten tweede vindt deze discussie plaats in een land waar vrijwel niemand de achtergronden kent. De Irakese kunstenaars staan er dus voornamelijk alleen voor, zeker als men zich realiseert dat dit onderwerp zelfs in de literatuur, van meestal Arabische auteurs (hoewel grotendeels in het Westen gepubliceerd), in de taboesfeer ligt. Nu is in het algemeen het ter discussie stellen van misstanden binnen de Arabische wereld onder Arabische intellectuelen problematisch. Kanan Makiya noemt dit het probleem van de 'verzwegen wreedheid'. In zijn gelijknamige boek schrijft hij onder meer: 'Er zijn miljoenen woorden geschreven door Arabische intellectuelen, over de verwoesting van honderd Palestijnse dorpen door Israël, en terecht. Toch besloten dezelfde intellectuelen te zwijgen toen een Arabisch regime duizend Koerdische dorpen met de grond gelijk maakte.'²⁹

Zie hier de essentie van het probleem. Dit wil niet zeggen dat er onder Irakezen geen behoefte bestaat om over dit soort zaken te praten. Deze behoefte is vaak overweldigend, zeker als zij eenmaal de status van vluchteling hebben bereikt en de zekerheid hebben dat zij in Nederland kunnen blijven. Voor die tijd is dit vaak problematisch, om de simpele

²⁹ Makiya, *Verzwegen wreedheid*, 209

reden dat men dan chantabel is. Wellicht is nog het meest wrange aspect van deze zaak dat dit door goedbedoelende Nederlanders vaak niet begrepen is. Niet ingewijde buitenstaanders hebben veelal het idee dat Irakese kunstenaars extreem wantrouwig zijn. Nu zijn zij dit zeker onder bepaalde omstandigheden, alleen niet zonder reden. Je zou maar gevluht zijn voor een regime dat ervoor heeft gezorgd dat je werd bedreigd, dat je door je collegae werd bespioneerd of zelfs werd 'verklik't, je werk werd vernietigd, dat je in de gevangenis terecht kwam en werd gemarteld, of dat je vrienden en familieleden werden geëxecuteerd. Eufemistisch uitgedrukt is het dan een tamelijk onaangename ervaring om in je nieuwe vaderland opeens te worden geconfronteerd met landgenoten die altijd loyaal aan dit regime zijn geweest en in een aantal gevallen hier zelfs nog steeds contacten mee onderhouden, door middel van bezoeken aan de ambassade, of herhaaldelijk, via Jordanië, terugreizen naar Bagdad om er te exposeren of zelfs om de herdenking van de juli revolutie van 1968 bij te wonen (de machtsgreep van de Ba'th partij). Hoe absurd de bovenstaande geschetste situatie ook lijkt, toch is dit wel de realiteit, net zo goed als dat de Irakese geheime dienst, de Mukhabarat, in Europa actief is om de ballingen in de gaten te houden en de oppositie dwars te zitten. De schaal waarop dit gebeurt mag, gezien al mijn bevindingen, zeker niet worden onderschat of gebagatelliseerd. Desalniettemin heeft deze complexe situatie in Nederland vaak voor de vreemdste misverstanden gezorgd.

Zo zijn er eerdere initiatieven om bijvoorbeeld tentoonstellingen te organiseren herhaaldelijk mislukt. Kunstenaars trokken zich op het allerlaatste moment terug, omdat er vermeld werd dat zij politiek vluchteling waren, terwijl hun status absoluut niet zeker was. Ook is het voorgekomen dat er voor verschillende projecten een willekeurige groep Irakese kunstenaars werd uitgenodigd, die niets met elkaar te maken wilden hebben, vaak vanwege politieke achtergronden uit het verleden. Menselijkerwijs is dit volkomen begrijpelijk. Toch heeft dit de Irakese kunstenaars in Nederland geen goed imago opgeleverd. Mij is bijvoorbeeld door een Nederlander, die notabene veel ervaring heeft in het werken met niet-westerse kunstenaars, verzekerd dat ik heel erg moest uitkijken voor Irakese kunstenaars. Het ging naar haar mening om een 'paranoïde en een kapot gemaakt volk'. Nu noemde zij mij een aantal namen van mensen met wie ik inmiddels goed contact had opgebouwd, dus voor mijn onderzoek heeft het niet veel uitgemaakt, maar toch, het zegt veel over de muren van onbegrip die de Irakese kunstenaar in Nederland moet slechten om een normaal kunstenaarsbestaan op te bouwen.

