

UIT DE ERFENIS VAN SADDAM

EEN ONGESCHREVEN EN VERZWEGEN GESCHIEDENIS VAN DE IRAKESE KUNSTENAARS IN DE DIASPORA

Sinds het begin van de jaren negentig leven er enkele honderden, zo niet meer dan duizend Irakese beeldende kunstenaars in ballingschap. In Nederland zijn dit er al tegen de tachtig. Toch is dit bij de meeste Nederlandse culturele instellingen een volstrekt onbekend gegeven, ook bij de instanties die zich bezig houden met hedendaagse kunst van het ‘niet-westen’. Hoewel er de laatste jaren in Nederland veel gedebatteerd is over het fenomeen ‘allochtone kunstenaar’ (zie bijvoorbeeld de cultuurnota van 2001-2004), heeft nog vrijwel niemand zijn oog laten vallen op deze kunstenaars, al gaat het wellicht om de grootse groep ‘ballingenkunstenaars’, die Nederland kent.¹

Vanzelfsprekend ligt dit in de eerste plaats aan het feit dat deze mensen voor de overgrote meerderheid van begin tot midden jaren negentig als politiek vluchteling naar Nederland zijn gekomen. Vaak hebben zij nog niet de kans gehad om zich, na de veelal lange asielprocedures, hier als kunstenaar te manifesteren. Veel van deze kunstenaars beginnen nu pas de Nederlandse culturele infrastructuur te ontdekken, waardoor het nog niet tot een doorbraak is gekomen in het Nederlandse kunstcircuit. Dit geldt vrijwel zonder uitzondering voor alle kunstenaars, al geniet een kunstenaar als Saad Ali in Nederland wel enige bekendheid. Zijn werk, dat vooral bestaat uit romantische gestileerde taferelen uit Duizend en Een Nacht, is vooral erg in trek in het commerciële circuit.

Nu valt er voor dit laatste punt nog wel een verklaring te vinden. De kunst van Saad Ali voldoet in vrijwel alle opzichten aan het beeld van wat de gemiddelde westerse kijker verwacht van een kunstenaar uit de ‘oriënt’. De Palestijnse/Amerikaanse literatuurwetenschapper en denker Edward Said heeft dit verschijnsel in 1978 omschreven als ‘Oriëntalisme’. Suids centrale stelling is dat het beeld van de oosterling in het westen enerzijds bestaat uit een romantisch duizend-eneen-nacht imago, dat wil zeggen de gepassioneerde, wellustige en irrationele Arabier Anderzijds vloeit uit deze voorstelling van zaken het beeld voort van 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 Van het aantal Irakese kunstenaars in ballingschap wereldwijd bestaat geen uitputtende inventarisatie, al is daar wel degelijk onderzoek naar gedaan. Zeer aanbevelenswaardig is Maysaloun Faraj (ed.) *Strokes of genius; contemporary Iraqi art*, Saqi Books, Londen 2002. Dit eerste grote standaardwerk over de hedendaagse kunst van Irak dat in het westen is gepubliceerd bevat biografische gegevens van zo'n driehonderd Irakese kunstenaars in ballingschap wereldwijd. Wat betreft Nederland kan ik verwijzen naar mijn eigen afstudeerscriptie, Floris Schreve, *Van oriëntalisme naar een kans voor nieuwe ontmoetingen; kunstenaars uit Arabische landen in Nederland*, Leiden 2001. Ik heb gepoogd om een zo volledig mogelijke inventarisatie te maken van Irakese kunstenaars in Nederland en ben op zo'n tachtig namen gestuit, al sluit dit niet uit dat het er wellicht nog meer zijn.

² Edward W. Said, *Orientalism; western conception of the Orient*, Routledge, 1978. Said stelt dat het westerse oriëntalisme bepaald wordt door vier dogma's: ("...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 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".) p. 300-301.



Afbeelding 1: Saad Ali, *Ode aan Gauguin*, olieverf op paneel, 1992
(bron: *Saad Ali*, Galerie Jan van Munster, Den Haag, 1992).

Overigens gaat Saad Ali hierin soms zover dat hij een enkele keer een ode heeft geschilderd aan Paul Gauguin, een van de belangrijkste westerse exponenten van de romantische verheerlijking van het 'vreemde' (afb. 1). Hier zien wij dus een opmerkelijk verschijnsel optreden. Een kunstenaar uit Irak geeft een beeld van zijn eigen vaderland, middels de beeldvorming van de westerse kijker. Elders heb ik het werk van Saad Ali eens 'zelfbevestigend oriëntalisme' genoemd.³ In feite hanteert hij het mechanisme van het westerse exotisme om zichzelf te presenteren, iets dat hem geen windeieren heeft gelegd. Nu woont Saad Ali al sinds de jaren zeventig in het westen (achtereenvolgens Italië, Nederland en sinds kort in Frankrijk) dus hij heeft al geruime tijd de kans gehad om zich als kunstenaar te vestigen. Toch blijft het opmerkelijk dat Irakese kunstenaars, die niet volgens dezelfde methoden werken, tot voor kort vrijwel onzichtbaar bleven. Overigens staat de werkwijze van Saad Ali wel degelijk in een traditie van de twintigste-eeuwse kunst van Irak. Hier kom ik later op terug.

In tegenstelling tot wat velen zouden verwachten bestaat er al een lange traditie van modernistische kunst in Irak, al heeft de huidige politieke situatie veel kunstenaars gedwongen in ballingschap te gaan. In een veelal geïsoleerd bestaan zetten zij de avant-gardistische traditie van hun vaderland voort. Hoewel volkomen onopgemerkt verhoudt deze kunst zich vaak wel degelijk tot de nieuwste internationale ontwikkelingen. Het was daarom ook merkwaardig dat geen van deze kunstenaars vertegenwoordigd was op de afgelopen Documenta in Kassel, terwijl dit eigenlijk de eerste Documenta was die werkelijk kunstenaars uit vrijwel alle delen van de wereld toonde, zelfs uit het voor de hedendaagse kunst betrekkelijk onbekende islamitische Midden Oosten.⁴ Zo was er werk te zien van Mona Hatoum (Palestina), Walid Ra'ad (Libanon), Shirin Neshat, Chohrez Feidzjou en Seifollah Samadian (Iran) en Ghada Amer (Egypte). Deze kunstenaars hebben allen met elkaar gemeen dat zij zich volledig verhouden naar het internationale postmoderne discours. Niet dat deze kwalificatie een absoluut waardeoordeel

³ Floris Schreve, *Van oriëntalisme*, p. 115-116.

⁴ De Documenta in Kassel wordt gezien als de belangrijkste expositie van hedendaagse kunst ter wereld. Dit grote evenement vindt eens in de vijf jaar plaats en tracht een beeld te geven van de nieuwste ontwikkelingen in de hedendaagse kunst.

inhoudt, maar het gold wel voor alle kunst die er op de Documenta te zien was. Een andere overeenkomst is dat deze kunstenaars allen afkomstig zijn uit het Midden Oosten, maar tegenwoordig in westerse ballingschap leven. Nu zijn er genoeg Irakese kunstenaars in ballingschap die zich het postmoderne idioom volledig eigen hebben gemaakt en zich zeker naar deze criteria kunnen meten met de bovenstaande kunstenaars. Te denken valt aan Nedim El Chelaby (Nederland), Monkith Saaid (Nederland/Syrië), Jannane Al Ani (Engeland), Maha Mustafa en Ibrahim Rashid (Zweden), Talal Refit (Duitsland), Ali Assaf en Azad Nanakeli (Italië) en Dafir Ubaidis (Spanje). Overigens moet er een uitzondering gemaakt worden voor de uit Irak afkomstige architecte Zaha Hadid. Zij wordt vaak in een adem genoemd met de bekende diasporakunstenaars uit het Midden Oosten als Mona Hatoum, Sarkis, Shirazeh Houshiari en Shirin Neshat.⁵ Zij is echter geheel in het westen gevormd, waardoor zij enigszins los staat van de Irakese kunstenaars die pas kortgeleden door het bewind van Saddam Hoessein in diaspora gedreven zijn. Gemeten naar de criteria die er voor de Documenta XI gehanteerd werden, kan het alleen maar worden gezien als een gemiste kans dat geen van deze Irakese diasporakunstenaars participeerde.

Ironisch genoeg ontving een heel ander aspect van de Irakese kunst recent plotseling mondiale belangstelling. Via live uitzendingen over de hele wereld was te zien hoe een Amerikaanse tank, omringd door een juichende Irakese menigte, het grote standbeeld van Saddam Hoessein op het Firdus plein naar beneden haalde, om vervolgens door de bevolking te worden vertrapt. Nu zou men zich kunnen afvragen of zo'n beeld tot de Irakese kunst kan worden gerekend, of dat het niets anders is dan propaganda. Is propaganda eigenlijk wel kunst? Juist deze vraag is in de Irakese context interessant. Feit is wel dat de factor 'massapropaganda' van grote betekenis is geweest voor de Irakese kunst van de afgelopen achttwintig jaar (begonnen vanaf ongeveer 1974, toegenomen in de jaren tachtig). Verder kunnen er ook een aantal opmerkingen gemaakt worden over het beeld zelf. Het meest opvallende was dat dit beeld niet eens een sterk gelijkend portret van Saddam Hoessein was. Een oppervlakkige beschouwer had dit makkelijk kunnen verwarren met een standbeeld van Stalin uit de voormalige Sovjet Unie. Nu heeft de Sovjetkunst inderdaad grote invloed gehad op de Irakese kunst van vanaf midden jaren zeventig. Ook zegt het beeld iets over artistieke vrijheid en over de al dan niet afgedwongen loyaliteit van de kunstenaar aan het regime. Dit vertelt ons weer iets over de diaspora van vele Irakese kunstenaars. Zo'n standbeeld aan het Firdus plein is dus buitengewoon veelzeggend. Hier is echter een lange en gecompliceerde geschiedenis aan vooraf gegaan.

Een Irakees modernisme

De traditie van het modernisme in de Irakese kunst dateert van eind jaren dertig. Weliswaar werd er sinds het eind van de Eerste Wereldoorlog op een westerse academische manier geschilderd (zoals bijvoorbeeld de romantische rivierlandschappen van het 'Tweestromenland' van Abdul Qadir Rassam en Mohammed Saleh Zeki), het modernistische experiment werd geïntroduceerd door Jewad Selim (1920-1961). Jewad Selim had gestudeerd in Italië, Frankrijk en Engeland, onder andere bij Henry Moore.⁶ Teruggekeerd naar zijn vaderland koesterde hij de grote ambitie om een eigen Irakese moderne kunst op poten te zetten.

⁵ Zie bijvoorbeeld het artikel van Neery Melkonian, *Between heaven and hell; contemporary art from the Middle Eastern diaspora*, 'Al Jadid', vol. 3, nr. 19, juni 1997. Zaha Hadid wordt ook uitgebreid besproken in het overzichtswerk van Edward Lucy Smith, *Visual Arts in the twentieth century*, Keulen 1996, p. 366-367. Geconcludeerd kan worden dat Zaha Hadid inmiddels is opgenomen in de canon van de twintigste eeuw.

⁶ Lorna Selim & Ulrike Al Khamis, *Lorna Selim remembers*, in Maysaloun Faraj (ed.), *Strokes of genius*, p. 41.



Afbeelding 2: Jewad Selim, *Children playing*, olieverf op doek, 1953-54 (bron:

Kenmerkend voor het werk van Jewad Selim is dat het aan een kant geheel aansloot bij de internationale ontwikkelingen van dat moment. De invloeden van kunstenaars als Picasso, Giacometti en Henry Moore zijn in zijn werk heel duidelijk zichtbaar. Selim wilde met zijn werk zeker aansluiten bij de nieuwste internationale trends, mede ingegeven door het ideaal om Irak een plek te geven in de moderne wereld. In die zin had zijn kunst een bepaalde messianistische lading en wilde hij het Irakese volk ‘verheffen’. Jewad Selim, in een lezing uit 1951: “Where do the Baghdadis stand in relation to the artist? Take the houses: When the taste is more elevated and the head of the household starts to feel the need for ‘art’, then you will find a callendar 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”.⁷

Aan de andere kant verwerkte Selim bewust elementen van bijvoorbeeld de oude Mesopotamische culturen in zijn werk. Een opvallend kenmerk is bijvoorbeeld de weergave van de proportioneel grote ogen, een stijlmiddel dat hij ontleende aan de oude Sumerische beschaving (afb. 2, zie ook de parallel met het werk van Saad Ali, dat overduidelijk door Jewad Selim beïnvloed is). Het verwijzen naar culturen van eeuwen geleden had eveneens een politieke lading. Jewad Selim trachtte met zijn kunst het Irakese volk een eigen identiteit te verschaffen tegen de eeuwenlange vreemde overheersing in, eerst van de Turken, later de Britten.

In de tijd dat Jewad Selim actief was, was Irak een monarchie. Hoewel het land in 1932 formeel onafhankelijk was geworden, bleef het door verdragen sterk aan de Britten gebonden. In 1941 werd de hegemonie de Britten voor korte tijd uit handen genomen, toen de nationalistische generaal Rashid Ali Al Kailani met behulp van Nazi Duitsland een coup pleegde. In hetzelfde jaar

⁷ Samir Al Khalil (pseudoniem van Kanan Makiya), *The Monument; art, vulgarity and responsibility in Iraq*, Andre Deutsch, Londen, 1991, p. 78.

herstelden de Britten met een groot militair offensief weer de monarchie. Overigens zou de 1941 coup een belangrijke inspiratiebron zijn voor het oprichten van de Ba'htpartij in Syrië, in 1947. De kunst Jewad Selim was dus wel degelijk politiek bepaald, ondanks zijn, voor de westerse beschouwer, bijna naïeve stijl. Centraal stond voor hem het begrip *Turath*, het beste te vertalen als 'cultureel erfgoed'. Door het principe van de 'invented identity' wilde hij het Irakese volk verheffen, door het een nieuw zelfbewustzijn te geven.⁸

Selim was ook de grondlegger van de zogenaamde 'Bagdadgroep voor moderne kunst', de eerste echte avant-garde beweging van Irak, die in de jaren veertig en vijftig actief was. Leden van deze groep als Shakir Hassan Al Sa'id, Ismael Fattah Al Turk, de kunstcriticus Jabra Ibrahim Jabra (oorspronkelijk van Palestijnse afkomst) en de architecten Mohammed Makiya (de vader van de in dit artikel veel aangehaalde auteur Kanan Makiya) en Rifa't Chardichi zouden een belangrijk stempel drukken op de kunsten van Irak.

Het geestelijk nalatenschap van Jewad Selim is voor de Irakese kunsten van groot belang geweest. Tot op de dag van vandaag duurt deze eigenlijk voort. Opmerkelijk is dat hij zowel door oppositioneel gezinde ballingen wordt geclaimd als door de regering in Bagdad, al kan er onmogelijk gesteld worden dat de ideeën van Jewad Selim iets met het Ba'thisme te maken hebben. Natuurlijk, de boodschap die Selim wilde uitdragen was uitgesproken antikoloniaal en revolutiegezind. Hierin week hij niet veel af van kunstenaars uit andere gekoloniseerde, of ex-gekoloniseerde landen, zoals Mahmud Mukhtar in Egypte, maar zeker ook van kunstenaars als Diego Rivera en Frida Kahlo in Mexico. Ook was zijn werk seculier van aard, wat de Ba'th ideologie in wezen ook is. Toch is het duidelijk dat de ideeën van Jewad Selim weinig te maken hadden met het totalitarisme van de Ba'th en het idee van absoluut leiderschap, aspecten die in de ideologie zelf al diep verankerd lagen.

