



**NIECH POPRZEDZA
CIĘ PŁOMIENIEM**

**MAY FLAMES PAVE
THE WAY FOR YOU**

NIECH POPRZEDZA

CIE PŁOMIENIEM

MAY FLAMES PAVE

THE WAY FOR YOU

NIECH POPRZEDZA CIĘ PŁOMIENI
MAY FLAMES PAVE THE WAY FOR YOU

Galeria Arsenal elektrownia, Białystok / Arsenal Gallery power station, Białystok, Poland
26.06–9.08.2020

sztukakurdystanu.com

artystki i artyści / artists:

Sherko Abbas, Halgurd A. Baram, Shirwan Fatih, Rebeen Hamarafiq,
Hiwa K, Kani Kamil, Rozhgar Mustafa, Walid Siti, Sakar Sleman

kuratorka / curator: Aneta Szyłak

produkcja wystawy / exhibition production: Ewa Chacianowska

projekt strony internetowej / website design: Alterstudio

wsparcie graficzne / graphic support: Ewa Chacianowska

program edukacyjny / educational programme: Katarzyna Kida, Justyna Kołodko-Bietkał,
Izabela Liżewska, Eliza Urwanowicz-Rojecka, Justyna Zieniuk

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury / Co-financed by the Ministry of Culture
and National Heritage of the Republic of Poland from the Culture Promotion Fund

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

partnerzy / partners:



NOMUS

patroni medialni / media partners:

SZUM

blok

CONTEMPORARY
LYNX

wyborcza

wyborcza.pl
BIAŁYSTOK

Polskie
Radio
Białystok

TVP3
BIAŁYSTOK

Białystok: **ONLINE**
www.bialystokonline.pl

ISBN 978-83-66262-06-5

Sherko Abbas

Halgurd A. Baram

Shirwan Fatih

Rebeen Hamarafi

Hiwa K

Kani Kamil

Rozhgar Mustafa

Walid Siti

Sakar Sleman

SPIS TREŚCI / CONTENTS

Aneta Szyłak Wprowadzenie	6
Aneta Szyłak Introduction	7
Aneta Szyłak Niech twoje życie stanie w ogniu. Szukaj ludzi, którzy będą podsycać twoje płomienie	9
Aneta Szyłak Set your life on fire. Seek those who fan your flames	15
Lekcja wyobrażonej całości Rozmowa Stacha Szablowskiego z Anetą Szyłak	21
A Lesson in Imagined Entirety Stach Szablowski in conversation with Aneta Szyłak	29

plan wystawy i lista prac / floorplan of the exhibition and list of works	37
Sherko Abbas	43
Halgurd A. Baram	57
Shirwan Fatih	63
Rebeen Hamarafiq	67
Hiwa K	77
Kani Kamil	83
Rozhgar Mustafa	87
Walid Siti	93
Sakar Sleman	99
NOTY BIOGRAFICZNE	105
BIOGRAPHICAL NOTES	115

Wprowadzenie

Kurdyjska scena artystyczna rozwija się w szczególnie trudnych warunkach politycznych i ekonomicznych. Trwająca od dłuższego czasu presja neoliberalnej ekonomii, niezrealizowane marzenia o własnym państwie, liczna międzynarodowa diaspora kurdyjska oraz charakteryzujący tę scenę brak doświadczenia przełomu konceptualnego mają znaczący wpływ na życie społeczne i istotne postawy artystyczne.

Tytuł wystawy – „Niech poprzedza cię płomień” – odnosi się do historii spalenia przez artystów prac malarskich na ulicy irackiego miasta Sulejmania* w latach 90., gdy wielu twórców starszego pokolenia opuściło już kraj, a młodsza generacja przeczuwała wyczerpanie się dotychczasowego języka sztuki wobec geopolitycznego usytuowania kraju, targanego wojnami i powstaniami. Ta dramatyczna manifestacja była poniekąd zapowiedzią przełomu artystycznego polegającego zerwaniu z kontynuacją tradycji modernistycznej, szukaniu inspiracji w praktykach życia codziennego i posługiwaniu się wernakularnym językiem wizualnym.