Kunstenaars uit Irak in Nederland bestaan in alle verschillende gradaties. Onder hen bevinden zich zeer principiële dissidenten tot en met overtuigde Ba'thi's. Natuurlijk zijn ook alle grijstinten hier vertegenwoordigd; wie als kunstenaar in het Irak van de jaren tachtig wilde overleven, kon simpelweg niet om de cultuurpolitiek van de Ba'th heen. Om een hierover een oordeel te kunnen vormen is enige bescheidenheid mijns inziens gepast en bovendien kan zo'n kunstenaar zich in diaspora verder ontwikkelen, wat in veel gevallen ook gebeurt. Aan de andere kant kan ik mij wel vinden in de woorden die een Irakese kunstenaar tot mij richtte: 'What is the true value of art when your government is shooting all your colleagues, artists and poets? It is nothing when you are using such a government for making your career.' Een andere Irakese kunstenaar verklaarde mij: 'I really would like to be your friend, but you make it very hard for me when you discuss my work in the combination of the folkloristic and nationalistic kitsch of. etc.' Deze uitspraken tonen aan dat de discussie over de hedendaagse kunst van Irak niet alleen een esthetische is, maar ook een morele, hoewel gezien de laatste uitspraak en de eerder beschreven Ba'thistische (turath) cultuurpolitiek, deze twee zaken soms ook samengaan.

De 'who is who' kaart van de Irakese ballingengemeenschap laat zich dan ook niet gemakkelijk tekenen. Daarvoor is de ballast van het verleden vaak te groot. Bovendien kan men zich afvragen welke kunstenaar nu werkelijk belangrijk is en welke niet. Er zijn hier kunstenaars aanwezig met de meest indrukwekkende c.v.'s. Toch is het dan in veel gevallen de vraag of zo'n kunstenaar zijn carrière dankt aan zijn artistieke kwaliteiten, of aan zijn loyaliteit aan de Ba'th partij. Hoewel dit zeker niet altijd het geval is, hebben dit soort zaken vaak meer te maken met hoe kunst in een totalitaire samenleving functioneert dan met een artistieke cultuur.³⁰

³⁰ Ik baseer mij hier op vele Irakese en niet-Irakese bronnen (voornamelijk mondelinge getuigenissen). Vanwege de gevoeligheid van deze informatie wil ik deze grotendeels anoniem houden. Het gaat mij er immers niet om reputaties te verwoesten of zelfs mensen in gevaar te brengen. Een bron die ik wel wil noemen is het omvangrijke archief van de kunstcriticus Ismael Zayer, die dit volledig aan mij ter inzage heeft aangeboden. Met name de studie naar Irakese kunsttijdschriften uit de jaren tachtig, blijkt op dit gebied zeer onthullend te zijn. Ook Herman Divendal, coördinator van AIDA is mij buitengewoon behulpzaam geweest, zowel qua archief als met het uitwisselen van zijn persoonlijke ervaringen. In zijn lange carrière met gevluchte kunstenaars uit onder meer Argentinië, Chili, Cuba, voormalig Joegoslavië, Soedan, Somalië, Afghanistan en Iran, heeft hij positieve ervaringen met Irakese kunstenaars gehad, maar ook zeer negatieve. AIDA werd zelfs bedreigd

Al deze zaken maken het onderzoek naar kunstenaars uit Irak in ballingschap tot een gecompliceerde aangelegenheid, dat de benodigde ethische dilemma's met zich meebrengt. Dit wil echter geenszins zeggen dat er geen goede kunstenaars uit Irak Nederland wonen. Die zijn er namelijk wel degelijk. Een van de meest bijzondere kunstenaars uit Irak is Qassim Alsaedy. Zijn werk staat naar mijn mening op een zeer hoog artistiek niveau. Alsaedy (Bagdad, 1949) studeerde in de jaren zeventig onder Shakir Hassan Al Sa'ïd, eerder genoemd als een van de belangrijkste Irakese kunstenaars van de twintigste eeuw. In de jaren zeventig, tijdens zijn studententijd, sloot Alsaedy zich aan bij de linkse oppositie tegen het Ba'th bewind. Hiervoor heeft hij een lange periode moeten doorbrengen in de 'politieke gevangenis'.³¹ Alsaedy maakte eind jaren zeventig furore als kunstenaar in vooral Libanon en Syrië. In de jaren tachtig besloot hij terug te keren naar zijn vaderland, waar hij zich aansloot bij de Koerdische bevrijdingsbeweging (overigens is Alsaedy van Arabische afkomst). In de bergen van Koerdistan was hij, naast verzetsstrijder, ook actief als kunstenaar. Hij exposeerde zelfs in tenten voor de gevluchte dorpingen en de Koerdische guerrilla's, de