Hoewel Jewad Selim vaak wordt gezien als de belangrijkste grondlegger van het Irakese modernisme was hij zeker niet de enige. Een andere belangrijke pionier, hoewel veel minder bekend, was Mahmud Sabri (1927), die in een expressionistische sociaal realistische stijl werkte. Over hem is weinig in de beschikbare literatuur terug te vinden, wellicht omdat hij Irak om politieke redenen in 1968 moest verlaten en de meeste literatuur van ruim na die tijd dateert en bovendien vaak klakkeloos de Ba'thistische canon volgt, een probleem waardoor het bijna onmogelijk is om op basis van literatuuronderzoek te begrijpen wat er zich nu werkelijk in de Irakese kunst van de laatste decennia heeft afgespeeld. Sabri wordt echter door vele Irakezen in ballingschap, kunstenaars maar ook critici, gezien als zeer belangrijk. Hij is een van de weinige eerste grondleggers van de Irakese moderne kunst die nu nog in leven is. Hij woont nu in Praag en is nog altijd actief.

⁸ Zie Charlotte Huygens, *Intercultureel verzamelen; islamitische cultuur is niet vrijblijvend voor Nederlandse musea*, Sharqiyyat, 13-1 (2001), p. 67. Zij gaat hier uitgebreid in op het gegeven 'Invented Identity', zoals dat door Edward Said in diverse publicaties is verwoord. Interessant is in dit verband ook de belangrijke publicatie van Eric Hobsbawm en Terence Ranger, *The invention of tradition*, Cambridge University Press, 1983. Deze publicatie laat duidelijk zien dat zowel de kolonisator als de gekoloniseerde een duidelijke behoefte hebben aan een al dan niet uitgevonden historische legitimiteit, om het eigen bestaansrecht historisch te rechtvaardigen.



Afbeelding 3: Faik Hassan, *Musicians*, olieverf op doek, 1955 (bron: www.enana.com)

Een andere belangrijke exponent van het begin van de Irakese avant-garde was Faik Hassan (1914-1987). Decennialang was hij docent aan de kunstacademie in Bagdad. Vrijwel alle Irakese kunstenaars die nu in Nederland wonen hebben les van hem gehad. In de jaren vijftig stichtte Hassan de groep 'de Primitieven', een belangrijke tegenhanger van de radicale Bagdadgroep. Net als Mahmud Sabri ontwikkelde Faik Hassan een expressionistische stijl met een sterk sociaal realistisch accent (afb. 3). Centraal stonden voor hem de gewone Irakezen, zoals arbeiders, boeren en bedoeïenen. Aan het eind van zijn leven zou zijn stijl overigens sterk veranderen. Dit had alles te maken met de opkomst van de Ba'th en de heerschappij van Saddam Hoessein. Vanaf de jaren vijftig was Irak een broeinest van ontluikende artistieke creativiteit. Een opmerkelijk detail is dat kunstenaars zich vaak organiseerden in bewegingen, die middels manifesten hun doelstellingen kenbaar maakten. In dit opzicht vertoonde de kunstscene van Bagdad sterke parallellen met de Europese klassieke avant-garde, begin twintigste eeuw. Belangrijke bewegingen waren Al Mujaddidin (The Innovationists), Al Ru'yah al-Jadida (The New Vision) en Al B'ud al Wahid (The One Dimension Group).⁹

De initiatiefnemer van de laatste beweging, Shakir Hassan Al-Sa'id, zou zich ontwikkelen tot een van de meest invloedrijke kunstenaars van het 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 (afb. 4) 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'.¹⁰

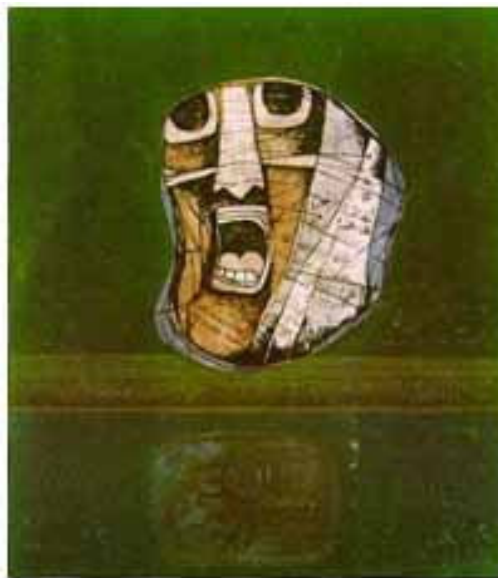
⁹ Ulrike Al Khamis An historical overview 1900s-1990s, in *Strokes of Genius*, pp. 26-27, 29.

¹⁰ Mohamed Metalsi, *Croisement de Signe*, Institut du Monde Arabe, Parijs, 1989, pp 55-59.



Afbeelding 4: Shaker Hassan Al Sa'idi, *Al-Hassoud La Yassoud*, acryl op paneel, 1979
(bron: Mohamed Metalsi, *Croisement des signes*, Institut du Monde Arabe, Parijs, 1989).

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 van 1991 werd opgeheven. Azzawi's werk is kleurrijk en uitbundig en 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. Toch heeft zijn werk ook duidelijke westerse invloeden, zoals die van Cobra en zeker ook van Bacon (afb. 5).



Afbeelding 5: Dhia Azzawi, gegevens onbekend, waarschijnlijk jaren zeventig/tachtig (bron: www.enana.com)

Andere invloedrijke kunstenaars waren Rafa Al Nasiri, Kadhim Haider maar zeker ook ‘vergeten’ kunstenaars als Mohammed Mohreddin, Ibrahim Zayer (de broer van de in Nederland wonende kunstcriticus Ismael Zayer, die in de gevangenis zelfmoord pleegde), of de door het Ba’thregime vermoorde Shamsy Eddine Faris. Het probleem is echter dat het vanaf de jaren zeventig steeds moeilijker wordt om te beoordelen wie nu werkelijk invloedrijk was en wie niet. De dictatuur van de Ba’thpartij kreeg steeds meer vat op de samenleving en ook de kunsten ontkwamen niet aan dit proces. Er kan zelfs worden gesteld dat de kunst min of meer werd ‘gelijkgeschakeld’. Dit betekende dat de canon werd bepaald door kunstenaars die loyaal aan het regime waren. Anderen werden meer en meer in de vergetelheid gedrukt. Zoals de in Nederland wonende Irakese kunstenaar Qassim Alsaedy, die begin jaren zeventig in Bagdad studeerde, het mij omschreef: “In Iraq we have many good artists. But these artists didn’t sell themselves in a cheap way. Some artists respected themselves. But some others they sold themselves, in a cheap or an expensive way. The market was open and you could have the choice. You could be send to the jail, or worse to the political underground jail, or putted in the shadow. The other option was to be made very famous and to be a millionaire, but then you have to work with *them*. It already begun when we were at the academy (1969, F.S.). The Ba’th party was in power for one year and they had a problem; almost no artist was a member of this party, no one, except maybe one or two, wanted to join such a violent and fascist movement. So they came to the academy and said: ‘We are the party which is in power, and we need some artists to make an exhibition’. They asked for the most talented students. So we were invited for a meeting to drink some tea and to talk. They told us they liked to exhibit our works, in a good museum, with a good catalogue and they promised all these works would be sold, for the prize we asked. It seemed the heaven was open for us and we said, ok, that’s nice. Then they came with their conditions. We had to work according the official ideology and they should give us specific titles and instructions to promote Pan-Arab nationalism. We refused their offer, because we were good artists. When we agreed we would sold ourselves and it would be our first step to hell. Later they found some very cheap artists who joined them. All their paintings had been sold. It was really shit, but the prizes were high. One of them, I know him very well, he bought a new villa and a new car. And in this way they took all this rubbish from these bad artists, and showed them and said: ‘Well, this is from the party and these are the artists from Iraq’. The others were put in the dark side of the cultural life. Really, you can find a lot of good artists, a lot of honest artists. But when you see the list of good artists and writers who left Iraq, then you see what kind of a country this is”.¹¹

Kunst en Ba’th propaganda

Ondanks het feit dat de moderne kunst van Irak volledig tot wasdom kwam in de jaren vijftig, zestig en begin zeventig (dit behoeft na het voorgaande geen betoog meer) heeft de heerschappij van de Ba’thpartij van de afgelopen vijfendertig jaar een zware wissel getrokken op het culturele leven van Irak. Nogmaals, op basis van de meeste beschikbare literatuur van auteurs met een veelal Arabische achtergrond is dit moeilijk aan te tonen. De recent verschenen, voor het grootste

¹¹ Uit mijn interview met Qassim Alsaedy (de Bilt, 8-8-2000). Voor de hier beschreven bijeenkomst was ook de kunstenaar Faisal Aleiby uitgenodigd (woont tegenwoordig in Londen), een grote naam binnen de Irakese diaspora en broer van de later te bespreken kunstenaar Afifa Aleiby. Verder stelt de in Nederland wonende Irakese kunstcriticus en journalist Ismael Zayer dat de kunstgeschiedenis van Irak van de afgelopen dertig jaar radicaal herschreven zou moeten worden. Dit zegt hij aantoonbaar met enig recht. Het is soms bijna schokkend om te constateren dat de bestaande literatuur over de Irakese moderne kunst zich kritiekloos aan de Ba’thistische canon houdt, ook als deze van niet-Irakese auteurs afkomstig is en in het buitenland is gepubliceerd. In een sterke mate geldt dit voor Brahim Alaoui, *Art Contemporain Arabe*, Institut du Monde Arabe, Parijs, 1996, of Wijdan Ali (ed.), *Contemporary Art from the Islamic World*, Londen/Amman, 1989 en zelfs voor Maysaloun Faraj (ed.), *Strokes of Genius; contemporary Iraqi art*, Saqi Books, Londen, 2002, waarin notabene wel aandacht aan kunstenaars in de diaspora wordt geschonken.

deel uitmuntende studie, *Strokes of genius, contemporary Iraqi art*, onder redactie van Maysaloun Faraj, bijvoorbeeld, 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 artscene in Baghdad, despite the situation”.¹² 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 realiseert hoeveel portretten en standbeelden er in Irak van Saddam Hoessein bestaan, is niet zo verwonderlijk dat daar heel veel mensen voor nodig zijn om deze te maken. Er is dan ook om deze reden 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 beeldende kunstenaars bestaan, in Nederland alleen al tegen de tachtig.¹³ De situatie lijkt mij dus iets minder ‘ironisch’ dan Rashad Selim doet suggereren. Eigenlijk bestaat er maar een publicatie die in deze kwestie volledig openhartig is. Het betreft een verhandeling van Kanan Makiya over de hier nog te bespreken *Victory Arch* van Saddam Hoessein (overigens geschreven onder het pseudoniem Samir Al Khalil) uit 1991. Hoewel Makiya bekendste dissidente auteur van Irak is, is deze publicatie vrijwel onopgemerkt gebleven binnen de kleine kring van mensen die zich bezig houden met de hedendaagse kunst van de Arabische wereld. Verder wordt deze problematiek in de meeste literatuur doodgezwegen of gebagatelliseerd.

Een enkele keer wordt er zelfs lovend geschreven over expliciet Ba’thistische kunst. Een veelzeggend voorbeeld hiervan is de beschrijving van de Jordaanse kunstcritica Wijdan Ali van het late werk van Faik Hassan in haar standaardwerk *Contemporary art from the islamic world*, uit 1989: “Later he turned to realism and impressionism (...) His portraits of horses and life in the desert are equally impressive”.¹⁴ Veelzeggend is een citaat van Kanan Makiya, eveneens over het late werk van Faik Hassan: “Pure nostalgia for Ba’thi bureaucrats and Gulf Shaikhs who want to be reminded of their noble Bedouin origins. Faik Hassan was one of the great experimenters in Iraqi art. By the late 1940s he had already explored the visual possibilities of working with impressionist techniques and moved into other things. Why is he returning to that technique in the 1980s? The answer is simple: money and an undue deference of popular taste”.¹⁵ Zie het schrijnende contrast tussen deze conclusie van Makiya en bijvoorbeeld het eerder aangehaalde citaat uit de lezing van Jewad Selim. Het zegt veel over de aanvankelijke ambities van de Irakese kunst enerzijds en wat ervan geworden is onder de Ba’th anderzijds.

¹² Rashad Selim, *Diaspora, departure and remains*, in *Strokes of Genius*, p. 49.

¹³ Ik baseer mij op gesprekken met veel verschillende Iraqi’s, met kunstenaars, maar ook met anderen. Mijn belangrijkste informant in deze kwestie is Ismael Zayer.

¹⁴ Wijdan Ali (ed.), *Contemporary art from the islamic world*, p. 81

¹⁵ Samir Al Khalil (pseudoniem van Kanan Makiya), *The Monument*, p. 97.



Afbeelding 6: Faik Hassan, *A horseman*, olieverf op doek, jaren tachtig (bron: www.enana.com)

Het hier afgebeelde werk van Faik Hassan laat goed zien wat Makiya bedoelt (afb. 6, vergelijk met afb. 3). Wij zien hier een bedoeïen te paard, die vermoedelijk iets in brand heeft gestoken. Het werk is hierdoor bijna militaristisch van aard. Een schilderij als dit draagt bijna volmaakt de militante Pan-Arabische nationalistische filosofie van de Ba'th uit. Een bijkomend aspect is dat de Ba'th in haar visuele uitingen van dezelfde elementen gebruik maakt die eerder onder de noemer 'oriëntalisme' zijn beschreven, al wil ik zeker niet suggereren dat dit werk in ideologisch opzicht iets met het werk van Saad Ali te maken heeft. Hoe dan ook, de vergelijking met Hassans werk uit de jaren vijftig met zijn werk uit de jaren tachtig is in ieder geval ontluisterend.

Nog een voorbeeld uit Wijdan Ali, deze keer in de bijdrage van de Irakese kunstkritica May Mudhaffar. Zo schrijft zij onder meer: "Iraqi cultural Centres abroad witnessed increased activities, as a reflection on Iraq's artistic interests. The Iraqi Cultural Centre in London is one of the most active centres, arranging many important exhibitions".¹⁶ Laten wij dit citaat voor de aardigheid vergelijken met een passage uit de biografie van Saddam Hoessein van Said Aburish, veel aangehaald in verschillende historische publicaties over Irak. Aburish: "From the mid-1970s the press information officers attached to Iraqi embassies overseas (...) operated under the cover of Iraqi Cultural Centres. An important part of their work consisted of intelligence gathering. They too spied on individuals, companies and governments and kept Saddam up to date-hence his discovery that the French were about to overcharge him for the Mirage F1 aircraft. Furthermore, the managers of the cultural centres established good relations with foreign correspondents covering the Middle East. A number of them depended on the cultural centres for stories and, in the process, did not think it worthwhile to report some of the unattractive

¹⁶ Wijdan Ali, *ibidem*, p. 167. Ook Ulrike Al Khamis schrijft, in haar bijdrage in *Strokes of Genius*, herhaaldelijk lovend over het Irakese culturele centrum Londen, bijvoorbeeld op p. 30: "Many well known artists and printmakers took part in this exhibition which was again shown in London and Baghdad. The year 1979 then saw the First Baghdad International Poster Exhibition, again organised by the Iraqi Cultural Centre in London. The general themes chosen for this exhibition were concerned with 'The Third World's struggle for Liberation' and 'Palestine-a homeland denied'." De Palestijnse kwestie is trouwens vaak door de Ba'thi's ingezet voor propagandistische doelen. Overigens is het frapperend om te lezen dat Ulrike Al Khamis, in ditzelfde stuk, de cultuurpolitiek van de Ba'thpartij herhaaldelijk expliciet prijst.

aspects of Saddam's regime".¹⁷ Saillant is overigens dat May Mudhaffar zelf in de jaren negentig bij het regime in ongenade is gevallen. Zij werd verbannen en woont tegenwoordig in Bahrein. Zo zijn er nog veel meer voorbeelden. Waar het hier om gaat is dat het vrijwel onmogelijk is om op basis van literatuur, die specifiek de moderne kunst behandelt, erachter te komen wat er met de kunsten van Irak onder de Ba'th is gebeurd. Men is aangewezen op een zeldzame publicatie als die van Makiya en verder op meer kritische historische verhandelingen, die zijdelings de cultuurpolitiek van de Ba'thpartij bespreken. Onmisbaar zijn vanzelfsprekend de getuigenissen van Irakese kunstenaars in ballingschap, om tot een goede reconstructie te komen van wat er zich met de kunsten onder de Ba'th zich heeft afgespeeld. In die zin is er inderdaad sprake van een 'verborgen geschiedenis', wat overigens ook geldt voor het verhaal van de veelal onbekende kunstenaars in diaspora.