Ważnym elementem wystawy jest transformacja emocjonalna związana z przeżywaniem historii i zmieniającymi się ścieżkami pamięci indywidualnej oraz zmiany obyczajowe i społeczne po drugiej wojnie w Zatoce Perskiej. Wypracowywanie nowego języka sztuki w kraju przeorany wojnami i doświadczeniami walki społeczeństwa o przetrwanie ekonomiczne jest szczególnie trudne, ale przyniosło szereg bardzo ważnych prac i postaci sceny artystycznej. Badania do wystawy trwały wiele lat, począwszy od 2007 r., m.in. dzięki warsztatom prowadzonym w irackiej części Kurdystanu przez mnie i międzynarodowo rozpoznawego artystę kurdyjskiego mieszkającego w Berlinie Hiwę K – w których większość uczestników niniejszej wystawy brała aktywny udział.

Artyści prezentowani na wystawie należą do pokolenia trzydziesto- i czterdziestolatków, w większości mieli możliwość studiowania za granicą, głównie w Niemczech, Wielkiej Brytanii czy Skandynawii. Część z nich wróciła z zagranicy i uczy w szkołach artystycznych, część pozostała w diasporze. W gronie zaproszonych znajdują się: **Hiwa K** (Berlin), **Sherko Abbas** (Manchester), **Kani Kamil** (Manchester), **Shirwan Fatih** (Sulejmania), **Rebeen Hamarafiq** (Sulejmania), **Rozhgar Mustafa** (Sulejmania), **Sakar Sleman** (Sulejmania), **Walid Siti** (Londyn), **Halgurd A. Baram** (Sulejmania).

Aneta Szyłak, kuratorka wystawy

* Posługujemy się nazwą ‘Sulejmania’, ponieważ podawany przez „Urzędowy wykaz polskich nazw geograficznych świata” (wyd. Główny Urząd Geodezji i Kartografii, Warszawa 2019) oficjalny zapis ‘As-Sulajmanijja’ ma pochodzenie arabskie, przez co jest odbierany przez Kurdów jako obraźliwy. Kurdyjski zapis nazwy miasta to ‘Silêmani’.

Introduction

The Kurdish art scene has been developing in particularly strenuous political and economic conditions. The long-term pressure of neo-liberal economy, the as yet futile dreams of an autonomous state, the innumerable international Kurdish diaspora, and the characteristic shortage of any conceptual watershed experience on the scene have all had significant impact on social life and crucial artistic attitudes.

The title of the exhibition – “May Flames Pave the Way for You” – references the case of artists burning paintings in the streets of the Iraqi city of Sulaimani* in the 1990s, a time when many artists of the older generation had already left the country while the younger generation sensed a depletion in the formerly used language of art, given the geopolitical positioning of a state troubled with war and insurgency. The dramatic demonstration became an announcement of an artistic breakthrough, as it were, comprising a breakaway from continuing modernist tradition, quest for inspiration in daily life practice, and use of the visual vernacular.

Emotional transformation associated with experiencing history and the varying paths of individual memory, coupled with changes brought by the Iraq War to daily life and the society are a major component of the exhibition. While developing a new language of art in a country ravaged by war and the social experience of struggling for economic survival is particularly difficult, it did produce a number of vital works and introduce a number of major characters to the art scene. Exhibition-related research spanned many years from the year 2007 onwards, i.e. thanks to workshops delivered in the Iraqi part of Kurdistan by me and Hiwa K, an internationally renowned Kurdish artist residing in Berlin; the majority of artists showing their works at this exhibition were active participants of these workshops.

Artists presented at the exhibition are in their thirties and forties; most have had the opportunity of studying abroad, chiefly in Germany, the United Kingdom, or Scandinavia. Some have returned and are teaching at art schools, while others remained in the diaspora. Invitees include the following: **Hiwa K** (Berlin), **Sherko Abbas** (Manchester), **Kani Kamil** (Manchester), **Shirwan Fatih** (Sulaimani), **Rebeen Hamarafiq** (Sulaimani), **Rozhgar Mustafa** (Sulaimani), **Sakar Sleman** (Sulaimani), **Walid Siti** (London), **Halgurd A. Baram** (Sulaimani).