en het kantoor heeft tijdelijk onder politiebewaking gestaan. Verder heeft de Koerdische politicoloog Fuad Hussein (directeur van het Middle East Bureau, Amstelveen) mij duidelijke inzichten gegeven over hoe de Irakese ballingengemeenschap in Nederland in elkaar zit. Overigens bestaat er wel een sporadisch aantal artikelen met getuigenissen van Irakese kunstenaars over deze problematiek. Aanbevelenswaardig is Judit Neurink, 'Schilder Saddam, of sterf', in 'Wordt vervolgd' (Amnesty International), nr. 2, februari 2000, waarin Irakese kunstenaars in Nederland (anoniem) aan het woord komen. Een voorbeeld van mijn eigen bevindingen wil ik overigens wel noemen. Op internet ontdekte ik recent (augustus 2002) in de digitale versie van een Irakese krant, uitgegeven door het Ministerie van Cultuur en Informatie in Bagdad, die normaal uitsluitend Ba'th propaganda te berde brengt, een positieve recensie van het werk van een Irakese kunstenaar in Nederland, die hier sinds een paar jaar als 'vluchteling' woont

³¹ Over wat dit soort gevangenschappen inhielden beschik ik over een aantal mondelinge getuigenissen. Wie hier iets meer van wil weten kan ik verwijzen naar 'Kanan Makiya's *Verzwegen Wreedheid*. Het betreft zijn gehele interview met 'Oemar', 109-139, maar zeker ook de passage 304-308, die gaat over de functie van het schenden van de eer van vrouwen in dit gevangeniswezen. Natuurlijk zijn ook alle rapporten van Amnesty International, of Human Right Watch over Irak veelzeggend. Verder bestaat er ook een roman van de in Nederland wonende Koerdische schrijver Ibrahim Selman, *En de zee spleet in tweeën* (Haarlem 2000), die semi-autobiografisch van aard is. Met name de passage 211-212 geeft een indringend beeld van het fenomeen 'politieke gevangenis'.

zogenaamde ‘peshmerga’s’. Na 1988 (het jaar van de zogenaamde ‘Anfal-operaties’, de beruchte genocidencampagne tegen de Koerden waarbij er biologische en chemische wapens werden ingezet) week Alsaedy uit naar Libië, waar hij voor zeven jaar aan de kunstacademie van Tripoli doceerde. In 1996 vluchtte hij naar Nederland. Tegenwoordig woont en werkt hij in Bilthoven.

In zijn werk verwijst Alsaedy sterk naar het culturele erfgoed van zijn vaderland. Het gaat hem hier overigens beslist niet om nationalisme, of om de grootsheid van de beschavingen van Mesopotamië. Centraal staan voor hem de oude inscripties en sporen op muren, als tekens van menselijk leven en beschaving. Hierin doet hij enigszins denken aan zijn leermeester Shakir Hassan Al Sa’id, hoewel hun uitgangspunten heel verschillend zijn. Verwees Al Sa’id vooral naar het islamitische erfgoed, Alsaedy tracht met zijn werken een organische verbinding met het verleden aan te gaan. Voor hem bestaat de relatie met het verleden uit een cyclisch proces, waarmee hij in permanente interactie staat. De steden van oude Mesopotamische culturen waren immers gebouwd van klei. Deze klei is vergaan tot stof en verwaaid met de wind. Het is het stof dat je inademt, of dat in de rivier terecht komt, om weer opnieuw in klei te veranderen. Alsaedy: ‘It is on your clothes and in your breath, in your blood and in your memory.’³²

Alsaedy is ook buitengewoon gefascineerd geraakt door de prehistorische rotsschilderingen van de oude Sahara culturen. Hij kwam hiermee in aanraking toen hij in Libië woonde. Hele generaties krasten daar hun ‘boodschappen’ op de rotsmuren, laag over laag. Alsaedy vergelijkt dit met zijn eigen werkproces. Ook hij ‘krast’ abstracte tekens in de dikke olieverflagen van zijn schilderijen (afb. 11). Zijn tekenschrift is iets dat hij al van jongs af aan heeft meegekregen. Naast het feit dat hij in zijn jeugd veel tijd heeft doorgebracht tussen de ruïnes van Babylon, communiceerde hij op deze manier veel met zijn moeder. Zij was immers analfabeet, maar ontwikkelde een soort ‘spijkerschrift’ om zich te uiten. Nu Alsaedy in ballingschap leeft zijn zijn doeken ook een soort boodschappen aan haar. Alsaedy zegt hier zelf over: ‘I have these elements in me. I use them not because I am homesick, or to cry for my beloved country. No it is more than this. I feel the place and I feel the meaning of the place. I feel the voices and the spirits in those dust, clay, walls and air. In this atmosphere I can find a lot of elements which I can reuse or recycle. You can find these things in my work; some letters, some shadows, some voices or some traces

³² Uit mijn interview met Qassim Alsaedy, De Bilt, 8-8-2000.

of people. On every wall you can find traces. The wall is always a sign of human life.’³³

Een andere kunstenaar die in Nederland steeds sterker van zich doet spreken is Aras Kareem (Suleimanya, Koerdistan, 1961). Aras Kareem studeerde aan het kunstinstituut van zijn geboortestad. In 1991 was hij actief in de Koerdische opstand na de Golfoorlog, die door het regime in Bagdad met veel geweld werd neergeslagen. Aras moest een tijd lang onderduiken. Uiteindelijk lukte het hem om in 1993, met zijn vrouw en twee kinderen naar Nederland te vluchten. Tegenwoordig woont en werkt hij in Amsterdam.