Aanvankelijk leek er ook niet zoveel aan de hand te zijn. Juist omdat de Ba'thi's in de jaren zeventig veel in de modernisering van Irak 'investeerden', kwam het beeld van een progressieve kunstscene om propagandistische redenen niet slecht uit. De politiek van het inmiddels veel besproken Irakese culturele instituut in Londen is hier bijvoorbeeld een uitgesproken voorbeeld van. Toch werd kunst in toenemende mate ingezet voor massapropaganda, zeker na het aantreden van Saddam Hoessein als president en het begin van de Irak/Iran oorlog in 1980. Wellicht is het nuttig om enige toelichting te geven waar de Ba'th ideologie eigenlijk voor staat. Op de een of andere manier is daar, zelfs recent, in de Nederlandse media weinig aandacht aan besteed. *Ba'th* betekent in het Arabisch *herryjzenis*. De Ba'th ideologie is een seculiere, extreem nationalistische stroming. Het begrip 'herryjzenis' 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, 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, op het racistische af (Edward Said heeft dit ook in *Orientalism* aangetoond¹⁸). Dit dreef Aflaq meer in de richting van het fascisme.

Later, in 1941, toen Aflaq docent in 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". Opgemerkt moet worden dat in deze context onder 'Idea' hetzelfde moet worden verstaan als 'Love', 'nationalisme' 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.

¹⁷ Said K. Aburish, *Saddam Hussain; the politics of revenge*, Londen, 2000, p. 149-150. Overigens bestaat er meer kritiek op deze 'culturele centra'. In de jaren tachtig riepen vooral de Irakese Communistische Partij, gevestigd in Londen en Hamburg, maar ook andere oppositiegroeperingen (zoals bijvoorbeeld het Verenigde Iraakse Actie Comité in Damascus, de verenigde oppositie van voor de Golfoorlog van 1991 en voorloper van het latere Iraqi National Congress van Ahmed Chelaby), op tot een boycot van dit soort culturele centra. In de jaren tachtig werd Saddam Hoessein echter nog door het westen gesteund in zijn oorlog tegen Iran, dus in die tijd luisterde er werkelijk niemand naar de Irakese oppositie. Ook Kanan Makiya laat zich zeer kritisch uit over het cultureel centrum in Londen, *The Monument*, p. 70.

¹⁸ Edward Said, *Orientalism*, p. 7. Karl Marx schreef over de Arabieren in *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* uit 1869 onder meer: "Sie können sich nicht vertreten, sie müssen vertreten werden".

Aflaq: “In this struggle we retain our love for all. When we are cruel to others, we know that our cruelty is in order to bring them back to their true selves, of which they are ignorant. Their potential will, which has not been clarified yet, is with us, even when their swords are drawn against us”.¹⁹

Aanvankelijk was de Ba’th, net als de verschillende Europese fascistische partijen, vooral een ‘tegenbeweging’. De belangrijkste zaken waartegen zij protest voerden waren ‘Imperialisme’, ‘Zionisme’ en de ‘Arabische reactie’ (de conservatieve monarchieën in de Arabische wereld). Toch waren er zeker zaken waar de Ba’th voor was. De bekendste Ba’th-slogan is: “*Al Wadah , Al Hurriyya wa Al Ishtirakiyya*” (‘Eenheid, Vrijheid en Socialisme’). ‘Eenheid’ betekent overigens een Pan-Arabische eenheid, ‘Vrijheid’ wil zeggen vrij van imperialistische overheersing en beïnvloeding en ‘Socialisme’ houdt de vorm van communisme in, zoals die gebruikelijk was in de voormalige Sovjet Unie.²⁰

Uiteindelijk slaagde de Ba’thpartij erin om in de jaren zestig in Syrië en Irak de macht te grijpen. Vanaf ongeveer 1974, onder leiding van de toenmalige Irakese president Ahmed Hassan Al Bakr, begon de Ba’th zich steeds sterker te bemoeien met het academisch onderwijs, dus ook met de kunstopleidingen. Zoals eerder bleek uit de woorden van Qassim Alsaedy was in die tijd de Ba’thpartij onder kunstenaars niet erg populair. De meeste kunstenaars waren weliswaar sterk antikoloniaal en aanvankelijk zelfs ‘revolutiegezind’ (zie bijvoorbeeld Jewad Selim), maar zeker niet Ba’thistisch gezind. De communistische partij had onder hen aanmerkelijk meer aanhang. Eigenlijk waren de meeste kunstenaars links georiënteerd en weken zij dus niet af van andere kunstenaars waar dan ook ter wereld. Bij mijn weten was er in die tijd slechts een kunstenaar lid van de Ba’thpartij. Saillant is dat juist deze kunstenaar nu als ‘politiek vluchteling’ in Nederland woont.²¹

Van belang is om te realiseren dat de kunstinstellingen in Irak al gewoon voor handen waren, dus dat ze slechts hoefden te worden ‘overgenomen’ door de Ba’thpartij. In Syrië, waar een minder grote en ontwikkelde kunstscene bestond, is dit bijvoorbeeld in veel mindere mate gebeurd. Toch

¹⁹ Samir Al Khalil (Kanan Makiya), *Republic of Fear; the politics of modern Iraq*, University of California Press, 1989 (repr. 1998), p.190, 196, 223-227.

²⁰ Dr. J.J.G. Jansen, *Nieuwe Inleiding tot de Islam*, uitgeverij Coutinho, Bussum, 1998, p. 227-229, of Harmen Botje, *De Arabische wereld*, Intermediair, Amsterdam, 1978, p. 32-33.

²¹ Ik baseer mij op zo’n vijf Irakese mondelinge getuigenissen. Overigens heb ik de kunstenaar in kwestie ook persoonlijk ontmoet. Naar mij toe heeft hij zich toen kritisch over het Irakese regime geuit. Wel heeft hij tot nu toe altijd geweigerd om met mij over zijn vroegere status te praten, puur en alleen omdat hij doodsbang was voor mijn kennis van zijn verleden als Ba’thist. Tot vijf maal toe heeft hij een afspraak met mij afgewezen, terwijl hij heel goed wist wat ik aan het onderzoeken was (naar hem ben ik altijd open geweest over mijn bronnen). Dat het verhaal van zijn Irakese collega’s in Nederland gewoonweg klopt blijkt verschillende andere bronnen. Uit Irakese kunsttijdschriften uit de jaren zeventig en tachtig bijvoorbeeld (uit het omvangrijke archief van de criticus Ismael Zayer) blijkt dat deze kunstenaar zich in een heel vroeg stadium met zijn werk inzette voor de Ba’thpartij. Dit heeft hem overigens geen windeieren gelegd; in vrijwel alle beschikbare literatuur wordt hij aangeprezen als een van de allerbelangrijkste kunstenaars van Irak, zoals in Wijdan Ali p.165-166 en Maysaloun Faraj p. 29, 38, 209. Zijn naam wil ik vooralsnog niet prijsgeven, omdat ik van mening ben dat hij nog altijd in Nederland een eerlijke kans verdient. Als ik zijn naam in dit verband zou noemen zou dit desastreuus zijn voor zijn carrière als kunstenaar in Nederland, zeker in het licht van de actualiteit. Ik denk dat weinig Nederlanders in zee zouden willen gaan met een uitgesproken ‘Saddam collaborateur’, al draagt hij dit stempel onder veel Irakese kunstenaars in ballingschap wel. Hoewel ik sterke aanwijzingen heb dat hij zich wilde ontrukken aan de grip van het regime (zo bezocht hij recent een aantal Koerdische kunstenaars in Nederland, met wie ik goede contacten onderhoud en bezocht hij ook kunstcriticus Ismael Zayer, aan wie hij zijn ‘spijt betuigde’) blijkt dat hij tot voor kort, dus toen hij al een paar jaar in Nederland woonde, nog steeds nog steeds een hechte band had met het regime in Bagdad. Dit bleek uit een vondst op internet. Op woensdag 14 augustus 2002 ontdekte ik in *The Iraq Daily*, een engelstalig internetkrantje van het ministerie van cultuur en informatie in Bagdad, dat normaalgesproken uitsluitend Ba’thpropaganda te berde brengt, een positieve recensie van deze kunstenaar. Voor zover ik het kan inschatten (de kunstenaar heeft tot nu toe niet met mij over deze kwestie van gedachten willen wisselen) is hier eerder sprake van een persoonlijke tragedie dan van een kwade inborst van de desbetreffende kunstenaar.

hebben de Irakese kunstenaars zich zeker niet zonder een slag of stoot laten 'Ba'thificeren', of 'gelijkschakelen'. De eerder aangehaalde kunstenaar Qassim Alsaedy bijvoorbeeld, was in de jaren zeventig een van de leiders van het studentenverzet. Hij heeft hier overigens een hoge prijs voor moeten betalen; voor negen maanden moest hij zijn tijd doorbrengen in *Al Qasr al Nihayyah*, het zogenaamde 'Paleis van het Einde', de meest beruchte Irakese gevangenis uit die dagen, waar hij dagelijks werd gemarteld.²² Ook tot heel recent hebben kunstenaars getracht om de Ba'thpropaganda machine zoveel mogelijk te omzeilen. Een mooi voorbeeld is Rafa Al Nasiri, voor jarenlang docent aan de kunstacademie. Tegen de stroom in heeft hij zich altijd ingezet om zijn studenten een goede opleiding te geven, totdat hij eind jaren negentig verbannen werd.²³ Overigens is de abstracte kunst nooit helemaal verboden geweest. Kunstenaars konden tot op het eind vrij werk maken, zij het dat het vanzelfsprekend niet kritisch naar regime kon zijn en dat er van ze werd verwacht om ook mee te werken aan de verheerlijking van de Ba'threvolutie. Wel werd de experimentele kunst van Irak, vroeger een van de paradepaardjes, in toenemende mate in de vergetelheid gedrukt. "Er is een verschil tussen verbieden en niet laten zien. Ze komen niet in je atelier controleren wat je aan het doen bent, zolang je maar laat zien hoe goed de revolutie voor de mensen is geweest", zei de in Nederland wonende Koerdische kunstenaar Aras Kareem onlangs op de Nederlandse radio.²⁴

Een ander aspect dat vanaf de jaren zeventig zijn intrede deed in de Irakese kunst was de sterke invloed van de Sovjet Unie. Toen in 1968 de Ba'thpartij definitief de macht greep, had deze partij nog weinig aanhang. Daarom sloten zij een coalitie met een gedeelte van de Irakese Communistische Partij (ICP). De ICP, opgericht in 1934 en daarmee de oudste communistische partij van het Midden Oosten, die onder de monarchie al grote aanhang had onder de arbeidersbeweging (vanaf de jaren veertig organiseerden zij bijvoorbeeld vele stakingen) beschikte over een veel groter intellectueel kader dan de Ba'thpartij, waardoor een coalitie niet slecht van pas kwam. Aanvankelijk waren de communisten hier zeer huiverig voor; ideologisch stond de Ba'th sterk vijandig ten opzichte van het communisme en bovendien hadden de Ba'thi's, bij een eerdere machtsgreep in 1963, een ware massaslachting aangericht onder de communisten. Deze staatsgreep vond overigens plaats met steun van de CIA.²⁵ Toch bleek de verleiding van de macht te groot en sloot de zwaar verdeelde ICP uiteindelijk een pact met de Ba'thpartij. Deze 'bruin-rode' coalitie vormde het zogenaamde Progressief Nationaal Front.²⁶

Voor de kunsten is dit gegeven van grote invloed geweest. Mede door de coalitie met de communisten ontstonden er tussen het Irak van de Ba'th en de Sovjet Unie goede betrekkingen, wat onder meer gevolgen had voor bijvoorbeeld culturele uitwisselingen. In de jaren zeventig studeerden er veel Irakese kunstenaars in het voormalige Oostblok, met name in de Sovjet Unie

²² Zie voor aangrijpende beschrijvingen van deze gevangenis Said Aburish, *The politics of revenge*, p. 61, of Kanan Makiya, *Republic of Fear*, p. 6, 30. Qassim Alsaedy getuigt zelf uitgebreid over zijn ervaringen in *Al Qasr al-Nihayyah* in een interview met Samar Haddad, *Sporen van schoonheid en van bloed; ex gevangene van Saddam, nu gevierd kunstenaar*, 'Bijeen', juni, 2003.

²³ Ik baseer mij op getuigenissen van leerlingen en vroegere goede vrienden van hem, als Ismael Zayer, Nedim El Chelaby, Sattar Kawoosh en Awni Sami.

²⁴ *De avonden*, VPRO, Radio 747 AM, 13-3-2003.

²⁵ Aburish, *The politics of revenge*, pp. 54-56, 59-60, 73-74, 80-82. Aburish laat een ontluisterend beeld zien van de eerste Ba'th revolutie en de betrokkenheid van de Amerikanen hierin. De Amerikanen wilden vooral af van het sterk op de Sovjet Unie leunende bewind van generaal Abdul Karim Qasim.

²⁶ Fatima Mohsen, *Cultural totalitarianism*, uit Fran Hazelton (ed.), *Iraq since the Gulf War; prospects for democracy*, Zed Books, Londen, 1994, p. 3-4. Overigens is het van belang om op te merken dat er binnen de ICP een scheuring ontstond. De leiding van de ICP, het zogenaamde 'Central Committee', die sterk op de Sovjet Unie gericht was, trad toe tot het Progressief Nationaal Front. Een deel van de ICP kon zich hier niet in vinden en vormde het zogenaamde 'Central Command', 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 (Samir Al Khalil, *Republic of Fear*, p. 229-231 of Tripp, p. 248-249). Een aantal van de Iraki's, kunstenaars maar ook anderen met wie ik contacten onderhoud, waren aanhangers van deze beweging.

en Hongarije. Veel van de in Nederland wonende kunstenaars hebben dan ook in een van deze landen gestudeerd.



Afbeelding 7: Mahood Ahmad, *The struggling leader Saddam Hussain with the people*, olieverf op doek, jaren tachtig (bron: Samir Al Khalil, *The monument*).

Afbeelding 8: Mahood Ahmad, gegevens onbekend, waarschijnlijk jaren zeventig/tachtig (bron: www.enana.com)

Vanaf de jaren zeventig is er een duidelijke invloed van het socialistisch realisme op de Irakese kunst te zien. De Ba'th stond sympathiek tegenover de beeldtaal van de Sovjetkunst, zoals die onder Stalin ontwikkeld was. Aan kunst uit die tijd is het vaak niet te zien of een kunstenaar een Ba'thistische of een communistische achtergrond had. Een duidelijk voorbeeld van een kunstenaar die op deze wijze te werk ging is Mahood Ahmad (afb. 7 en 8), overigens een kunstenaar van uitgesproken Ba'thistische signatuur. Deze invloed bleef aanwezig ook na 1979 toen de communisten uit de regering werden gezet en zelfs in het buitenland genadeloos werden vervolgd en uitgemoord en Saddam Hoessein de alleenheerschappij opeiste. Denk maar aan het standbeeld van Saddam Hoessein op het Firdusplein, dat op 9 april 2003 omver werd getrokken. Het gaat hier simpelweg om een 'stalinistisch' beeld in een 'Saddamistische' context.²⁷

De 'Saddamisering' van de kunsten

Na het aantreden van Saddam Hoessein in 1979 ontstond er een cultus rond zijn persoon die in de tweede helft van de twintigste eeuw alleen haar equivalenten kent in het China van Mao Zedong, het Roemenië van Nicolae Ceausescu en het Noord Korea van Kim Il Sung. Dit heeft de kunsten diepgaand beïnvloed. Zo werden er legioenen 'kunstenaars' opgeleid, puur en alleen om portretten van de leider te schilderen. 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

²⁷ Kanan Makiya gebruikt de term 'Saddamisme' en 'Saddamisering' in zijn publicatie *Verzwegen Wreedheid; nationalisme, dictatuur, opstand en het Midden Oosten*, Bulaq, Amsterdam, 1994, p. 30. Ook de historica Phebe Marr spreekt van 'Saddamisme': "This is a one-man regime, it's more of a personal dictatorship in which we find the cult of Saddam. And yes it's in the name of the Baath Party and yes there's some kind of ideology but the ideology is whatever Saddam says it is", radio BBC World, 12 februari 2003. Dit wijkt trouwens niet wezenlijk af van Aflaq's eerder aangehaalde omschrijving van de Ba'thistische notie van leiderschap. In die zin is het dus wel degelijk een uitvloeisel van de Ba'th-ideologie. Zie in dit verband Samir Al Khalil (Kanan Makiya), *Republic of Fear*, het hoofdstuk *The Leaderprinciple and Party Organisation*, p. 222-226.