Aneta Szyłak, exhibition curator

translated by Aleksandra Sobczak-Kövesi

* We are using the name ‘Sulaimani’. The official name ‘Sulaymaniyah’, transcribed from the Arabic, is considered offensive by the Kurds. The city’s name in Kurdish reads ‘Silêmani’.

Aneta Szyłak

**Niech twoje życie stanie w ogniu. Szukaj ludzi,
którzy będą podsycać twoje płomienie***

* Dżalaluddin Rumi, XIII-wieczny perski poeta, myśliciel i mistyk suficki.

3 września 1998 r. ambitni i wówczas jeszcze młodzi twórcy kurdyjscy – Sherko Abbas, Ismail Omer, Bahadin Shex Krim i Rahel Gubari – podpalili swoje dzieła na ulicy Saholaka w Sulejmanii, niedaleko budynku Institute of Fine Art. Lokalizacja nie była przypadkowa – miejsce to znane jest jako okolica tętniąca życiem artystycznym i intelektualnym. Akcja, podjęta z inspiracji przyjaciela artystów, poety i pisarza Ramyara Mahmooda, została przez niego także zorganizowana. Sherko Abbas wspomina, że potrzeba wprowadzenia pomysłu w życie była tak nagła, że twórcy nie potrafili wtedy zająć się niczym innym. Uznane za prowokację wydarzenie tamtego wieczoru wydaje się próbą krytycznej oceny skostniałych programów nauczania w szkołach artystycznych, w żaden sposób nieodzwierciedlających sytuacji w różnych sferach życia społecznego, rozczarowania lokalnymi elitami i ogólnego poczucia przytłoczenia życiem w społeczeństwie zamkniętym w sztywnych ramach sytuacji geopolitycznej. Ujawnienie niemożliwości uprawiania takiej sztuki, jaką znali wcześniej, było dla tych młodych artystów momentem przełomowym. Ramyar Mahmood wspomina:

Po 1991 r. zmienił się klimat polityczny. Po upadku w regionie totalitarnego reżimu Saddama do rządów doszły rewolucyjne partie kurdyjskie, ale my jako intelektualści krytykowaliśmy ustanowiony przez nie nowy system społeczno-polityczny. W 1996 r. postanowiłem założyć magazyn teoretyczny zatytułowany „Dyskurs”, na który duży wpływ miał francuski myśliciel Michael Foucault. Naszym priorytetem programowym była krytyka władz i kurdyjskich elit w świetle myśli europejskiej. W tym czasie poszerzyłem swoje relacje z artystami, wiele się od nich nauczyłem i odkryłem potęgę sztuki. Pewnego dnia rozmawiałem z czterema przyjaciółmi o tym, jak by to było stworzyć dzieło sztuki wyrażające nasze uczucia i myśli, nasze odrzucenie rzeczywistości politycznej z jej społeczną i kulturową dominacją. W efekcie tej rozmowy zasugerowałem przyjaciołom, aby namalowali obrazy, wystawili je w przestrzeni publicznej, a następnie spalili na oczach publiczności. Zaproszono intelektualistów i pisarzy, w tym kurdyjskiego poetę Sherko Bekasa. Nikt nie spodziewał się tego, co zaplanowaliśmy. Kiedy przybyła publiczność, spaliliśmy wszystkie dzieła sztuki jako protest przeciwko społeczeństwu i przeciwko wszystkiemu. Potem płakaliśmy. Dużo płakaliśmy i do północy piliśmy alkohol.