In het werk van Aras Kareem staan de mens en zijn verhouding tot de omgeving altijd centraal. De ene keer zijn zijn doeken zeer uitbundig en zijn intense rode kleuren dominant, de andere keer is zijn werk sober en ingetogen (afb. 12) en overheersen de donkere kleuren. Aras Kareem in een statement over zijn werk: ‘Gezichtsuitdrukkingen zijn de kern van mijn werk. De mens en zijn motieven staan centraal. In mijn visie is het leven een cirkel waarbinnen mensen zich bewegen. Beweging is creatief. Ik wil de beweegredenen opsporen die mij, bewust of onbewust, aansturen. Wat beweegt mij, wat beweegt de ander? Ik vind mijzelf geen estheticus. Schoonheid in de pure betekenis interesseert mij niet. Ik zoek een antwoord op de tegenpolen die ik ervaar. Mij intrigeert het contrast dat ik onderscheid. Zoals ik dat contrast beleef. Ik wil geen slachtoffer zijn van mijn eigen denkprocessen. Ik wil uitzoeken wat mijn geest verkent en uitdrukken in mijn werk.’³⁴

Een kunstenaar die naar mijn mening ook alleszins het noemen waard is, is Ziad Haider Al Zubaidy (Al ‘Amara, Zuid Irak, 1962). Hij studeerde in de jaren tachtig aan de kunstacademie van Bagdad, in een zeer moeilijke periode. In die tijd was de Irak/Iran oorlog op zijn hoogtepunt en ook Ziad Haider werd opgeroepen om als soldaat aan het front te vechten. Hij ervoer deze oorlog als verschrikkelijk, overigens was deze zinloze oorlog aan beide zijde van het front zeer impopulair. Na de oorlog raakte Ziad Haider, door een tragisch incident in conflict met de Irakese autoriteiten. Hij moest hiervoor vijf jaar doorbrengen in de politieke gevangenis. Na die tijd wist hij te vluchten en kwam in 1996 in Nederland terecht.

Ziad Haider wordt in zijn abstracte werken gedreven door een grote woede. Woede om een zinloze oorlog, maar ook om een

³³ Ibidem

³⁴ Aras Kareem, *Ik herinner mij de schaduw van mijn jeugd*, statement, 2000.

kapotgemaakt cultuurgoed. Het gaat hem niet alleen om de oorlog, maar ook om wat er van zijn land geworden is. In Irak maakte hij al doeken waarop uiteengereten mensenhoofden te zien zijn, hierbij de staatscontrole voorzichtig omzeilend. In Nederland heeft hij zich toegelegd op de totale abstractie. Zijn doeken worden gedomineerd door ‘dampige’ vormen, die in de verte doen denken aan gloeiend metaal. Ziad Haider heeft een geheel eigen procédé ontwikkeld om dit effect te bereiken. Hij mengt zijn verf vaak met lijm. Om deze werkwijze is hij al vaker vergeleken met de Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg (afb. 13).

Wellicht is de meest experimenteel werkende kunstenaar uit Irak in Nederland, Nedim El Chelaby (Bagdad, 1962). Zoals eerder vermeld zitten er tussen de kunstenaars uit Irak een aantal die vroeger een zeer grote reputatie hadden opgebouwd, hoewel ze die hier vaak weer zijn kwijtgeraakt. Nedim El Chelaby is een van hen. In het verleden exposeerde hij bijvoorbeeld bij de Darat al Funun in Amman, wellicht het meest progressieve museum van de Arabische wereld op het gebied van de hedendaagse kunst, overigens onder de naam Nedim Muhsen.³⁵

Nedim El Chelaby studeerde in de jaren tachtig grafische technieken bij Rafi Al Nasiri (de toenmalige directeur van de kunstacademie en een van de bekendste kunstenaars van Irak, die overigens sinds twee jaar verbannen is naar Bahrein) en beeldhouwkunst bij Ismail Fattah Al Turk, de maker van *Al Nasb al-Shabeed*. De omstandigheden in de jaren tachtig waren buitengewoon zwaar. De oorlog tegen Iran woedde in volle hevigheid en ook El Chelabi werd naar het front gestuurd. Ontroerend zijn de tekeningen die hij tijdens zijn dienstitijd stiekem maakte van plantensap; ander materiaal was simpelweg niet voorhanden.