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 in de jaren tachtig 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 om tot de ontdekking te komen 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 deze kunstenaars mij verzekerd hier grote spijt van te hebben, temeer dat zij nu weten dat er vele van hun Irakese collega's in Nederland wonen, die de grootst mogelijke problemen hebben gehad met het regime in Bagdad. Toch was in die tijd Irak echter 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. In de jaren tachtig onderging het aangezicht van Bagdad een grote metamorfose. Hele stadsdelen werden gesloopt om plaats te maken voor 'nieuwe' en 'revolutionaire' architectuur. Misschien is het nog wel het meest schokkende dat dit aanvankelijk door de buitenwereld niet op waarde geschat en begrepen 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 in de periode van de Irak/Iran oorlog Saddam Hoessein een bondgenoot van het westen was en ook actief gesteund werd. Het was zelfs zo dat in deze tijd Donald Rumsfeld, als speciaal gezant onder Reagan, persoonlijk zaken deed met de leider van Irak en dat Jaques Chirac, als premier van Frankrijk, Saddam Hoessein omschreef als een 'Arabische De Gaulle'.²⁸ Dit alles in een periode dat Irak al chemische wapens had ingezet tegen Iran, terwijl er nu zoveel te doen is over Saddams al dan niet vermeende wapenarsenaal.

In eerste instantie kreeg de transformatie, die het centrum van Bagdad onderging, dan ook lovende reacties. De Amerikaanse architect Robert Venturi had een 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 in 1985 *National Geographic* een lovende reportage aan dit onderwerp, getiteld *The new face of Baghdad*.²⁹

Wat gebeurde er nu werkelijk in Bagdad? In opdracht van de Irakese regering verreezen 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 het historische oude stad gebruikt. Het eerste project was *The Shabeed Monument*, het monument voor de martelaren van Ismail Fattah Al Turk, Iraks bekendste beeldhouwer, in 1983. In bijna alle overzichtswerken van Irakese of Arabische moderne kunst wordt er zeer lovend over dit werk geschreven, dat bedoeld is als een verheerlijking van de 'martelaren' van de oorlog tegen Iran.³⁰ In 1984 werd er nog een groot monument voltooid, *Het Monument van de Onbekende Soldaat*, deze maal 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,

²⁸ Zie Kanan Makiya, *Verzwegen wreedheid*, p. 18, 209, of Charles Tripp, *Irak; een geschiedenis*, Bulaaq, Amsterdam, 2002, p. 298-301. Zie voor de uitspraak van Chirac de artikelen van Carolien Roelants, *Van vazal van het westen tot speciaal doelwit*, NRC, 27 juli 2002, of Aart Brouwer, *De Mythische dictator uit Takrit*, De Groene Amsterdammer, 17-8-2002. Voor de vele economische contacten tussen diverse westerse landen en het Irakese regime, waaronder geheime wapendeals, ook door Donald Rumsfeld, zie uit Said Aburish *The politics of revenge* het gehele hoofdstuk 'Marching to Halabja', p. 129-160

²⁹ Samir Al Khalil (Kanan Makiya), *The Monument*, p.27-28, 59-61.

³⁰ Bijvoorbeeld in Wijdan Ali, p. 170 en Maysaloun Faraj, p. 31. Ook Brahim Alaoui prijst deze kunstenaar herhaaldelijk aan in diverse publicaties. Interessant is de vergelijking uit mijn interview met Qassim Alsaedy: "However, the sculptor and ceramist you mentioned, Ismail Fattah, works for the regime for a long time. I admire him for his work in the sixties but I feel sorry for him now".

namelijk de *Victory Arch*. Deze maal 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 1987 overleed werd de opdracht doorgegeven aan Mohammed Ghani Hikmet, eveneens een 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. 9 en 10).



Afbeelding 9 en 10: Saddam Hoessein (uitvoering Khalid Al Rahal en Mohammed Ghani Hikmet), *The Victory Arch*, 1989 (bron: Samir Al Khalil, *The Monument*)

Over dit ‘kunstwerk’ het volgende. De armen die de zwaarden vasthouden zijn alleen al 18 meter lang en zijn afgietsels van Saddam Hoesseins eigen armen, waarbij iedere pukkel of rimpel in detail is weergegeven. De enorme zwaarden, die vijfenveertig meter boven de grond toeren, 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. In deze helmen zijn dus echt mensenhoofden ontploft. 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 heeft plaatsgevonden, in 1988 eindigde de Irak/Iran oorlog immers in een patstelling. Kanan Makiya 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?”³¹ Wederom is het opmerkelijk dat vrijwel alle publicaties die gewijd zijn aan Irakese moderne kunst de *Victory Arch* niet bespreken. 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* geen kunstwerk is (overigens bespreekt Makiya deze kant van de zaak ook³²). 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 de aandacht krijgen.

³¹ Samir Al Khalil (Kanan Makiya), *The Monument*, p. 133-134

³² *Ibidem*, p. 6.

Alle lofzangen op de Irakese kunst van de jaren zeventig en tachtig ten spijt, in deze periode werden de kunsten geperverteerd op een wijze die zelfs in de twintigste eeuw, waarin vele totalitaire dictaturen het licht zagen en het fenomeen massapropaganda een geheel nieuwe dimensie kreeg, uniek kan worden genoemd. De *Victory Arch*, een monument dat is gebaseerd op een leugen, is hier het ultieme symbool van.³³

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 het een eigen identiteit te verschaffen. De Ba'thi's zetten dit 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'. 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'.³⁴ Zie in dit verband ook zeker het late werk van Faik Hassan (zoals bijv. afb. 6).

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 toenmalige minister van cultuur en informatie Latif Niyassif al-Jasim (de voorganger van Mohammed Said Al Sahaf) 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".³⁵

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 in *The Independent*: "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".³⁶

³³ Tot kort voor de val van het regime is men doorgegaan met het bouwen van dit soort monumenten, zoals recent de nog onvoltooide *Umm al Marik* Moskee (de Moskee van de 'Moeder aller Veldslagen'), waarvan de minaretten in de vorm van scudraketten zijn gebouwd.

³⁴ Samir Al Khalil, *The Monument*, p. 74-77, 97.

³⁵ Fatima Mohsen, p. 10.

³⁶ Samir Al Khalil (Kanan Makiya), *The Monument*, p. 71. Verder geeft Saed Aburish 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 Khalifaat van Haroun Al Rashid, p. 127.



Afbeelding 11: *De bevrijding van Jeruzalem* (detail), verdere gegevens onbekend
(bron: Con Coughlin, *Saddam; the secret life*, Macmillan, Londen, 2002).

Afbeelding 12: Deze kunstenaar schildert portretten van Saddam Hoessein met zijn eigen bloed, verdere details onbekend (bron: Samir Al Khalil, *The Monument*)

Ook elementen uit de recente geschiedenis werden om propagandistische redenen uitgebuit, vooral de Palestijnse kwestie. Een duidelijk voorbeeld hiervan is het hier getoonde schilderij *De bevrijding van Jeruzalem* (afb. 11). Te zien is Saddam Hoessein op een wit paard (het Arabische symbool voor mannelijke zuiverheid), die als aanvoerder van de Arabieren de Heilige Stad bevrijdt. Tot op het laatste moment heeft Saddam Hoessein zich geprofileerd als kampioen van de Palestijnse zaak. De journalist Con Coughlin, die in 2002 een biografie van Saddam Hoessein publiceerde, geeft een aardige beschrijving Saddams laatste verjaardagsfeest: “Het paradeterrein was speciaal voor dit soort gelegenheden aangelegd, waarbij het volk een zeldzame kans kreeg zijn aanhankelijkheid aan de president te tonen. Er was een podium gebouwd waar geselecteerde gasten op stoelen met hoge rug zaten. Terwijl de menigte geduldig op de eregast wachtte, voerden groepjes schoolmeisjes, sommige gekleed als zelfmoordterroristen, een serie dansen uit gewijd aan Saddams ‘levensritme’ (...) Maar de man die uit de presidentiele limousine stapte was niet Saddam Hoessein, maar zijn neef Ali Hassan Al Majied, de man die in Irak bekend staat als ‘Chemicaliën Ali’. Saddam, al 23 jaar de onbetwiste leider van Irak, liet zich nog maar zelden in het openbaar zien (...) Het verjaardagsfeest van Saddam duurde een hele week. Uit eerbied voor de Palestijnen vroeg Saddam de dansende meisjes die de 3500 gasten bij een speciaal banket in Bagdad zouden vermaken, thuis te blijven. “In Palestina worden dorpen verwoest en mensen gedood. Dit is geen tijd om te dansen”³⁷.

Hoe ver de visuele adhesiebetuigingen aan Saddam Hoessein soms konden gaan bewijst het volgende voorbeeld (afb. 12). De hier getoonde ‘kunstenaar’ schildert portretten van Saddam Hoessein met zijn eigen bloed. Kanan Makiya: “It is disturbing to think that there is the same unselfconscious cultural-political sensibility at work in this scene as in the *Victory Arch* itself”³⁸.

Irakese kunstenaars in de diaspora; wie zijn zij?

³⁷ Con Coughlin, *Saddam; biografie van een dictator*, Het Spectrum, 2002, p. 330-331.

³⁸ Samir Al Khalil (Kanan Makiya), *The Monument*, p. 103.

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, alsmede een enkele 'Kakay' een kleine minderheid uit Noord Irak met een geheel eigen religie, taal en cultuur). De meeste kunstenaars zijn hier gekomen in het begin van de jaren negentig, dus kort na de Golfoorlog van 1991. Overigens is dit een Europees en zelfs een mondiaal verschijnsel; in de loop van de jaren negentig duiken er in veel landen als 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 overigens later naar Nederland geëmigreerd.

Voor Nederland geldt in ieder geval dat de overgrote meerderheid van de kunstenaars na de Golfoorlog van 1991 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 Iraqui's om politieke redenen het land moesten verlaten, maar toch was in die tijd Irak een buitengewoon gesloten land. Direct na de Golfoorlog van 1991, vooral na het neerslaan opstand van de Sjiieten in het zuiden en de Koerden in het noorden, zagen vele Iraqui's zich genoodzaakt op de vlucht te slaan, waaronder natuurlijk ook kunstenaars en er bestaan naar verhouding veel Irakese kunstenaars, om de redenen die eerder zijn beschreven.

Toch speelt er ook een tweede factor een belangrijke rol. Na de tweede 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 hiervoor uiteengezet) voort te zetten. Daarom werden er letterlijk kunstenaars door het Ba'thregime geëxporteerd, al dan niet gedwongen. Op een veelal onvrijwillige basis kreeg een aanzienlijk aantal Irakese kunstenaars van het Ba'th regime een vluchtverhaal en een ticket naar het 'westen'. 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.³⁹

³⁹ Ik ben genoodzaakt om een paar bronnen voor deze informatie anoniem te houden. Een aantal bronnen die ik inmiddels wel kan noemen zijn de kunstcriticus Ismael Zayer (voor zijn adviezen maar ook zijn omvangrijke archief, waardoor ik ook veel zaken kon 'bewijzen') en de kunstenaars Qassim Alsaedy, Ziad Haider en Aras Kareem, de musicus Sattar al-Saadi, de dichter Salah Hassan en de schrijver en dichter Mowaffk Al Sawad. Zij durfden hier al eerder openlijk over te praten en nu het regime in Bagdad gevallen is kan ik hun namen voor het eerst gewoon noemen (eerder achtte ik dit niet verantwoord). Een paar andere informanten houd ik vooralsnog anoniem. Opvallend is dat, nu het regime gevallen is, een paar kunstenaars die nauw betrokken waren bij Saddams propagandamachine hier voor het eerst over willen praten. Belangrijk is voor mij ook de journaliste Anneke van Ammelrooy geweest, overigens de vrouw van Ismael Zayer. Zij kent veel belangrijke kopstukken uit de Irakese oppositie persoonlijk en is buitengewoon goed op de hoogte van wat soort Irakezen zich in Nederland bevinden. Een andere belangrijke bron was voor mij Herman Divendal, coördinator van de mensenrechtenorganisatie AIDA Nederland (Association International des Defence des Artistes). In zijn lange carrière met gevluchte kunstenaars uit o.m. 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 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. Ook kwam hij met de meest absurde verhalen over hoe de Mukhabarat, Saddams geheime dienst, in Nederland actief was. 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. Het is mij overigens een keer overkomen dat er, na afloop van een lezing die ik gegeven had, een mij onbekende Irakese

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 discussie die er na de Duitse bezetting plaatsvond in de Nederlandse kunstscene. Om een voorbeeld te noemen, na het eind van de Tweede Wereldoorlog, 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 is duidelijk sprake van een soort 'de-Ba'thificatie' (vergelijk met het begrip 'de-Nazificatie') Er zijn echter wel een aantal belangrijke verschillen; ten eerste was tot voor kort 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, of onder het fenomeen 'pro-Arabische' intellectuelen, problematisch. Kanan Makiya noemt dit verschijnsel de 'verzwegen wreedheid'. In zijn gelijknamige boek schrijft hij onder meer: "Er zijn miljoenen woorden geschreven door Arabische intellectuelen, over de verwoesting van honderden Palestijnse dorpen ten behoeve van de stichting van de staat Israël, en terecht. Toch besloten dezelfde intellectuelen te zwijgen toen een Arabisch regime duizend Koerdische dorpen met de grond gelijk maakte".⁴⁰ Zie in dit verband zeker de eerder aangehaalde citaten uit de vakliteratuur over de moderne kunst van de Arabische wereld en het misbruik van de Palestijnse kwestie door de Ba'thpropaganda.

Eerder kwam er al een kunstenaar ter sprake die sinds de jaren zestig lid van de Ba'thpartij was en nu in Nederland als vluchteling woont. Hij is zeker niet de enige, bij mijn weten gaat het zelfs om een vrij aanzienlijk aantal kunstenaars, dat hier onder het mom van politiek vluchteling door het Irakese regime naartoe is gestuurd. Vooralsnog lijkt het niet aan mij om hen met naam en toenaam te noemen. Ik vind dit meer aan de Irakezen zelf (naar mijn mening is het principieel aan hen om hun kunstscene te 'de-Ba'thificeren', en past hier geen oordeel van een Nederlandse buitenstaander) en bovendien zullen vele van deze kunstenaars inmiddels van hun geloof zijn gevallen, wederom uit opportunisme of uit overtuiging.

Er is echter een naam die ik wel wil noemen, maar alleen omdat hij onlangs voor de televisie camera's zijn verhaal heeft verteld (in het VPRO kunstprogramma RAM). Het betreft de in Amsterdam wonende kunstenaar Fawzi Rasoul.. Hij was degene die ooit de 'troon' van Saddam Hoessein heeft ontworpen en leefde voor jaren in een van de paleizen van de dictator, waar hij actief was als 'hofdesigner'. Toen de interviewer hem het gegeven voorlegde dat hij door veel van zijn in Nederland wonende collega's een 'foute kunstenaar' werd genoemd, antwoordde hij 'dat klopt'. Wat zijn motieven voor dit 'openhartige interview' waren weet ik niet. Misschien heeft hij oprechte spijt van zijn verleden, of heeft hij zo gehandeld om op de valreep zijn naam te zuiveren.⁴¹

vrouw op mij kwam die mij zei zeer gelukkig te zijn dat ik het grote probleem 'Ba'thi's in Nederland' met naam en toenaam genoemd had, en dat dit nodig aan de kaak moet worden gesteld, in het belang van Irakese vluchtelingen die werkelijk geleden hebben onder het Ba'thregime.