[...] W czasach dyktatury Saddama Husajna, rewolucji kurdyjskiej (1991) i bezpośrednio po nich twórcy zostają właściwie odcięci od świata. Są artyści i jest sztuka, nie istnieją jednak infrastruktury, które pozwalałyby planować i organizować wystawy, nie ma także stabilnych sieci współpracy i nie ma skąd czerpać nowych inspiracji. System oświaty utrzymuje jednak aż dziesięć średnich szkół artystycznych o nazwie Institute of Fine Art. Ich siedziby znajdują się w miastach: Sulejmania, Irbil, Halabdzja, Dżamdżamal, Ranya, Kifri, Chanakin, Mosul, Dahuk i Kirkuk. Dwie uczelnie artystyczne – w Sulejmanii i Irbilu – wydają dyplomy

ukończenia studiów wyższych. Niektórzy kurdyjscy artyści studiują także w Akademii Sztuki w Bagdadzie. System szkolnictwa – zachowawczy i akademicki – jest bastionem modernistycznego modelu nauczania. Sztuka jest zdominowana przez tradycje malarstwa i rzeźby zaimportowane przez artystów, którzy studiowali lub mieszkali w Paryżu przed II wojną światową. Praktyki te utrzymują się od pokoleń, korespondując z esencjalistyczną koncepcją sztuki oraz wizją jej domniemanej autonomii, tak pożądaną przez artystów, szczególnie w czasach dyktatury. Powojenny wpływ sowieckiego socrealizmu odpowiada na niekończące się potrzeby propagandy państwowej. System edukacji artystycznej produkuje wprawnych twórców uprawiających sztukę mimetyczną i ekspresjonizm abstrakcyjny, a także zapewnia środki umożliwiające przetrwanie tradycyjnych rzemiosł. Znaczna część programu nauczania powiela powyższy wzorzec. [...]

Na początku lat 90. kraj, przez niektórych zwany Irakiem Północnym, a przez jego mieszkańców Południowym Kurdystanem, nie był jeszcze tym, co obecnie znamy jako oficjalnie proklamowany w 2005 r. autonomiczny Region Kurdystanu w Iraku. Jednak już rok po wyparciu armii irackiej z północy (1991) bojownicy kurdyjscy ogłosili autonomię regionu, zdołali ją zachować, a po drugiej wojnie w Zatoce Perskiej także proklamować. Narracja, która umożliwia ludności kurdyjskiej w Iraku zachowanie jednolitej tożsamości to jednak nie tylko to, co zostało faktycznie osiągnięte pod względem terytorialnym i politycznym, ale „Wielki Kurdystan” – idea kurdyjskiego państwa narodowego na terytorium podzielonym do dnia dzisiejszego pomiędzy cztery kraje: Irak, Iran, Syrię i Turcję. Tę wizję jedności – nie tylko kurdyjskiej populacji, ale także zjednoczonego terytorium – artysta Hiwa K nazwał kiedyś „wyobrażoną całością”. Dążenie to, nawet jeżeli nie zostanie zrealizowane, stanowi polityczny konstrukt, cel znajdujący się w jakimś jeszcze nieznanym przyszłym momencie. Ponieważ w materialnej przestrzeni cel ten nie został jeszcze osiągnięty, kurdyjskie dążenia definiuje czas. Dlatego w szkołach i innych budynkach użyteczności publicznej nie wiszą mapy irackiego Regionu Kurdystanu, lecz mapy „Wielkiego Kurdystanu”. Między tymi obrazami istnieje wizualna sprzeczność – oficjalna i wyobrażona. Paradoks polega na tym, że istnieją trzy wizualne reprezentacje Kurdystanu, częściowo się pokrywające – obraz całego Iraku, obraz oficjalnie proklamowanej kurdyjskiej autonomii oraz obraz z marzeń. Innymi słowy, jest to pomieszczenie tego, co jest politycznie wykonalne, to znaczy, możliwe do osiągnięcia „od zewnątrz”, z tym, co jest zinternalizowane jako dążenie narodu.