³⁵ website Darat al Funun (www.daratalfunun.org)



11. (Linksboven) Qassim Alsaedy, *Oriental night*, olieverf op doek, 1998 (collectie van de kunstenaar)
12. (Rechtsboven) Aras Kareem, *zonder titel*, koffie en inkt op papier, 1993 (collectie van de kunstenaar)
13. (Onder) Ziad Haider, *zonder titel*, gemengde technieken op doek, 2000 (collectie van de kunstenaar)

Nadat El Chelaby zijn opleiding had voltooid ging hij aan het werk als boekillustrator, de beste manier om aan de staatspropaganda te ontkomen. In die tijd was Jordanië de enige plek waar hij zijn abstracte werk kon exposeren. El Chelaby maakte veel van deze gelegenheid gebruik en exposeerde bijvoorbeeld veel in de Darat Al Funun. Het werk uit deze periode omschrijft hij zelf als 'Arte Povera' of 'Junk Art'.³⁶

In 1996 vluchtte El Chelaby naar Nederland. Hier ging hij grafische vormgeving studeren aan de Hoge School voor de Kunsten in Utrecht. Tegenwoordig heeft El Chelaby zich toegelegd op wat hij zelf 'anti-kunst' noemt. Het gaat hier om kleine installaties, waarin hij objecten, die ogenschijnlijk niets met elkaar te maken hebben, in combinatie met elkaar toont, waardoor er een nieuwe betekenis kan ontstaan. Een duidelijk voorbeeld hiervan is zijn werk *Brainwash* (2001). El Chelaby toont hier een zwart stukje puimsteen, dat in de verte lijkt op een hersenkwab (zij het dan zwartgeblakerd) en een klein stukje zeep. De ondertitel van dit werk is dan ook *Object topical Iraqi* (afb. 14). Overigens heeft hij dit thema uitgebreid. *Brainwash II; object topical Iraqi* is een zogenaamde 'readymade'. El Chelaby toont hier slechts de enveloppe van een brief die hij vanuit Irak ontving toen hij in Nederland in het asielzoekerscentrum woonde. De inhoud van deze brief laat zich dan ook raden, maar Nedim geeft hier wel aan in welke richting het gezocht moet worden.

Nedim El Chelaby is een kunstenaar die met veel ironie naar zijn positie als vluchteling of als migrant uit een islamitisch land in een westerse samenleving kan kijken. Zo is hij ook een begenadigd schrijver van korte absurdistische teksten, die naar mijn mening ook als aparte kunstwerken kunnen worden gezien. Een voorbeeld is zijn *Definition of Cool* (2002): 'How do I describe the word **C O O L**? How come? It's hard to answer this question in a couple of pages. But one thing could be very helpful, and that is everybody nowadays almost says (cool), obviously as an immediate expression. No need to make the idea of cool explicit any more. It's an attitude of this age, a new common language used with the meaning of superiority and high quality. Yes it has a magic power when it touches people, I don't know really! Is it so cool? Is it so attractive? Is it a bit sharp? Is it too glossy? Or could it be too perfect? It's logical if life had totally changed, from age to age (groovy) transformed into (cool) deep into Internet TITLES mostly extended to (cool) to be saleable items.' Vervolgens komt hij met een heleboel voorbeelden, zoals: 'Getting the best

³⁶ Uit mijn interview met Nedim El Chelaby, 17-4-2001.

model of mobile telephone with special extra function is so cool, Dancing the whole Saturday night is cool too, Vacation in IBIZA is extremely cool, Getting your own domain name in www is so cool, Bombing here and there is very cool, American action movies are so cool, If you win a million is real cool, If you get a USA passport is cool,' enz.³⁷