⁴⁰ Kanan Makiya, *Verzwegen wreedheid*, p. 209.

⁴¹ RAM, VPRO, Nederland 3, 18 maart 2003. Ik had de desbetreffende 'troon' al eerder gezien in een Irakees tijdschrift uit het archief van Ismael Zayer. Zelf heb ik de researchers Hans van Dijk en Fons Dellen voor dit televisie item van de nodige adviezen voorzien en hen aan een aantal contacten geholpen. Ze hebben met veel verschillende kunstenaars gesproken, van diverse signatuur. Uiteindelijk wilden ze vooral spreken met een kunstenaar die zeer nauw betrokken was bij de Ba'thpropaganda. Ik heb ze toen Fawzi Rasoul aangeraden, de Irakese kunstenaar in Nederland, die bij mijn weten, het meest betrokken was bij de propaganda-machine voor Saddam Hoessein. Geheel tegen mijn eigen verwachting in wilde hij openlijk over deze kwestie praten. De

Het meest pijnlijke van deze kwestie is dat deze gevoeligheden door onwetende buitenstaanders vaak onbewust volkomen gepasseerd zijn. Om terug te komen Fawzi Rasoul, midden jaren negentig werd hij uitgenodigd om met zijn vrouw, de kunstenares Iman Ali Khalid, toe te treden tot het Arabisch kunstenaarscollectief, een initiatief van de in Nederland wonende Libanese kunstenaar Jihad Abousleiman. Overigens hadden zij ook nog een andere kunstenaar met een sterke Ba'thistische achtergrond hiervoor gevraagd. Aanvankelijk waren de leden van het Arabisch Kunstenaarscollectief niet op de hoogte van de pijnlijke politieke verledens van de diverse Irakezen, daarom kwam de schok keihard aan. Het Arabisch Kunstenaarscollectief, dat naast Libanezen en Iraki's ook een platform is voor kunstenaars van Palestijnse, Egyptische, Tunesische en Marokkaanse afkomst, waren volstrekt niet voorbereid op dit extremisme. Volgens Abousleiman liepen de gemoederen met andere Irakezen zo hoog op (er werd met stoelen gesmeten terwijl er 'pro-Saddamleuzen' werden gescandeerd, dit tot grote woede van werkelijk dissidente Irakezen), dat het Arabisch kunstenaarscollectief voorlopig niet meer met Irakezen in zee durfde te gaan en dat het zelfs een paar jaar geen activiteiten meer organiseerde, zo gedesillusioneerd waren de leden.

Op deze manier zijn er wel meer dingen misgegaan. 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 kunstenaars met een niet-westerse achtergrond, verzekerd dat ik heel erg moest uitkijken met 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 een goed contact had opgebouwd, dus ik heb haar waarschuwing naast mij neergelegd, 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. Wel pleit voor haar dat zij zeker de symptomen heeft waargenomen (wat zeker niet voor iedereen geldt), maar toch, de achtergronden heeft zij niet begrepen en daardoor heeft zij de verkeerde conclusies getrokken.

Een vaak gehoorde klacht van Nederlanders die zich eerder met Irakese kunstenaars hebben beziggehouden is dat Irakese kunstenaars extreem wantrouwig zijn.⁴² Nu zijn zij dit zeker onder

meeste kunstenaars met een soortgelijke achtergrond doen dit, gezien mijn eigen ervaringen, namelijk nooit. Overigens waren de meeste Irakese kunstenaars met wie ik contacten onderhoud ontsteld over deze uitzending. Ook de Koerdische journalist Mariwan Kanie, de afgelopen weken veel te zien op de Nederlandse televisie, deelde hun mening. Hij liet mij weten diep geschokt te zijn van dit interview. De diverse Iraqi's vreesden dat Fawzi Rasoul hierdoor een martelaar zou worden, terwijl ik het interview redelijk kritisch vond, behalve dat het niet duidelijk werd hoe en waarom hij nu precies in Nederland terecht is gekomen. De reacties van de andere Irakese kunstenaars, terecht of niet terecht, tonen echter aan hoe gevoelig deze problematiek ligt en dat deze nooit kan of, naar mijn mening, mag worden onderschat door Nederlandse buitenstaanders.

⁴² Een duidelijk voorbeeld hiervan is een Nederlandse galerie, die al enige tijd tracht een project met Irakese kunstenaars op te zetten. Hun belangrijkste contact is de kunstenaar die ik eerder genoemd had als degene die in de jaren zestig al lid van de Ba'thpartij was en waarvan ik kortgeleden een positieve recensie ontdekte in een Irakese staatskrant op internet. Zij hebben mij echter verzekerd dat dit de kunstenaar was 'die het meest geleden heeft'. Ik heb ze in het ongewisse gelaten dat deze man onder meer een functionaris was bij het ministerie van cultuur en informatie en zich in het verleden heeft beziggehouden met het 'verbieden' van tentoonstellingen. Ik heb dit bewust zo gedaan omdat ik geen van mijn informanten in gevaar wilde brengen (waar toen alle redenen toe was). Zij hebben deze kunstenaar echter aangesteld als gastcurator van een nog te realiseren project. Later kwamen de eigenaars van deze galerie inderdaad met de klacht dat ze Irakese kunstenaars zo wantrouwig vonden en dat er niet met ze valt te werken. Geen wonder, lijkt mij in deze situatie. Er zijn nog wel meer voorbeelden van dit soort zaken te noemen, zoals een project van de Nederlandse Moslimomroep in 2002 met Irakese

bepaalde omstandigheden, alleen niet zonder reden. Je zou maar gevlucht zijn voor een regime dat ervoor heeft gezorgd dat je werd bedreigd, dat je door je collega's werd bespioneerd of zelfs werd 'verklikt', 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 was dit tot voor kort wel de realiteit, net zo goed als dat de Irakese geheime dienst, de Mukhabarat, in Europa actief was om de ballingen in de gaten te houden en de oppositie dwars te zitten. De schaal waarop dit gebeurde mag, gezien al mijn bevindingen, zeker niet worden onderschat of gebagatelliseerd. Aanvankelijk was ik trouwens vrij sceptisch over dit soort verhalen. Na wat ik allemaal gezien en gehoord heb, weet ik dat dit soort verhalen meestal gewoonweg juist zijn.

Ondanks al deze tegenslagen, de volstrekte onbekendheid van de meeste Nederlanders met deze problematiek en het isolement van het vluchtelingenbestaan is het vaak indrukwekkend om te zien hoe Irakese kunstenaars proberen een bescheiden plaats te veroveren. Geleidelijk aan weten zij door te sippelen in kleine galeries, artotheken en SBK's.

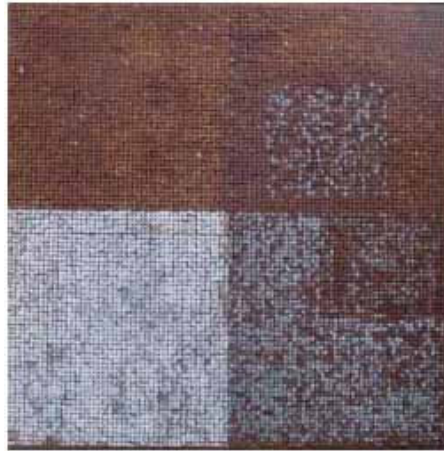
Een kunstenaar die bijvoorbeeld steeds meer aan de weg timmert is de eerder genoemde Qassim Alsaedy. Alsaedy (Bagdad, 1949) studeerde begin jaren zeventig onder Kadhim Haider, Shakir Hassan Al Sa'id (eerder genoemd als de belangrijkste Irakese kunstenaars van de twintigste eeuw) en Mohammed Mohreddin. Zoals eerder vermeld kwam hij al tijdens zijn studententijd in grote politieke problemen (zoals zijn hiervoor genoemde verblijf in het 'Paleis van het Einde'). Hij was gedwongen om uit te wijken naar achtereenvolgens Syrië, Libanon en Jemen. Overigens was Qassim Alsaedy een van de kunstenaars die door de eerder genoemde Nederlandse organisator mij sterk was afgeraden, al dan niet samenhangend met zijn vermeende 'paranoia'. Tegenwoordig kan hij echter vrij spreken. Qassim Alsaedy was een van de weinige Irakezen van Arabische afkomst die besloot om in de jaren tachtig terug te keren naar zijn vaderland, om zich aan te sluiten bij het Koerdische verzet in Noord Irak. Naast dat hij daar als guerrillastrijder actief was, was hij ook werkzaam als kunstenaar. Hij organiseerde zelfs exposities in tenten, om zijn medestrijders en de gevluchte dorpeelingen iets mee te geven, namelijk hoop. Alsaedy: "I exhibited there and made an exhibition in a tent for all these people in the villages, but anyhow, the most amazing was the Iraqi regime uses a very special policy against Kurdistan, against this area and also against other places in Iraq. They burned and sacrificed the fields by using enormous bombings. So you see, and I saw it by myself, huge fields became totally black. The houses, trees, grass, everything was black. But look, when you saw the burned grass, late in the season, you could see some little green points, because the life and the beauty are stronger than the bastards. The life was coming through. So you saw black, but there was some green coming up. For example I show you this painting which is extremely black, but it is so deep in my heart. Maybe you can see it hardly but when you look very sensitive you see some little traces of life. You see the life is still there. It shines through the blackness. The life is coming back".⁴³

Qassim Alsaedy schilderde vele doeken in Nederland om de recente geschiedenis van zijn land te verwerken. Overigens gaat zijn zwerftocht door allerlei dictatoriale landen van het Midden Oosten nog iets verder. Nadat hij de zogenaamde 'Anfal-operaties' (de beruchte genocide campagne op de Koerden) zelf had meegemaakt, week hij in 1988 uit naar Libië. Voor zeven jaar lang was hij docent aan de kunstacademie van Tripoli. Uiteindelijk werd hem ook de opdracht gegeven om propaganda te produceren voor het Libische regime. Qassim Alsaedy, die de terreur

kunstenaars, die op het laatste moment afzegden. Al deze kwesties hebben te maken met structurele onwetendheid van Nederlandse zijde, de goede intenties daargelaten.

⁴³ Interview met Qassim Alsaedy.

van Saddam Hoessein al had overleefd, weigerde om propaganda te produceren voor Kadaffi. Zodoende is hij in 1994 naar Nederland gevlucht. Tegenwoordig verdient hij vooral zijn geld als cursusleider schilderkunst in een buurthuis in Bilthoven, terwijl hij, vroeger in Tripoli een iets andere status had.

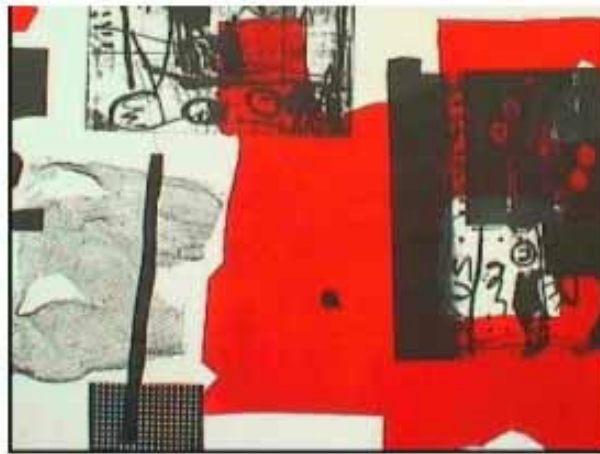


Afbeelding 13: Qassim Alsaedy, *Changes*, assemblage van betonspijkers op hout, 1998
(bron: collectie van de kunstenaar).

Over het werk van Qassim Alsaedy valt veel te vertellen. Zijn totale oeuvre kan ik niet in dit kader compleet omschrijven. Wel is het een kunstenaar die een diepgaand filosofisch idee heeft over zijn vaderland, zijn ballingschap en wat voor culturele bagage hij met zich meedraagt. Hij heeft dit in vele geschilderde werken geuit, maar ik zal me beperken tot zijn assemblages. Het hier getoonde voorbeeld is een assemblage van betonspijkers. Op een groot houten kwadraat heeft hij niets anders gedaan dan spijkers inslaan. (afb. 13) Deze spijkers bevinden zich wel in een verschillend stadium van oxidatie, waardoor er een fascinerend patroon ontstaat van de verroeste spijkers enerzijds en de nieuwe spijkers anderzijds. Alsaedy: “Wellicht is dit werk over 200 jaar voltooid. Na duizend jaar zullen alle spijkers tot stof zijn vergaan. Wat overblijft is een stuk hout met gaatjes. Op die manier zal al het leed van de geschiedenis verwerkt worden, ook dat van mijn geliefde maar verwonde vaderland”. Qassim Alsaedy is zeker tijdens de weken van de afgelopen Irak-oorlog heel actief aan het schilderen geslagen. Zoals hij het zelf omschreef was het een ‘oorlog tegen de oorlog’. Zijn abstracte werken, uit deze drie weken, die zonder uitzondering, allen lichtgekleurd zijn, bewijzen dit zonder meer. In een eerder verband heb ik het werk van Qassim Alsaedy vergeleken met het werk van de Nederlandse kunstenaar Armando. Armando maakte een aantal indrukwekkende werken, rond het gegeven ‘schuldige landschap’. In feite gaat Qassim Alsaedy van hetzelfde thema uit, maar komt hij tot een fundamenteel andere visie. Terwijl Armando in zijn ‘schuldige landschappen’ ervan uitgaat dat het kwaad zijn definitieve stempel heeft gedrukt op een specifieke plek, laat Qassim Alsaedy zien (een kunstenaar die geleefd heeft in het meest ‘schuldige landschap’ dat er maar te bedenken is, zie de chemisch verbrande velden van Koerdistan) dat uiteindelijk de tijd het litteken van het verleden zal wegnemen.

Hoewel Qassim Alsaedy een uitgesproken bijzonder voorbeeld is van hoe een goede Irakese kunstenaar in Nederland aan het werk is, is hij zeker niet de enige. Zoals eerder vermeld zijn hier een flink aantal Koerdische kunstenaars actief. Degene die van hen tot nu toe de meeste aandacht hebben gekregen zijn Baldin Ahmad en Aras Kareem. In dit verband wil ik hier aandacht schenken aan een in Nederland iets minder bekende collega. Het gaat om de Koerdische kunstenaar Awni Sami, nu wonend in Almere. Sami (Zakho, 1956) was ooit een leerling van de grote Irakese graficus Rafa Al Nasari (al eerder genoemd als een van de meest invloedrijke

kunstenaars van Irak). Hij heeft zelfs een drukplaat van een ets van hem in handen, die hij uiteindelijk in Nederland, namens hem heeft voltooid en in een grote serie heeft afgedrukt. In de tijd dat Awni Sami in Nederland woont heeft hij zich een groot experimentator getoond van eigen grafische technieken. Zo is hij bijvoorbeeld gaan etsen met kartonvellen als zetplaat.



Afbeelding 14: Awni Sami, *Soor*, gemengde grafische technieken op papier, 2001
(bron: collectie van de kunstenaar).