Wojna iracko-irańska (1980–1988) zakończyła się dziesięć lat przed akcją spalania dzieł sztuki na ulicy w Sulejmanii. Pod koniec wojny, która pochłonęła wiele ofiar po obu stronach, ludność kurdyjska w Iraku przeżyła horror Al-Anfal (1988) – ludobójstwa zarządzanego przez Husajna. Operacja Al-Anfal, a zwłaszcza zagazowanie mieszkańców Halabdy, stała się kluczowym elementem kurdyjskiej polityki pamięci, wpływając na programy kulturalne, oficjalne narracje oraz reprezentacje tematyczne i artystyczne. Dlatego jedną z najbardziej skomplikowanych i trudnych kwestii, jakie trzeba będzie w przyszłości rozwiązać, jest stosunek twórców do strategii upamiętniania i reprezentacji. Stanowią one nie tylko element zbiorowego doświadczenia, ale także dominującą narrację, za pomocą której tworzona jest oczekiwana tożsamość Kurdystanu.

Na początku lat 90. kilku młodych artystów utworzyło grupę bez nazwy. Twórcy ci dostrzegali nieadekwatność oferowanych ich pokoleniu propozycji kulturalnych i edukacyjnych – i gdy tylko armia

Saddama zaczęła wycofywać się z północy, zainicjowali koła samokształceniowe. Wśród ich uczestników byli artyści wizualni – Diary Muhammad Osman, Hardy Omar, Sami Muemin, Shirwan Can, Haure Madjid, Dara Wahid, Azad Bastan i Hiwa K, twórcy związani ze sceną teatralną – Horen Gharib, Hiwa Faiq i San Saravan, a także muzycy – Ali Othman i Shirwan Muhammad. Nieoficjalnym przywódcą tej transdyscyplinarnej grupy był Ari Omar, który wybierał kolegom materiały do przeczytania na nieformalne szkolenia, odbywające się zwykle w jego własnym domu. Hiwa K wspomina:

O kulturowej dominacji Zachodu dowiedzieliśmy się od niego. Mówił nam, jakie książki mamy przeczytać, a później brał udział w naszych dyskusjach. Byliśmy w pewnym sensie uwięzieni w historycznej sztuce zachodniej i zastanawialiśmy się nad możliwością tworzenia sztuki, która pochodziłaby od mieszkańców kraju, nie będąc jednak ofiarą swego rodzaju „marketingu etnicznego”.

Członkowie grupy, choć zaabsorbowani czytaniem, myśleniem i dyskusjami, organizowali wystawy indywidualne i zbiorowe w dostępnych miejscach i angażowali się w działania w przestrzeni publicznej. Próbowali także prowadzić odmienny styl życia niż reszta działających wówczas grup, nosili nawet inne ubrania. Najczęściej spotykali się w domu Ariego lub w legendarnej sulejmańskiej herbaciarni Shaab [‘naród, lud, ludzie’], założonej w latach 50. ub. wieku i mieszczącej się w pobliżu wielkiego targu i Saray Azadi (placu Wolności). Pozostająca do dziś w rękach tej samej rodziny Shaab jest ważnym centrum intelektualnym, które weszło już do historii kurdyjskiej literatury i myśli politycznej. To miejsce rządzące się własnymi prawami, gdzie kształtuje się rozumienie politycznego i intelektualnego życia Kurdystanu. Pisarze, poeci, dziennikarze i artyści siedzą tam swobodnie obok polityków. Tutaj mogą rozmawiać, pić herbatę, zapalić papierosa, kupować książki i grać w szachy. Ściany ozdobione są wizerunkami kurdyjskich intelektualistów, polityków, pisarzy i postaci historycznych, a także archiwalnymi zdjęciami Sulejmanii. Jest tu większość materiału tworzącego wizualne słownictwo tradycyjnej kultury kurdyjskiej. Przez ponad pół wieku na tych ścianach widniały tylko wizerunki mężczyzn. To się ostatnio zmieniło – o tym jednak za chwilę. Właściciele – Bakr i Omar – są dumni z tego, że w prowadzonej przez nich herbaciarni naruszana jest polaryzacja kurdyjskiej sceny politycznej, gdzie przywiązanie do jednej z dwóch dominujących partii politycznych określa nie tylko terytorium, ale także poczucie przynależności, warunki pracy i możliwości kariery. Do Shaab przychodzą wszyscy, bo to tu niemożliwe staje się możliwe. Tam właśnie spotykała się grupa bez nazwy.