Er zijn vele kunstenaars uit Irak in Nederland aanwezig, waarvan het natuurlijk niet mogelijk is om hen allemaal te behandelen, hoewel velen van hen zeker de moeite waard zijn. Om een aantal voorbeelden te noemen, alleen al de in Nederland wat meer bekende Irakese kunstenaars, zijn allen een bespreking waard. Hiertoe kan het groepje Irakezen uit Italië worden gerekend zoals Baldin Ahmad, Saad Ali en Afifa Aleiby. De Koerdische kunstenaar Baldin Ahmad maakt semi-abstracte werken die hij 'denkbeeldige steden' noemt. Zijn werk kan worden gezien als een reflectie op zijn ballingschap. Baldin Ahmad is immers zelf in het 'denkbeeldige land' Koerdistan geboren en heeft sindsdien altijd over de wereld gezworven, zonder een werkelijke vaste 'thuisplaats' te hebben. Saad Ali is de Irakese kunstenaar die in Nederland met kop en schouders het meest bekend is, met name in het commerciële circuit. Zijn werk is sterk romantisch van aard. Het betreft veelal gestileerde vrouwfiguren en taferelen van Duizenden-een-nacht. Afifa Aleiby, tenslotte, werkt in een soort magisch realistische stijl, waarbij zij een zeer verfijnde techniek toepast. Oorspronkelijk wortelt haar werk sterk in de traditie van de Sovjet Unie, waar zij in eerste instantie is opgeleid. Hoewel er veel meer kunstenaars uit Irak in Nederland zijn met een communistische achtergrond, is het opvallend dat haar werk nog zeer nauw verwant is aan het socialistisch realisme. Dit geldt overigens ook voor haar kunstopvattingen. Zo wijst zij het westerse modernisme af op grond van haar, duidelijk door de Sovjet Unie gevormde, artistieke overtuigingen.³⁸ Zoals eerder aangegeven zijn er in heel Europa vele Irakezen actief. Een aantal van hen heeft zich inmiddels ook op het pad van nieuwe kunstvormen begeven, zoals installaties, video en performances. Voor de in Nederland wonende kunstenaars geldt dit eigenlijk alleen voor Nedim El Chelaby, hoewel een kunstenaar als Monkith Saaid zich in het verleden ook met installaties heeft beziggehouden. Monkith is sinds 1998 echter verhuisd naar Damascus.

³⁷ Van Nedim El Chelaby's website (<http://home.wanadoo.nl/~nedim62/>)

³⁸ Ik baseer mij op mijn eigen interview met Afifa Aleiby (15-2-2001), maar ook op een uitzending van Nederlandse Moslim Omroep van 8-9-2002. In het programma *Arabesque* zette zij ongeveer dezelfde opvattingen uiteen.

Een kunstenaar die zich veel met installaties en videokunst bezighoudt is de in Londen werkzame kunstenaar Janane Al Ani. Haar werk heeft een sterk politiek karakter, waarbij het haar er vooral om gaat clichés te ontzenuwen, die er door de Amerikaanse oorlogspropaganda over Irak in het Westen bestaan. Twee kunstenaars die zeker ook genoemd moeten worden zijn Ibrahim Rashid en Maha Mustafa. Dit kunstenaarssechtpaar woont in het Zweedse Malmö en houdt zich bezig met grote landart-achtige projecten.

De meest radicaal werkende Irakese kunstenaar, die mij bekend is, is Ali Assaf (Rome). Zijn performances, video's en installaties hebben een zeer provocerend karakter. Een goed voorbeeld van zijn werkwijze is zijn performance *Feet of Sand* (1996) (afb. 15). Te zien is een donkere catacombeachtige ruimte. Opgesteld staan een aantal olievaten. Op een van deze olievaten zit een pop, die zodanig is aangekleed dat hij sterk aan een gemaskerde Hamasterrorist doet denken. In de ruimte staan ook nog een aantal andere figuren. Het betreft hier etalagepoppen die gehuld zijn in een *chador*, hoewel zij ook op naaldhakjes staan. Het geheel maakt een macabere indruk en er klinkt onheilspellende muziek. Dan komt de kunstenaar binnen, gehuld in *disjdasja* (traditioneel gewaad). Hij doet zijn slofjes uit en begint onverstoort te bidden. Hij doet dit intens en in diepe concentratie, zonder zich iets aan te trekken van de opgestelde objecten. Als hij klaar is trekt hij zijn slofjes weer aan en vertrekt even onverstoort als hij gekomen is.

Het werk roept meer vragen op dan dat het antwoorden geeft. Aan een kant zou men zich kunnen afvragen waar deze man nog voor bidt, als hij omringt is met zoveel negatieve symbolen van de islam. Ali Assaf verklaart dan ook nadrukkelijk het hem gaat om een aanklacht tegen het islamitische fundamentalisme.³⁹ De titel van het werk wijst ook enigszins in die richting: 'voeten van zand', geen voeten dus om op te staan. Toch zijn dan weer die naaldhakjes erg dubbelzinnig, bijna ironisch. Het lijkt alsof deze vrouwen, ondanks hun traditionele *chador*, toch allang zijn ingekapseld in het westerse materialisme. Dit doet ons dan ook weer anders kijken naar die olievaten. Al met al is het zeker geen eenduidig werk, maar heeft het er alle schijn van dat het meerdere betekenislagen heeft.

Een kunstenaar die ook met installaties werkt maar verder in vrijwel alles de tegenpool lijkt van Ali Assaf is Dafir Ubaidis (Madrid). Zijn werk

³⁹ Uit mijn (telefonische) interview met Ali Assaf, 4-4-2002.