Ook heeft hij materialen gebruikt als onooglijke sinaasappelnetjes van de Abert Heyn (zie afb. 14). Dit alles op een zolder van een basisschool in Almere, waar hij ook tekenleraar is. Awni Sami is een kunstenaar die een heel eigen idioom heeft ontwikkeld. Wel degelijk verwijst hij naar de pijnlijke herinneringen van het Koerdische volk onder Saddam Hoessein (zoals de eerder genoemde ‘Anfal-operaties’). Op zijn schilderijen zijn enkele mensfiguren te ontdekken, die voornamelijk om hulp lijken te roepen. In zijn grafische werk is hij overigens veel abstracter. Vaak komen hier ook Arabische letters voor, wel toegepast op een heel eigen persoonlijke manier. “Ik schilder geen Oosterse tapijtes” liet hij mij heel nadrukkelijk weten, als verwijzing naar ‘oriëntaalse kitsch’, die wel degelijk door enkele van zijn landgenoten wordt geproduceerd.⁴⁴ Een Irakese kunstenaar die een heel bijzondere en eigen beeldtaal heeft ontwikkeld is Ziad Haider (Amara, 1954), tegenwoordig wonend in Amsterdam. Ziad Haider, opgeleid door Kadhim Haider (overigens geen familie) en Mohammed Mohreddin, ontwikkelde in Irak al een radicale abstracte en experimentele stijl, zeker gestimuleerd door de laatste. Hoewel hij een succesvol kunstenaar was (zo heeft het zogenaamde ‘Saddam-Artcentre’, het vroegere museum voor moderne kunst in Bagdad, vijf grote abstracte doeken van hem in de collectie, waarschijnlijk weggestopt in de depots of erger). Helaas heeft het noodlot deze talentvolle kunstenaar danig in de weg gezeten. Zo moest hij dienen als soldaat in de Irak/Iran oorlog, een zinloze strijd die hij diep verafschuwde. Bijna al zijn vrienden lieten het leven aan het front. De emoties werden hem uiteindelijk teveel, toen hij, met verlof uit het leger in Bagdad over een portret van Saddam Hoessein urineerde. Iemand moet dit hebben gezien, want de dag erna werd hij opgepakt. Voor vijf jaar zat hij vast in de meest afschrikwekkende martelkerkers van de Ba’thpartij. Toen hij werd overgeplaatst naar een gevangenenkamp in de westelijke woestijn van Irak, wist hij met een groep medegevangenen te ontsnappen. Hij was uiteindelijk de enige die levend de Syrische grens haalde. Via Damascus en later Amman vluchtte hij naar Nederland.

⁴⁴ Uit mijn gesprek met Awni Sami, Almere, 11 december 2002.



Afbeelding 15: Ziad Haider, *zonder titel*, acryl en gemengde technieken op doek, 2002
(bron: collectie van de kunstenaar).

In Nederland heeft Ziad Haider een stijl ontwikkeld, die getuigt van een zeer persoonlijke expressie. Naast dat hij hier als portretschilder actief is (om in zijn eigen onderhoud te voorzien), heeft hij hier een flink aantal abstracte werken geproduceerd, die getuigen van een grote artistieke kwaliteit. Zijn kracht ligt vooral in zijn technische beheersing van zijn materiaal, waardoor hij tot zeer sterke werken komt. De abstracte schilderijen van Ziad Haider tonen vormen die soms doen denken aan vloeiend metaal (afb.15). Vanwege deze techniek is hij soms wel eens vergeleken met Robert Rauschenberg. Het gaat hier echter om een verwerking van wat hij zelf gezien heeft, aan het front van de Irak/Iran oorlog. In die zin zit er ook een groot element in van woede in, om een zinloze oorlog, om een kapotgemaakt cultuurgood, maar vooral van wat een dictator van zijn land voor meer dan twintig jaar heeft gemaakt. Door verschillende Irakezen in ballingschap wordt Ziad Haider gezien als een buitengewoon groot talent. In Nederland heeft hij echter nog vrijwel geen aandacht gekregen.

Er zijn overigens veel vrouwelijke Irakese kunstenaars actief. Vreemd genoeg zijn dat er in Nederland maar heel weinig, terwijl zich in andere landen wel veel Irakese kunstenaressen in ballingschap bevinden. In Nederland gaat het echter maar om een heel klein aantal. Naast de kunstenaar Iman Ali Khalid (de vrouw van de eerder besproken kunstenaar Fawzi Rasoul) betreft het de schilderes Ramla Al Jassin, de ceramiste Magida Biyyati en de Koerdische kunstenaressen Dilvin Shengali en Gular Mustafa, echtgenote van de zeker ook interessante kunstenaar Mohammed Qureish. Met name Gular Mustafa maakt buitengewoon interessant werk, van allerlei gemengde materialen. Helaas heb ik haar zelf nog niet kunnen ontmoeten, zodat ik een bespreking van haar werk voor een latere gelegenheid moet bewaren.

De in Nederland bekendste Irakese kunstenaar is Afifa Aleiby. Zij weet zich zeker te onderscheiden door een uitgesproken virtuoze schilderijstijl. Afifa Aleiby (Basra, 1953), werd geboren in een prominente communistische familie in Irak. Haar oudere broer, de in Londen wonende Faisal Aleiby, heb ik eerder genoemd als een belangrijke Irakese kunstenaar (zo was hij aanwezig met Qassim Alsaedy bij de eerder genoemde ontmoeting met vertegenwoordigers van de Ba'athpartij, wier voorstellen zij toen principieel afwezen). Nadat Afifa Aleiby haar studie aan de kunstacademie van Bagdad vertrok ze in 1974 naar Moskou om verder te studeren aan het Surikov Instituut. Hier werd ze door de toenmalig zeer succesvolle kunstenaar Ivan Loubennikov opgeleid in de socialistische realistische traditie. Achtereenvolgens woonde Aleiby in Italië en was ze voor een tijd docent aan de kunstacademie van Aden, te Jemen. In 1994 kwam zij in Nederland terecht. Afifa Aleiby's werken hebben een soort magisch realistische stijl. Ze is zeer duidelijk beïnvloed door het werk van de Franse kunstenaar Balthus, hoewel er ook invloeden

zijn van Carel Willink. Qua lichtwerking heeft ze zich vooral laten inspireren door de Italiaanse renaissance.

Ik wil nadrukkelijk stellen dat de werken van Afifa Aleiby geen pure socialistisch realistische kunst zijn. In de meeste gevallen zijn het geen schilderijen die een bepaalde ideologische boodschap willen uitdragen. Toch is het te merken dat zij sterk door de Sovjet ideologie gevormd is. Dit blijkt duidelijk uit hoe Aleiby haar kunstenaarsschap zelf ziet. Aleiby: “Normen en waarden moeten weer terugkeren in de kunsten. Een instelling als het Stedelijk Museum is op een verkeerde manier bezig. Soms vind ik ze zelfs fascistisch. Het is hen er vooral om te doen de mensen te shockeren. Ik wil echter mooie dingen maken voor het volk. Als kunstenaar heb je ook je politieke verantwoordelijkheid”.⁴⁵ Qua werk staat Afifa Aleiby’s oeuvre geheel in de traditie van het Sovjet-Communisme, een ideologie die door meer Irakese kunstenaars werd aangehangen, al is het opmerkelijk dat zij nog steeds de stalinistische notie van kunst verkondigt.⁴⁶

Wat dit alles inhoudt toont het volgende voorbeeld (afb. 16). Te zien is een wenende engel, naast een gebroken luit. Op de achtergrond is de grote minaret van de moskee van Sammara te zien (een van de meest belangrijke archeologische monumenten van Irak), overigens afstekend tegen een inktzwarte lucht. Het belangrijkste detail is echter te zien in de rechterbovenhoek. Als een soort zwarte kraai vliegt er een Amerikaanse ‘Stealth-bommenwerper’ over. Hoewel het meeste werk van Afifa Aleiby niet zo sterk ideologisch is gekleurd, is dit een uitgesproken voorbeeld zoals dat onder de ‘politieke getuigeniskunst’ van de Irakese communisten voorkomt.⁴⁷ In die zin is de vergelijking met de werken van Mahood Ahmad interessant (afb. 7 en 8), al vertegenwoordigen zij ideologisch precies het tegenovergestelde. Overigens is het wellicht interessant om te weten dat met name de oude Irakese Communistische Partij sterk op de achtergrond in Nederland aanwezig was bij het organiseren van culturele activiteiten, zoals

⁴⁵ Uit mijn interview met Afifa Aleiby, Gouda, 15-2-2001. Ook in een uitzending van Nederlandse Moslim Omroep van 8-9-2002, in het programma *Arabesque* zette zij ongeveer dezelfde opvattingen uiteen. Overigens staan er op de website van de Irakese Communistische Partij soms het een en ander aan esthetische beschouwingen, die sterk overeenkomen met haar ideeën (<http://www.iraqcp.org/>).

⁴⁶ Het aardige is dat dit aspect nooit is opgemerkt door eerdere critici. Op de opening van haar tentoonstelling in de *Tjalf Gallery*, in Amsterdam, 1998, stelde de literatuurcriticus van de Volkskrant en televisiepresentator Michael Zeeman: “Het is nu in de mode om, bij werk dat vertrouwde en een wonderlijke sfeer uitstraalt, je nooit meer mag zeggen dat je iets mooi vindt, maar dat iets interessant is. En je mag ook niet zeggen dat een schilderij op zich zelf staat, maar dat het iets is binnen het oeuvre van de kunstenaar. En je moet het liefst naast een vergelijkbaar oeuvre hangen om het te laten dialogiseren! U kent de terminologie, de dieventaal van de hedendaagse kunstkritiek. Nu, hier word je uitgenodigd om niet zozeer een reeks te bekijken, maar om in ieder schilderij opnieuw op zoek te gaan naar de verstandhouding die de kunstenaar gevonden heeft met het verleden van de kunst en haar eigen persoonlijkheid. Een verstandhouding die bestaat uit respect voor technieken en vormen en een enorme nieuwsgierigheid wat je zelf met al die vormen kunt uitspoken. Dat ‘uitspoken’ laat zich naar mijn oordeel onder veel doeken ontdekken. En dat maakt dat je ernaar kunt kijken en ze betoverend mooi kunt vinden”. Bij *Galerie de Twee Pauwen*, hebben ze dit duidelijk opgepakt. Na de constatering dat “Afifa Aleiby een troubadour met het penseel is” stond er op de uitnodiging van een expositie van Aleiby onder meer het volgende geschreven: “Toch ontwikkelde zij een schilderijstijl waarmee ze de kunsthistoricus, die al wat hij ziet zo graag in een referentiekader wil plaatsen, buitengewoon moeilijk maakt. Want Afifa Aleiby lijkt vooral op Afifa Aleiby”. Los van het feit of kunsthistorici dit altijd zo graag willen, lijkt het mij in dit geval niet moeilijk om het werk van Aleiby in een historische context te plaatsen. Hoewel Afifa Aleiby naar eigen zeggen volstrekt democratische ideeën heeft en haar werken meestal niet op een directe manier een ideologische boodschap uitdragen, is het duidelijk dat haar kunstenaarsschap in de traditie van het Sovjet Communisme staat.

⁴⁷ Voorbeelden van uitgesproken Irakese communistische kunst in Nederland heb ik gezien in een publicatie van AIDA, een organisatie die de meeste Irakese kunstenaars als eerste heeft opgevangen na hun vlucht naar Nederland. Het gaat dan vooral om het werk van Sahid al Baghdadi en Imad Al Twikani. Zij gaan overigens hier veel verder in dan Afifa Aleiby. Hun werken tonen het spiegelbeeld van de ‘Ba’thistische kunst’. Hoewel ideologisch het tegenovergestelde, is er sprake van dezelfde beeldstrategieën. De beeldtaal van extreem rechts tegenover extreem links zijn onder Irakese dus niet zo wezenlijk verschillend. De term ‘politieke getuigeniskunst’ heb ik overigens ontleend aan Herman Divendal, coördinator van AIDA, met wie ik over dit onderwerp veel van gedachten heb gewisseld.

groepstentoonstellingen, maar ook bij het oprichten van Irakese culturele organisaties, zo sterk soms dat het zeker ook een ‘machtsfactor’ is geweest in de Irakese ballingengemeenschap. Ook dit geldt niet alleen voor Nederland, maar is een internationaal verschijnsel, volgens mijn bronnen in met name Italië, Engeland en zeker ook Oostenrijk.⁴⁸



Afbeelding 16: Afifa Aleiby, *La Torre*, olieverf op doek, 1993
(bron: collectie van de kunstenaar)

Soms heb ik wel degelijk, in een enkel geval, voorbeelden van uitgesproken ‘Ba’thistische kunst’ in Nederland gezien. Deze was niet heel expliciet (geen portretten van Saddam Hoessein bijvoorbeeld), maar er was wel sprake van ‘sluikpropaganda’. Ik kan een voorbeeld beschrijven van een kunstenaar die ik hier anoniem wil houden. Het betrof een glad geschilderd gouden portret van de vroegere Akkadische vorst Sargon de Grote. Over dit werk valt niets anders te vertellen, dan dat het een uiting is van extreem Irakees nationalisme (vergelijk met de eerder genoemde herbouw van Babylon). Gezien mijn eigen kennis van de achtergrond van deze kunstenaar, weet ik ook zeker dat dit als zodanig bedoeld was. Als een kleine waarschuwing aan curatoren of anderen die zich in de toekomst met Irakese kunstenaars willen bezighouden, in deze sfeer moet je het dus ongeveer zoeken.

Een kunstenaar die op een volstrekt ander wijze te werk gaat is Nedim El Chelaby. Nedim (Bagdad 1962) is een Irakese kunstenaar die zich inmiddels heeft gestort op het terrein van de nieuwe media, als installaties en video’s. 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 Muhsin.⁴⁹ Nedim El Chelaby studeerde in de jaren tachtig grafische technieken bij Rafa Al Nasiri (de eerder genoemde graficus en toenmalige directeur van de kunstacademie in Bagdad, die sinds drie jaar

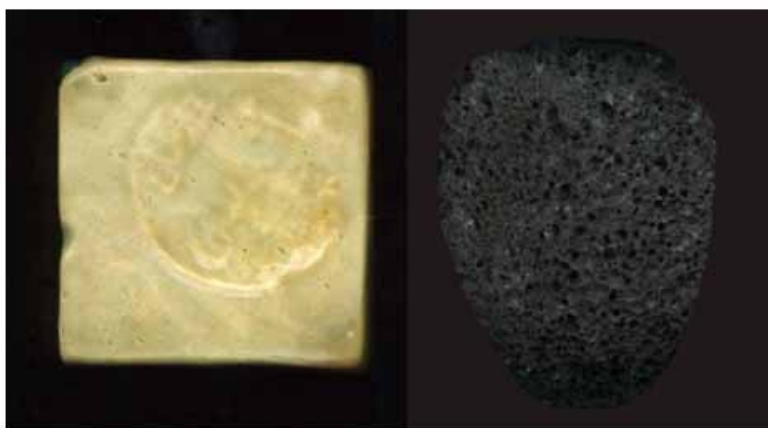
⁴⁸ Ik baseer me vooral op bronnen rond AIDA, van verschillende betrokkenen bij het ‘conflict’ (de beruchte ‘affiche-rel’). Behalve Herman Divendal, wil ik ook deze bronnen anoniem houden. Er zijn toen immers mensen met de dood bedreigd, waarvan ik het bewijs overigens wel onder ogen heb gehad (kopieën van de ‘dreigbrief’ aan een Irakese kunstenaar, die toen als vrijwilliger voor AIDA werkte en de politieaangifte hiervan). Toen AIDA in 1996 een Irakees cultureel festival organiseerde, werd er onder de Irakese ballingen, vaak in Nederland voor het eerst weer bij elkaar, een felle machtsstrijd uitgevochten, die tot grote conflicten heeft geleid (zoals de eerder genoemde bedreigingen aan het kantoor van AIDA). Zie bijvoorbeeld het evaluatierapport van dit evenement, Herman Divendal, *Over het Festival ‘Irak, een cultuur in ballingschap’*, Amsterdam, 1997, p. 5, 7-8, 10-12. Volgens mijn bevindingen speelde de Irakese Communistische Partij hierin een sleutelrol.

⁴⁹ website Darat al Funun (www.daratalfunun.org). Ook in de publicatie van Maysaloun Faraj (waarin hij overigens een grote rol speelt) wordt hij onder deze naam besproken, p. 32, 55, 59, 124-125, 188-189.

verbannen is naar Bahrein) en beeldhouwkunst bij Ismail Fattah Al Turk, de maker van *The Shabeed Monument*. De omstandigheden in de jaren tachtig waren buitengewoon zwaar. De oorlog tegen Iran woedde in volle hevigheid en ook El Chelaby werd naar het front gestuurd. Ontroerend zijn de tekeningen die hij stiekem tijdens zijn diensttijd maakte van plantensap; ander materiaal was simpelweg niet voorhanden. Nedim: “Tekenen is een vorm van denken en dat mocht niet”.⁵⁰

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’.⁵¹

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* (afb. 17). 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*. El Chelaby onlangs in de NRC over dit werk: “Gewassen hersenen worden van steen, ze slibben dicht, er kan niets meer in”.⁵² Overigens heeft hij dit thema uitgebreid. *Brainwash II; object topical Iraqi* is een zogenaamde ‘ready-made’. El Chelaby toont hier slechts de enveloppe van een brief die hij vanuit Irak ontving, overigens 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.