Grupa działała przez pół dekady. Około 1996 r. jej członkowie, zmęczeni panującą atmosferą polityczną, sytuacją gospodarczą i brakiem możliwości, zaczęli jeden po drugim opuszczać kraj. Hiwa K, Shirwan Can, Ari Omar i Haure Madjid, często ryzykując niebezpieczne kontakty z handlarzami ludźmi, ruszyli do Europy, aby szukać schronienia w Niemczech. Wielu innych artystów, jak choćby Walid Siti, Rushdi Anwar, Soran Ahmed i Poshya Kakil, także zdecydowało się na emigrację. Większość ukończyła studia artystyczne za granicą i przyjęła obywatelstwo innych krajów. Twórcy mieszkający w diasporze wywierają obecnie znaczący wpływ na scenę artystyczną Kurdystanu. Niektórzy z nich zapraszają do kraju kolegów, nauczycieli i kuratorów z Europy, aby prowadzili warsztaty i inicjowali wystawy odbiegające od zazwyczaj tu organizowanych oraz przyczyniali się do przeformułowywania celów artystycznych i związanych z nimi działań. Wynikiem ma być transformacja sceny i praktyki artystycznej, zwłaszcza w kierunku reakcji na kontekst lokalny. Szczególnie godne uwagi jest zaangażowanie Hiwy K i Shirwana Cana, którzy zaczęli spro-

wadzać do Kurdystanu swoich nauczycieli i kuratorów, aby organizować warsztaty i wyjazdy studyjne*. Niektórzy artyści, jak Nehroo Shawki i Shirwan Can, powrócili na dobre i próbują ożywić scenę artystyczną przez zaangażowanie większej liczby aktywistów lub wprowadzenie bardziej zinstytucjonalizowanych sposobów pracy.

Monumentalna cytadela w Irbilu, kurdyjskiej stolicy, jest jednym z najważniejszych zabytków historycznych kraju. Przed paru laty rząd postanowił zainwestować w jej renowację. Po rozpoczęciu prac eksmisji uniknęła tylko jedna z mieszkających tam rodzin. Wkrótce potem władze podjęły decyzję o umieszczeniu przed cytadelą niezbyt udanej rzeźby przedstawiającej kurdyjskiego poetę i historyka, Ibn al-Mustawfięgo (1169–1239), który urodził się w cytadeli. W 2008 r. młody twórca Gailan Ismail zainicjował akcję, podczas której wraz z innymi artystami, a nawet przechodniami, wspiął się na pomnik. Całkowicie przykryli rzeźbę własnymi ciałami, nie tylko usuwając ją symbolicznie z przestrzeni publicznej, ale, co ważniejsze, pokazując się w najbardziej spektakularnym miejscu stolicy i zawłaszczając je jako osoby wykluczone z procesu podejmowania istotnych decyzji dotyczących miasta. [...]

W tym samym roku w tym samym mieście Poshya Kakil wykonała performans „Rozbite fantazje”. To pierwszy udokumentowany na filmie kobiecy feministyczny performans w Kurdystanie. Na nagraniu widać, jak Kakil kapie atramentem na długie białe płótno rozpostarte jak dywan. Najpierw powoli, a następnie z coraz większą energią czarne plamy przecinają kontrastujące tło. Artystka kładzie na płótnie butelki pełne nafty i zaczyna tańczyć do muzyki. Podnosi butelki i z coraz większą wściekłością rozbija jedną po drugiej o podłogę. Tańczy boso na potłuczonym szkle – i ostatecznie podpala całą scenę. To silna feministyczna wypowiedź kobiety pełnej wewnętrznej wolności, niezależnej od panującej kultury, wyrażającej swą swobodę wyzwolonymi, energicznymi ruchami ciała mimo niebezpieczeństwa i bólu.