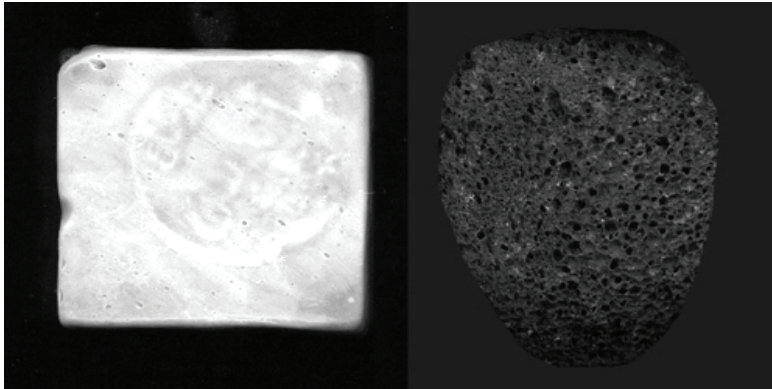
zou ik het beste kunnen omschrijven als ‘minimal landart’. Ubaidis pleegt subtiele interventies in het landschap. Hij maakt gebruik van keramische tegels die bekrast zijn met eenzelfde soort tekens die bijvoorbeeld ook in de werken van Qassim Alsaedy terug te zien zijn. Deze tegels legt hij in afwisselende patronen in het landschap. Onder de telkens veranderende licht omstandigheden gaan zijn ‘tegels’ een telkens wisselende reactie aan met de omgeving, soms contrasterend, soms in harmonie (afb. 16).

Uit het bovenstaande blijkt hoeveel Irakese kunstenaars er alleen al in Nederland actief zijn, laat staan in West-Europa, al is dit bij de meeste culturele instanties volstrekt onbekend. Zelfs bij afgelopen *Documenta*, waarin kunstenaars van de hele wereld participeerden was de Irakese kunst niet vertegenwoordigd, terwijl de twee laatst genoemde kunstenaars hier naar mijn mening zeker voor in aanmerking hadden kunnen komen. Veel van deze kunstenaars zouden dan ook veel meer aandacht verdienen dan zij nu krijgen.

Toch zijn er ook enige risico’s. In een lezing, gehouden aan de Universiteit Leiden, stelde de kunsthistoricus Sebastian Lopez dat aandacht voor niet-westerse kunst vaak afhankelijk is van tijdelijke politiek bepaalde ‘hypes’⁴⁰. Dit was het geval met China, Zuid Afrika, Zuid Amerika en naar mening zie je dit nu ook met Iran ontstaan, sinds het aantreden van president Khatami⁴¹. Nu Amerika dreigt oorlog te gaan voeren tegen Irak, met het doel het Ba’th bewind van Saddam Hoessein uit te schakelen, is er een kans dat er plotseling allerlei curatoren en galeriehouders op zoek gaan naar ‘de Irakese kunstenaar’. Als dit zou gebeuren, valt er alleen maar te hopen dat dit met zorgvuldigheid, verstand van zaken en respect gebeurt en

⁴⁰ Lezing van Sebastian López, *Geschiedenis van de culturele diaspora; Nederland en Europa*, gehouden op 25 februari, 2002.

⁴¹ Een voorbeeld hiervan is naar mijn mening de plotselinge ‘hype’ rond Shirin Neshat. Met name Iraanse ballingen, zoals de in Nederland wonende kunstenaar Soheila Najand, zijn hier buitengewoon kritisch over. Volgens Soheila Najand is het werk van Neshat, vanuit Iraans perspectief gezien, zeer clichématig en wijkt het nauwelijks af, qua beeldtaal maar ook qua inhoud, van de propaganda van de Islamitische Republiek. Overigens worden er tegenwoordig overal in de westerse wereld plotseling allerlei tentoonstellingen georganiseerd van Iraanse moderne kunst, waarvan je je kunt afvragen in hoeverre de samenstellers werkelijk kennis van zaken hebben van de ontwikkelingen van de kunsten in dat land en haar verwevenheid met de recente politieke geschiedenis.



14. (Boven) Nedim El Chelaby, *Brainwash; Object topical Iraqi*, installatie, 2001
(collectie van de kunstenaar)

15. (Linksonder) Ali Assaf, *Feet of Sand (an immigrants prayer)*, performance, 1996
(collectie van de kunstenaar)

16. (Rechtsonder) Dafir Ubaidis, *zonder titel*, installatie, 2000 (bron: Dafir Ubaidis, *Works*, Madrid, 2000)

dat men rekening weet te houden met alle complicaties die hierbij komen kijken.