Afbeelding 17: Nedim El Chelaby (Nedim Kufi), *Brainwash; object topical Iraqi*, installatie (bron: collectie van de kunstenaar).

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 als aparte kunstwerken kunnen worden gezien. Een voorbeeld is zijn *Defenition 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.

⁵⁰ Lien Heyting, *Denkend aan Bagdad; Irakese kunstenaars in Nederlandse ballingschap*, in ‘NRC Handelsblad’, 21-3-2003. In dit artikel trad hij weer onder een ander pseudoniem op, namelijk Nedim Kufi.

⁵¹ Uit mijn interview met Nedim El Chelaby, Amersfoort 17-4-2001.

⁵² Lien Heyting, *Denkend aan Bagdad*.

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 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.⁵³ Hoewel er in Nederland nog niet zoveel Irakese kunstenaars zich hebben begeven op het pad van de installatiekunst en nieuwe media, komen die in het buitenland zeker wel voor. Een aantal voorbeelden zijn de kunstenaars Jannane Al Ani (Londen) het kunstenaarschepaar Maha Mustafa en Ibrahim Rashid (Malmö, Zweden) en Talal Refit (Bad Bentheim, Duitsland). In dit verband wil ik me beperken tot drie in Zuid Europa werkende kunstenaars. Van alle drie ben ik sterk van mening dat zij op de Documenta niet hadden misstaan, dus nogmaals een gemiste kans. Een kunstenaar die zich zeker met iemand als Mona Hatoum kan meten is de in Rome werkzame Irakese kunstenaar Ali Assaf (Basra 1950). Assafs complexe en meerduidige oeuvre bestaat uit installaties, performances en video's. Zijn werk is vaak sterk provocerend van aard, politiek maar zeker ook persoonlijk en poëtisch. Wat uit al zijn werk blijkt is een scherp inzicht in de werking van archetypische beelden en materialen, die sterk associatieve reacties oproepen.

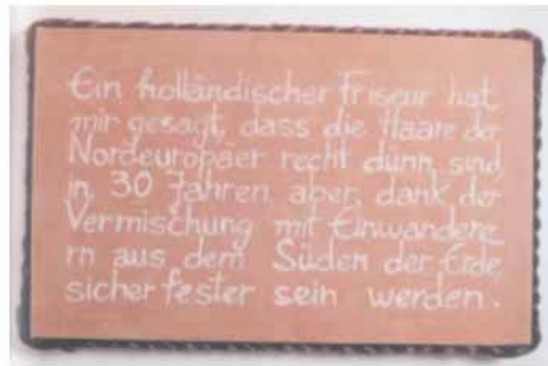
Over de politieke lading van zijn werk schrijft hij zelf onder meer: "For me the art which I have done, and which I think to do, it will be uncompleted if the following elements are not available: Signification: the new presentation of the contemporary subjective world of violence and wars between the people in more than forty countries, the complication of the tough exile, searching about identity, the increasing number of the immigration from the south to the north, killing the innocent people by fundamentalism, the unbelievable increase of the global population and the social and natural disasters what comes as a consequence, and lastly there is more than three million people infected with HIV and so on, and so on further".⁵⁴

Met name het element 'subjective world' speelt in het werk van Assaf een belangrijke rol. In een van zijn meest indrukwekkende performances, *Feet of Sand* uit 1996 (zie afb. 18), zijn een aantal etalagepoppen in *chador* opgesteld, voor de westerse kijker direct associatief verbonden met de islamitische revolutie van 1979 in Iran. Toch zorgt een kunstmatige wind ervoor dat deze zwarte jurken omhoog geblazen worden (een soort 'Marylin Monroe effect' uit *Some like it hot*). Dan blijkt dat deze vrouwen zijn voorzien van erotische netkousen en glimmend rode hakken, voor de westerse kijker een vreemde contradictie. Over dit werk valt overigens nog veel meer te vertellen, zo rijk is het aan verborgen symbolische elementen en associaties.

Een sterk conceptueel werk is *I wonder if your barber would agree* (afb. 19). Op een rubberen oppervlak, omlijst met mensenhaar staat, met houten letters in enigszins steenkolen Duits, met lijm geschreven: "Ein Holandischer Friseur hat mir gesagt dass die Haare der Nord Europaer recht dunn sind in 30 Jaare, aber der Vermischung mit Einwanderern aus dem Suden der Erde sicher fester sein werden". De tekst in combinatie met het gebruikte materiaal maakt het werk tegelijkertijd prikkelend als afstotend.

⁵³ Van Nedim El Chelaby's website (<http://home.wanadoo.nl/~nedim62/>)

⁵⁴ Ali Assaf, *who am I ?*, statement, Rome, 2002, p. 1.



Afbeelding 18: Ali Assaf, *Feet of sand (an immigrant's prayer)*
foto naar aanleiding van de performance, 1996 (bron: collectie van de kunstenaar).
Afbeelding 19: Ali Assaf, *I wonder if your barber would agree*
object van rubber, lijm en mensenhaar, 2000 (bron: collectie van de kunstenaar).

Een kunstenaar die eveneens sterk geëngageerd te werk gaat, is de Koerd Azad Nanakeli (Arbil 1951), ook actief in Italië (Florence). Sinds de laatste jaren bestaat zijn werk vooral uit op de computer gemanipuleerde beelden. Het hier getoonde werk *Testimony* verwijst duidelijk naar de recente geschiedenis van Irak, namelijk naar de 'Anfal operaties' van 1988, de grote genocidecampagne toen er tegen de 180.000 Koerden werden vermoord. Dit gegeven vormt een belangrijk element in het contemporaine historische bewustzijn van de Koerden. Om Kendal Nezan aan te halen, directeur van het Institut du Kurde in Parijs, naar aanleiding van een eerder georganiseerd tentoonstellingsproject over de *Anfal*: "The tragedy, which burst in the world's consciousness during the Exodus of April 1991, will mark the collective memory of the Kurdish people for a long time to come. Kurdish history will remain divided into 'before' and 'after' the Anfal (...) Western audiences are thus being given the opportunity to discover an artistic witness to one of the most tragic episode of the century, a century which invited genocide and which has been particularly rich in massacres and mass atrocities, dictated by fanaticism, intolerance, racism, and other ideological delusions".⁵⁵ Hoewel de *Anfal* op een naar mijn mening onverkwikkelijke manier recent weer ter discussie is gesteld (door o.a. oud CIA man Stephen Pelletiere, maar eerder al een keer door Edward Said in een van zijn mindere momenten), blijft dit misschien wel de meest aangrijpende gebeurtenis van wat Saddam Hoessein de mensheid heeft nagelaten.⁵⁶ Het

⁵⁵ *Art d' Anfal*, Institut du Kurde, Parijs, 1995, p. 3. Deelnemer aan deze tentoonstelling was o.m. de eerder genoemde Koerdische kunstenaar Aras Kareem, die tegenwoordig in Nederland woont.

⁵⁶ Stephen Pelletiere, *A War Crime or an Act of War?*, New York Times, 31-1-2003. Hij gebruikt precies dezelfde argumenten die Edward Said twaalf jaar eerder gebruikte. In dit kader wil ik de door Makiya aangehaalde opmerkingen van Said wat betreft de Anfal-operaties aanhalen, *Verzwegen Wreedheid*, p. 379-380. Said in de *London Review of Books* op 7 maart 1991: "De bewering dat Irak zijn eigen burgers vergaste is vaak herhaald. Dit is op zijn best onzeker. Er is tenminste een rapport van het War College, dat werd opgesteld toen Irak nog een bondgenoot van de V.S. was, dat beweert dat de gifgasaanval tegen de Koerden in Halabджа het werk was van Iran. Er zijn tegenwoordig maar weinig mensen die melding maken van zulke berichten in de media". Makiya stelt dat het wel heel erg ver gaat dat Said nota bene een document van het Amerikaanse defensie apparaat aanhaalt om de Anfal-operaties ter discussie te stellen, iets dat tegenwoordig niet meer ter discussie staat. Hij had er beter aan gedaan om op grond van dit document de hypocrisie van de Amerikaanse regering aan te tonen. Het bewijst immers de dubbele moraal van de Amerikaanse politiek om de Ba' thistische regering in Bagdad wel te steunen in een oorlog tegen 'aartsvijand' Iran, maar deze politiek wordt direct verlaten wanneer Irak ten strijde trekt tegen 'oliepartner' al-Sabbah, de emirdynastie van Koeweit. De

enige zichtbare gezicht is overigens van de kunstenaar zelf, tussen de weggeslagen gezichten van de andere figuren (overwegend Koerdische peshmerga's).



Afbeelding 20: Azad Nanakeli, *Testimony*, multimedia compilatie, 2001
(bron: Galerie Meier, Kunstgalerie fuer zeitgenoessische Kunst, Arth a/ See , Zwitserland)

bagatellisering van Edward Said wat betreft de *Anfal-operaties* kunnen als ridicuul worden afgedaan. Het argument dat Edward Said gebruikt om zijn bewering te staven, een document van de Amerikaanse regering, is overigens vaker gebruikt om de Anfal te ontkennen, later in de jaren negentig door met name personen uit de links radicale/ anti-Amerikaanse hoek. Een duidelijk voorbeeld van deze strategie wordt toegepast in *Rendez-vous in Bagdad*, EPO, Antwerpen, 1996. Het gaat hier om een verslag van links georiënteerde Belgische intellectuelen, die een bezoek aan Bagdad brachten om de kwalijke gevolgen van het embargo te 'onderzoeken'. In hun unanieme veroordeling van het embargo (waar goede argumenten voor waren) achten zij het noodzakelijk om herhaaldelijk Saddam Hoesseins bewind te bagatelliseren of zelfs te prijzen. Zo werden de Koerdische opstandelingen 'verraders' genoemd, p. 20. De *Anfal* werd slechts één keer besproken en wordt op grond van hetzelfde document 'ontkend', p. 20-21. Saillant is ook dat in het 'historisch overzicht' bij het jaar 1988 de *Anfal* niet werd vermeld, hoewel daar toch, in een periode van vier maanden, tussen de 100.000 (officiële cijfers van de regering in Bagdad) en de 180.000 (cijfers van de Koerdische oppositie en 'Human Right Watch' of 'Amnesty International', maar ook de VN) Koerden zijn vermoord, p. 235 (cijfers slachtoffers van de *Anfal*, Makiya, p. 175). Voor verdere lectuur wat betreft de 'Anfal-ontkenning' wil ik verwijzen naar Ramsey Clark (voormalig minister van justitie van de V.S. in de regering Johnson, tegenwoordig een van de belangrijkste woordvoerders van extreem links in Amerika), *The fire this time; US war crimes in the Gulf*, Thundermouth Press, New York, 1992. Ook hij baseert zich op het desbetreffende document (*Army War College Team, Department of Defence*, Washington, 1988) om de Anfal te ontkennen, maar wordt duidelijk door de feiten tegengesproken. Inmiddels zijn er genoeg documenten door de Irakese oppositie verzameld die onomstotelijk aantonen dat de Anfal wel degelijk heeft plaatsgevonden, in opdracht van de Irakese regering, inclusief het bombarderen van de stad Halabaja. Het is inmiddels zelfs twee keer toegegeven door de beruchte neef van Saddam Hoessein, de inmiddels waarschijnlijk wijlen Ali Hassan Al Madjied (in Nederland tegenwoordig bekend als 'Ali Chemicali'), die de leiding had over deze genocide campagne.



Afbeelding 21: Dafir Ubaidis, *zonder titel*, installatie, Darat al Funun, Amman, 2000
(bron: Dafir Ubaidis, *Works*, Madrid, 2000)

De laatste kunstenaar die ik in dit verband wil bespreken is Dafir Ubaidis (werkzaam te Madrid). In tegenstelling tot de twee voorgaande kunstenaars, zijn de installaties van Ubaidis van een vrijwel a politieke en puur poëtische aard.⁵⁷ Het beste is het te omschrijven als een soort ‘minimal landart’. De kunstenaar pleegt een interventie in het landschap, of een enkele keer in een binnenruimte (zie afb. 21), en laat verder het licht, de ruimte en de aangebrachte minimale objecten zelf het werk doen. Het enige duurzame dat blijft is een fotografische vastlegging. De beelden die dit oplevert zijn vooral op een ingetogen manier, buitengewoon poëtisch. Hoe dan ook, de Irakese kunsten hebben in de diaspora, ondanks een vaak volstrekt gebrek aan erkenning en alle verschrikkingen uit het verleden die veel van deze kunstenaars in de weg heeft gezeten, zich in ieder geval ruimschoots bewezen.

Naar een ‘de-ba’thificatie’ en erkenning

Intussen heeft de oorlog tegen Irak plaatsgevonden. Wat de verschillende standpunten ‘voor’ en ‘tegen’ waren, de bijna 35 jarige heerschappij van de Ba’th is voorbij, wat de toekomst ook moge brengen. Wat in ieder geval zeker is, is dat er veel zal veranderen voor de hier beschreven kunstenaars. Degenen die door de Ba’th onderdrukt waren, in binnen, maar ook zeker in het buitenland, kunnen nu vrij spreken. Vele deden dit hiervoor al, maar het is een veeg teken dat ik hun namen nu pas openlijk kan prijsgeven. De ‘de-Ba’thificatie’ van de Irakese kunsten, zoals die in Nederland al was begonnen (vooral onder leiding van Ismael Zayer, maar ook anderen) kan nu pas werkelijk plaatsvinden, niet alleen in Nederland, maar ook elders.

Problemen zijn er genoeg. Al eerder uitgebreid aan de orde gekomen is de geschiedschrijving van de Irakese kunsten van de afgelopen dertig jaar. Naar mijn inschatting wordt dit een belangrijke kwestie. In de schaduw van het gebruikelijke Arabische nationalistische discours, heeft zich een compleet alternatieve geschiedenis afgespeeld, vooral in het isolement van de diaspora. Deze geschiedenis (het corpus van mensen, ideeën en kunstwerken), zal zijn plek opeisen. De ‘underground’ van de Irakese kunsten zal bovengronds komen. Dit zal allerlei gevolgen met zich meedragen.

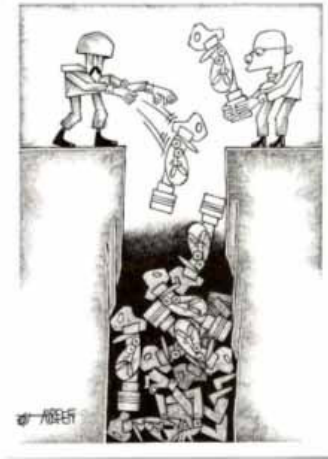
⁵⁷ Een enkele uitzondering daargelaten, toen hij in 2000 met Monkith Saaid een installatie maakte (interview Monkith Saaid, Nieuwegein, woensdag 8 februari, 2001).