Kilka lat później, w 2011 r., na ulice Kurdystanu wychodzą demonstranci. Są głęboko niezadowoleni ze sposobu podziału dóbr publicznych i przekonani o skorumpowaniu rządzących. Dołączają do nich kurdyjscy artyści. Na ulicach widać głównie młodych mężczyzn. Artystka Rozhgar Mustafa poprosiła kilku z nich, aby wzięli plastikowe kobiece manekiny i nieśli je w protestującym na ulicach tłumie (akcja „Plastic Women”, Sulejmania). W ten sposób chciała poruszyć kwestię nieobecności kobiet w sferze publicznej. Nie było to pierwsze działanie artystki dotyczące miejsca kobiety w społeczeństwie kurdyjskim. Dwa lata wcześniej zaczęła przychodzić z koleżankami do Shaab na szklanekę herbaty. Chociaż nigdy nie broniono tam wstępu kobietom, spotkanie jakiegś, z wyjątkiem zagranicznych gości, było mało prawdopodobne. Rozhgar zaproponowała swoim koleżankom, żeby wpadać tam regularnie i po prostu rozmawiać, jakby ich obecność nie była niczym niezwykłym.

W 2016 r. Mustafa, która ukończyła do tego czasu studia w Chelsea College of Arts w Londynie, zaprezentowała w Shaab dwie prace wideo dotyczące przemocy domowej wobec kobiet w Kurdystanie. W hebaciarńi nie tylko pokazano jej prace, lecz mogła własnym głosem przemówić do złożonej niemal

* Shirwan Can zorganizował kilka warsztatów we współpracy z Institut für Kunst im Kontext [Instytut Sztuki w Kontekście] z berlińskiego Universität der Künste (UdK), a Hiwa K i ja prowadziliśmy warsztaty pod nazwą „Estrangement”.

wyłącznie z mężczyzn publiczności na temat, który jest wciąż tabu. To było wciągające spotkanie. Wiele jej wcześniejszych prac wideo poświęconych było poczuciu uwięzienia i strachu przed tym, że w każdej chwili może się wydarzyć coś złego. [...]

Performans i działania w przestrzeni publicznej stają się ważnymi nośnikami przekazu w kraju, w którym obywatele mają bardzo niewielki dostęp do procesów decyzyjnych. Aby odnieść się do tych konfliktów, artyści wykorzystują różne środki, jak choćby wydarzenie „1680 meters of running around the cigarettes factory” [1680 m biegania wokół fabryki papierosów] zorganizowane w 2016 r. przez Rebeena Hamarafiqa. Rzucił on twórcom wyzwanie, aby wspólnie z nim obiegli budynki zakładów tytoniowych – kompleksu przemysłowego, który lokalne władze planowały przeznaczyć na sztukę współczesną. Lęk przed byciem wykorzystanym w procesie gentryfikacji rodził wśród artystów znaczące różnice zdań w kwestii angażowania się w ten projekt. Hamarafiq zaproponował przekształcenie nierozwiązanego sporu w bieganie dookoła budynku, co miało ucieleśniać konflikt między szansami a uwikłaniami.

Kani Kamil w bardzo intymny sposób używa swego ciała jako materii twórczej. Wystarczy wspomnieć haft wykonany z własnych włosów czy wideopermans „Jej głos” (2015), w którym Kani gra na instrumencie wyposażonym w jedną strunę – zrobioną z włosa artystki. Praca wydobywa potencjał ciała i obecność kobiecej postaci. To szczególne dzieło było częścią wystawy zbiorowej „Clamor” [Zgiełk] (2016), której pomysłodawcą i kuratorem był Sherko Abbas. W projekcie, odnoszącym się do hałasu jako metafory skomplikowanej sytuacji w Iraku, wzięli udział także Shirwan Fatih, Rebeen Hamarafiq oraz sam Sherko. Wystawa wyznaczyła nowy trend artystyczny, którego celem jest odzyskiwanie zakurzonych przestrzeni, takich jak wielka hala Institute of Fine Art w Sulejmanii, i wspólne przywracanie ich do stanu umożliwiającego organizowanie wystaw.