Nawoord

Inmiddels dreigt er op korte termijn een oorlog tussen de VS en het Irak van de Ba'th. Los van alle argumenten, ‘voor’ of ‘tegen’ de komende oorlog (internationaal rechtelijk, in politiek opzicht, wat betreft de stabiliteit van het Midden Oosten, of wat betreft de ‘olie-belangen’) is het wellicht belangrijk om kennis te nemen van het standpunt van de Irakese ballingen. Hier zou ik zowel een kort als een lang antwoord over kunnen schrijven. Om bij het korte antwoord te blijven: de Irakese ballingen zijn op dit punt volstrekt verdeeld. Wat betreft de standpunten van werkelijke Irakese dissidenten (en hun geef hen wellicht mijn voorkeur, gezien al het voorgaande dat er besproken is) worden zij in veel gevallen verscheurd tussen hun opvatting over het regime van Saddam Hoessein enerzijds en hun zorg om hun familieleden anderzijds (veelal wonend in Bagdad). Overigens valt er een duidelijk verschil waar te nemen tussen bijvoorbeeld Koerden en Arabieren, die afkomstig zijn uit Bagdad. Een Koerdische kunstenaar zei mij bijvoorbeeld dat hij hoopte dat er zou worden aangetoond dat Saddam Hoessein verantwoordelijk was voor de aanslagen van 11 september, zodat de massamoordenaar, van onder andere zijn eigen familie, zou worden geëlimineerd.

Aan de andere kant is er ook een tegenovergesteld standpunt waar te nemen. Mowaffk Al-Sawad, een schrijver die naar mijn mening terecht veel aandacht krijgt in de Nederlandse pers. Al-Sawad, die zeker is te omschrijven als een uitgesproken dissident van het Irakese Ba'th regime, is mordicus tegenstander van een Amerikaanse oorlog tegen Irak, vooral om humanitaire redenen naar het Irakese volk. Naar mijn mening is dit een discussie waar je niet makkelijk uitkomt. De twee meest bekende Irakese schrijvers in Nederland, de Koerdische schrijver Ibrahim Selman en de Arabische schrijver Mowaffk Al-Sawad, zijn het op dit punt al principieel oneens.⁴²

⁴² Ibrahim Selman plaatste een ingezonden brief in ‘NRC Handelsblad’ van 26 oktober 2002 waarin hij zijn standpunt uiteenzette. Mowaffk Al-Sawad is het afgelopen najaar veel aan het woord geweest in de Nederlandse media, naar aanleiding van zijn debuutroman, *Stemmen onder de zon*. Het meest duidelijk zet

We hebben hier dus te maken met een moreel dilemma van grote omvang. Mijn eigen standpunt in deze kwestie is dan ook volstrekt ambivalent. Het beste kan ik een citaat van Kanan Makiya aanhalen, wellicht de belangrijkste auteur ter wereld die tegen het Irakese Ba'thisme heeft geageerd. Het gaat om zijn voorwoord uit *The Monument*. Makiya schreef zijn essay over Saddam Hoesseins *Victory Arch* aan het eind van de jaren tachtig. Op dat moment was niemand wezenlijk geïnteresseerd in de wreedheden van het Irakese Ba'th regime, hoewel het hier aangehaalde citaat juist nu actueel zou zijn in de komende oorlogssituatie. Nadat Saddam Hoessein Koeweit was binnengevallen, was de hele wereld plotseling vol belangstelling voor de wrede kanten van het Irakese regime. Net op dat moment werd Makiya's boek uitgegeven. Makiya heeft op de actuele situatie gereageerd met schrijven van het volgende voorwoord.

Makiya begint met de legende van hoe Kalief Al Mansur de stad Bagdad stichtte. Al Mansur zou zijn ontwerp voor deze stad hebben gebaseerd op een ring van vuren. Volgens het oorspronkelijke ontwerp was Bagdad dan ook een cirkelvormige citadel. In de loop der eeuwen ontwikkelde Bagdad zich echter als een soort 'octopus', die aan beide kanten van de Tigris zijn 'tentakels' uitspreidde. Toch voltrok er in Bagdad (Makiya's geboortestad) een soort verandering; indringend beschrijft hij een nieuwe vorm van ideologie zich meester maakte van de stad. Makiya: "But, it seems, the foundations of a city leave traces. Starting in 1968 a new piece of ideology walled off the city I had known (..) Even as I am exercising this last opportunity to say something, a military Armada is encircling Baghdad. Is there anything left to be said? Words have lost their power. I think of the relatives and a few friends I still have living inside. What will tomorrow bring? No one knows. No one should as be foolish to predict. For the gods of Baghdad have risen out of the flames of their foundation and everyone's humanity is threatened by the terrible fire that is to come."⁴³

hij zijn standpunt uiteen in een interview met Marco in 't Veld in 'de Groene Amsterdammer' van 7 september 2002, *Ieder gedicht is voor mij een heel harde schreeuw*.

⁴³ Al Khalil, *The Monument*, XV.