Allereerst het probleem van de geschiedschrijving in algemene zin. In dit artikel is de geschiedschrijving van de Irakese kunst al eerder kritisch besproken, ook de nieuwe studie van Maysaloun Faraj, dat in ieder geval wel ruime aandacht aan de Irakese diaspora besteedde. Nu valt uit de hele opzet van haar project en de uiteindelijke publicatie op te merken dat er vooral is getracht om de nodige ‘politieke neutraliteit’ de betrachten. Gezien het politieke wespennest dat er alleen al bestaat onder de in Nederland wonende Irakese kunstenaars, is dit zeker een begrijpelijk standpunt, vooral als je aan iedereen aandacht wilt besteden, dus ook aan uitgesproken representanten van het sinds kort *ancien regime*, die zich ook in de diaspora bevinden. Toch is er mijn inziens een groot verschil tussen ‘neutraliteit’ en ‘verzwijgen’. De *Victory Arch* is te groot om te verstoppen. De bijdrage van vele Irakese kunstenaars aan de Ba’thistische propagandamachine en de cultus rond Saddam Hoessein valt niet te ontkennen, hoe ‘neutraal’ je standpunt in deze ook is. Wie dit wel doet maakt zich schuldig aan geschiedvervalsing. De mediagebeurtenis rond de val van het standbeeld van het Firdusplein, een object dat hoe dan ook een onderdeel is van de beeldproductie van het recente Irak, heeft dit aan de hele wereld zichtbaar gemaakt. De vraag is dus niet meer of dit soort visuele getuigen nu wel of niet bestaan, of dat je er wel of niet over schrijft, maar hoe je om moet gaan met dit historische gegeven. Overigens wil ik duidelijk stellen dat de publicatie van Maysaloun Faraj tenminste wel aandacht besteedde aan diasporakunst, ook aan kunst die zich zeer kritisch toonde ten opzichte van het regime in Bagdad, zoals het werk van Hamid Al Attar. Zijn werk gaat bijvoorbeeld voor een gedeelte over de gebeurtenissen in Halabaja, een onderdeel van de veel grotere Anfal-campagnes.⁵⁸ Andere literatuur heeft de zaken aanmerkelijk minder bij de naam genoemd. Opgemerkt moet worden dat het gebrek aan zelfkritiek van Arabischtalige auteurs en intellectuelen naar het gebied van herkomst een onderdeel uitmaakt van een veel breder Arabisch intellectueel discours. Kanan Makiya heeft over dit probleem een uitgebreid vertoog geschreven, in het eerder genoemde *Verzwegen wreedheid* (oorspronkelijk verschenen onder de titel *Cruelty and Silence*). Het gaat vooral om een polemieek tegen prominente Arabische intellectuelen als Edward Said, die de mond vol hebben van allerlei excessen van het westen en Israël naar de Arabische wereld en deze vaak ook vlijmscherp weten aan te klagen, maar de excessen van de eigen Arabische landen vaak met de mantel der liefde bedekken (zie Saids bagatellisering van de *Anfal*). Dit punt moet overigens in geen geval worden opgevat als een instemming met de Amerikaanse neoconservatieven, die sterk voor de afgelopen oorlog met Irak hebben gepleit.⁵⁹ Het gaat puur en alleen om de erkenning van wat er zich de laatste tijd in Irak heeft afgespeeld, los van standpunten over de afgelopen oorlog. Voor de mensen in Irak zelf heeft dit alles vanzelfsprekend de grootste invloed gehad. De Irakese Koerdische schrijver, dichter en filmmaker Ibrahim Selman, wonend in Nederland, heeft dit als volgt omschreven. Aan bevriende Nederlandse schrijfster, uitgesproken tegen de oorlog, zei hij “De verschrikkelijke oorlog woedt al ruim twintig jaar. En wat jij bedoelt is een oorlog die verschrikkelijk voor Saddam en de zijnen gaat worden”.⁶⁰ Dit moet overigens niet worden opgevat als een terugwerkend pleidooi van mijn kant voor deze oorlog. Ik denk alleen dat het wel belangrijk is dat Irak is verlost van de Ba’th en Saddam Hoessein. Vele Irakese dissidenten die ik ken delen deze mening, al waren de meeste aanvankelijk tegen de oorlog en staan zij nu zeer kritisch tegenover de Amerikaanse plannen van Bush en de zijnen, maar dat is weer een andere discussie.

⁵⁸ Maysaloun Faraj (ed.), *Strokes of genius*, p. 48, 92

⁵⁹ Edward Said beschuldigt Kanan Makiya hiervan in een column in de Egyptische krant ‘Al Ahram Weekly’, Edward Said, *Misinformation About Iraq; a Fantastical Future, Predicted by the Terminally Disengaged*, 30-11-2002. Een overtuigende weerlegging hiervan heb ik gevonden op het ‘Assyrian Democratic Network’ door Jeff Klein, *Kanan Makiya and Edward Said’s own misinformation about Iraq*, Beth Suryoyo Assyrian (Othuroyo) Forum, 25-12-2002, een site die gelinkt was aan die van de Koerdische PUK (www.puk.org).

⁶⁰ Ibrahim Selman, *De zoektocht van een gevluchte Koerd*, in ‘NRC Handelsblad’, 12-4-2003. Zie ook zijn lezenswaardige essay *De vuile bom van Irak*, waarmee hij Saddam Hoessein zelf bedoelt, te vinden op de website van AIDA (www.aidainternational.nl).



Afbeelding 22: Mohammed Mohreddin, *zonder titel*, gemengde technieken op doek, 2001
(bron: Aya Art Gallery, Londen).

Afbeelding 23: Kifah Al Reefi, *Het einde van de dictatuur*, inkt op papier, 2000
(bron: collectie van de kunstenaar).

Vanzelfsprekend zijn er vele kunstenaars al die tijd in Irak gebleven, al hadden zij wellicht zelf weggewild. Een goed voorbeeld is Mohammed Mohreddin, iemand die onder de Ba'th in de marges van het culturele leven moest functioneren, omdat hij nooit veel van de machthebbers van Irak moest weten. Hij was de leermeester en goede vriend van de in Nederland wonende kunstenaars Qassim Alsaedy en Ziad Haider. Afgelopen maart, toen de oorlog al begonnen was, dook er op een website in Londen een recent werk van hem op (afb. 22). Al die tijd blijkt hij toch door te zijn gegaan met zijn experimentele kunst, zij het sterk in de luwte van de kunstscene in Bagdad, zo sterk was die gecorrumpeerd door het Ba'thistische netwerk. In publicaties over Irakese kunst was zelden iets van hem vernomen en zijn vrienden hadden nooit meer iets van hem gezien. Ook aan een kunstenaar als deze is het nu om de plek op te eisen die hem toekomt. Wat er te doen valt met het Ba'thistische culturele erfgoed, dat zich in overstelpende hoeveelheid heeft opgestapeld, lijkt mij trouwens nog een vrij ingewikkelde kwestie. Op dit moment lijkt men alle 'artefacten' van het *ancien regime* zo snel mogelijk te willen vernietigen. Wel blijft het, hoe je het wendt of keert, toch een onderdeel van de geschiedenis, die niet zal verdwijnen met de vernietiging van de tastbare symbolen. Het zal het referentiekader blijven bepalen van waar een hele generatie Irakezen inmiddels mee is opgegroeid (een grote zorg van ballingen die ik ken). Met name iemand als Kanan Makiya, notabene een van de weinige auteurs die over kunst en massapropaganda in Irak heeft geschreven, bepleit een bepaalde vorm van behoud aan herinnering aan dit Ba'thistische stempel op de afgelopen 35 jaar geschiedenis van Irak. Dit deed hij al in *The Monument* (uit 1991) maar ook in *Verzwegen Wreedheid* (1994). Hij vergelijkt hier de *Victory Arch* met een bescheiden en geïmproviseerd monument, gebouwd door een zekere Moestafa al-Askari, ter nagedachtenis aan zijn vergaste dorp Goeptapa, tijdens de *Anfal* in Koerdistan. Ook verwijst hij naar het *Vietnam Memorial* van Maya Lin in Washington, een 'open wond van schaamte voor de natie', van een episode uit de geschiedenis waar Amerika niet trots op kan en mag zijn. Makiya: "Oog in oog met de monumenten van zowel Moestafa al-Askari als Saddam Hoessein staan we aan het allereerste begin van de dingen, ervaren we leven en dood en de rauwe hartstocht van mensen op hun kwetsbaarste moment; op zoek naar betekenis dalen wij af in die donkere hoeken van de menselijke ziel waar nieuwe betekenissen worden geboren. Ze gaan over herinneringen en hoe daar mee om te gaan, herinneringen die zo pijnlijk kunnen zijn dat zij alles verzwellen. Ondanks of misschien juist dankzij de gewoonte van Moestafa's

monument voor de doden van Goeptapa beseft elke Iraki, ongeacht zijn etnische komaf, religie of sektarische voorkeuren, dat de echte existentiële kwestie niet langer Saddam Hoessein is, maar hoe Iraki's voor zichzelf een toekomst kunnen bouwen in omstandigheden waarin iedereen-Arabier en Koerd, Sjiïet en Soenniet-zijn eigen erfdeel van de verscheurende pijn moet verwerken. (...) Ik verheug me op het totaal theoretische idee dat het nieuwe monument voor de *Anfal* in de onmiddellijke nabijheid van Saddam Hoesseins 'Overwinningsboog' wordt neergezet, die niet omver moet worden getrokken, en dat het in de geest van Maya Lins grootse werk in Washington zal worden gebouwd".⁶¹

Wat betreft Nederland, ik denk dat wij zullen blijven zitten met vele Irakese kunstenaars. Er valt niet te verwachten dat de meeste definitief terugkeren naar hun vroegere vaderland. "Voor mij is bijna alles en iedereen dood of gevlucht, dus het is niet meer het Irak dat ik gekend heb", werd het mij door een Irakese kunstenaar onlangs omschreven. Wel bestaat er een groot engagement met hun vroegere vaderland. Vele willen wel tijdelijk terug om nog overgebleven familie en vrienden te ondersteunen en om iets bij te dragen aan een beter bestaan voor de achtergeblevenen.

Blijft over wat hun positie in Nederland nu is. Allereerst het probleem van de 'de-Ba'thificatie'. Hoewel ik vind dat dit vooral moet worden voorbehouden aan de Irakezen zelf, denk ik dat dit proces wel enige morele ondersteuning verdient. Het zou buitengewoon cynisch zijn als Nederlanders zich hier onverschillig van zouden afkeren en daarmee ook van een verzwegen geschiedenis, of toepasselijker 'een verzwegen wreedheid'. In ieder geval lijkt het mij moreel buitengewoon laakbaar om een vroegere functionaris van het regime, die hier tot voor kort nog steeds contacten mee onderhield, te presenteren als 'de kunstenaar die het meest geleden heeft', zoals een Nederlandse galerie dit onlangs nog deed, puur omdat het een absolute schoffering is voor vele van zijn landgenoten, waarvan een enkeling bijvoorbeeld het 'Paleis van het Einde' heeft moeten overleven. Dit zijn geschiedenissen die niet ontkend mogen worden, maar moeten worden uitgesproken, in de geest van Makiya's gedachten wat betreft de toekomstige monumenten voor Irak. Ieder alternatief zou een gotspe zijn.

Verder verdient een theoretisch punt hier nog wel de aandacht. Het gaat om een vertoog van Charlotte Huygens, conservator islamitisch cultuurgebied bij het Wereldmuseum, Rotterdam, eerder in *Sharqiyyat*. In een pleidooi voor *Intercultureel verzamelen*, dat ik grotendeels onderschrijf, staat een opmerkelijk punt. Zo stelt zij: "Ze moeten intercultureel in stijl of inhoud zijn en bij voorkeur een relatie met Europa hebben. Aandacht moet hier blijven bestaan voor politieke neutraliteit en het vermijden van negatieve beeldvorming". In de bijgevoegde noot schrijft zij: "Dit criterium is toegevoegd op expliciete suggestie van prof. dr. W. Shadid, met daarbij zijn aantekening: met daarbij geen subjectiviteit voor een bepaalde periode in de geschiedenis of voor een bepaald regime"⁶²

Hoe nobel ook de doelstellingen, dit lijkt mij, juist bij Irak, een vrijwel onmogelijk te realiseren punt. Om bij de aanmerking van Wasif Shadid te blijven, als je een representatieve tentoonstelling zou organiseren van de Irakese beeldende kunst van de afgelopen dertig jaar, dan zou feitelijk de helft van alle werken uit portretten van Saddam Hoessein moeten bestaan. Of je het nu wilt of niet, zo'n tentoonstelling zou toch een bepaalde 'subjectiviteit voor een bepaald regime' kunnen genereren. Geschiedenis is een constructie en de beleving van de geschiedenis is immers altijd subjectief. Dit is een algeheel aanvaard theoretisch standpunt en in het geval van Irak lijken mij de verhoudingen helemaal op scherp te liggen. Ik hoef maar terug te verwijzen naar Ali Assafs notie van 'the subjective world', wat juist alles met beeldvorming te maken heeft, of Kanan Makiya's beschrijving van de werking van monumenten. De enige manier waarop je in dit geval de 'negatieve beeldvorming' kunt vermijden is door heel bewust bepaalde onwelgevallige zaken uit te sluiten of glad te strijken. Dus zou je een tentoonstelling kunnen organiseren, waar een van de makers van de *Victory Arch* (zonder het object zelf te tonen of te noemen), zij aan zij optreedt

⁶¹ Kanan Makiya, *Verzwegen Wreedheid*, 220, 223

⁶² Charlotte Huygens, *Intercultureel verzamelen*, p. 70-71

met een kunstenaar die werkelijk heeft moeten vluchten en zich principieel nooit met de megalomane Ba'th projecten heeft ingelaten. Dit is nu net de praktijk die tot nu toe gangbaar is geweest, of die men (onbedoeld uit onwetendheid) aan Irakese kunstenaars in Nederland heeft trachten op te leggen, met fatale mislukkingen tot gevolg. Zoals eerder gezegd, je kunt de *Victory Arch* niet verstoppen, daarvoor is het object zelf en wat het representeert veel te omvangrijk. Wat mij betreft zou dus alles ter tafel moeten komen en laat de discussie maar losbarsten. Het wegmoffelen van bepaalde aspecten van een zeer pijnvolle geschiedenis, behoort hopelijk tot de verleden tijd.

Toch blijft er heel veel moois over. Zie alleen bijna al het werk van de vele voorgaand besproken Irakese kunstenaars. Ze hebben zich staande weten te houden tegen alle verschrikkingen van de recente geschiedenis in. Vaak hebben ze principiële keuzes moeten maken, die door buitenstaanders minder werden gewaardeerd. Nu is dan de ruimte voor erkenning aangebroken. Een prachtig voorbeeld is een Irakese cartoonist. Kifah Al Reefi, die in 1991 uit Basra moest vluchten vanwege de neergeslagen opstand, woont al jaren in volslagen anonimiteit op een flatje in Amsterdam Noord. Overal in de Arabische wereld zijn zijn scherpe prenten bekend, maar hij moest kiezen voor een kluisenaarsbestaan in een eenzame en vervallen nieuwbouwwijk. Een van zijn oude vrienden is overigens de befaamde Syrische cartoonist Ali Ferzat, onderscheiden met een van de Prince Claus Awards. Met hem heeft hij nog altijd veel contact, via e-mail en als het mag van de Syrische autoriteiten, met fax en telefoon. Verder is Kifah werkloos, maar vult hij zijn dagen met het produceren van drie tekeningen per dag, waarin hij zijn gevoel voor het Irakese regime niet onder stoelen of banken steekt. Al zijn vele scherpe tekeningen, na nauwkeurig gearchiveerd te zijn, verdwijnen vervolgens in laatjes, zonder dat iemand ze ooit te zien krijgt. Kifah heeft zich, net als vele landgenoten, uitgeleefd om de gruwelijkheden van het Ba'th bewind persoonlijk een plek te geven, ook de absurde monumenten en bouwprojecten van de dictator. Tot nu toe deelden zijn geestige cartoons zijn wrange gevoel voor humor zich slechts met hemzelf. Een goed podium voor zijn cartoons heeft hij nog niet gevonden. Opeens blijkt een van zijn werken is uitgekomen (zie afb. 23), een tekening die hij al voor een paar jaar terug maakte. De 'militair' (al heeft hij dezelfde snor als zijn voormalige tiran) gooit moeiteloos de symbolen van de vroegere dictator in een massagraf, terwijl de 'intellectueel' (met bril) aarzelend staat toe te kijken of hij dit voorbeeld wel moet volgen. Het is een enigszins wrange maar toch hoopvolle tekening. "Het is eindelijk voorbij", kan Kifah al Reefi nu aan zijn Iraakse beeldende collega's zeggen, waarop velen, maar niet alle, het hartstochtelijk met hem eens zullen zijn.

Floris Schreve