Podobnie inna grupa, kierowana przez Ranja Hikmata, artystę konceptualnego i performatywnego, zaprezentowała w 2017 r. wystawę „Tekist” [Tekst] we wzniesionym kilka lat wcześniej budynku, który w planach miał być muzeum sztuki współczesnej. Projekt przedstawiał bardzo jasną wizję, nową estetykę i program tworzony przez nowe pokolenie. Artyści, którzy studiowali w Wielkiej Brytanii: Sherko Abbas, Rozhgar Mustafa, Rebeen Hamarafiq, Halgurd A. Baram, Ranj Hikmat i Naz Hakim, powrócili, by pracować w szkołach artystycznych i innych instytucjach publicznych. Stają się teraz prawdziwymi motorami sceny artystycznej. Wydaje się, że mimo ograniczonej infrastruktury stanowi to nowy początek. W pewnym sensie artyści zaczęli się samodzielnie organizować, aby nie odtwarzać terytorialności lokalnych elit politycznych, przesłaniającej wiele istniejących możliwości. [...]

W 2017 r., podczas mojej ostatniej wizyty w Sulejmanii, spotkałam się z Bakrem w herbaciarni Shaab. Rozmawialiśmy, siedząc pod ścianą ozdobioną obrazami dedykowanymi artystkom, pisarkom i bojowniczkom. Ta nowa ściana powstała z inicjatywy działaczki feministycznej i pisarki Houzan Mahmoud, której udało się następnie wprowadzić podobny projekt w herbaciarni w Dahuk. Oznacza to początek nowej ery w życiu Kurdystanu i nowe obrazy, które można będzie jeszcze zobaczyć i szeroko analizować.

tłumaczenie: Joanna Auron-Górska

Aneta Szyłak

**Set your life on fire. Seek those
who fan your flames***

* Jalaluddin Rumi, 13th-century Persian poet, scholar and Sufi mystic.

On September 3rd 1998, a group of then very young and aspiring Kurdish artists – Sherko Abbas, Ismail Omer, Bahadin Shex Krim and Rahel Gubari – set their works on fire on Saholaka Street in Sulaimani. The site for the event had been purposefully chosen, being well known as artistically and intellectually busy spot in the town. The burning, which took place near the building housing the Institute of Fine Art, was inspired and organized by the artists' friend, the poet and writer Ramyar Mahmood. Sherko Abbas remembers that the urge to go on with the project was such that it seemed to be the only thing one would at that moment in time want to do. Deemed provocative, the event of that evening appears to be an attempt to critically engage with the matters of never-changing art education curricula, unfit to reflect the events taking place on every level of society, disappointment in local elites and the shared sense of suffocation in the society stuck within its own geopolitical condition. For these young artists, the act of observing and revealing the impossibility of art as they used to know it was a transformative moment. Ramyar Mahmood reminisces:

After 1991, the political climate in the region changed. Following the fall of Saddam's totalitarian regime in the region, the revolutionary Kurdish parties came to rule, but we, as intellectuals, criticized this new sociopolitical system they had established. In 1996, I decided to start a theoretical magazine titled "Discourse", largely influenced by the French thinker Michael Foucault. Our program priority was the critique of the authorities and Kurdish elites in the light of European thought. At the time, I broadened my relationships with artists, learned a lot from them and discovered the power of art. One day, four of my friends and I talked about making a work of art which would express our feelings and thoughts, our rejection of political reality and its social and cultural dominance. With this in mind, I suggested that my friends come and make paintings, exhibit them in public space, and burn them when the audience is watching. Intellectuals and writers, including the Kurdish poet Sherko Bekas, had been invited, and none of them expected to see what we were planning to do. When the audience had arrived, we burned all the artworks as a protest against society and against everything. In the end, we cried a lot. We cried a lot and drank alcohol until midnight.

[...] At the era of the dictatorship, the Kurdish revolution (1991), and the times that followed, artists are largely cut off from the world. There are indeed artists and there is art, but there is no institutional infrastructure strong enough for programming and curating exhibitions, neither are there stable collaborative networks or possibilities of experiencing new influences. And yet, art education maintains as many as ten secondary art schools, located in Sulaimani, Erbil, Halabja, Chamchamal, Ranya, Kifri, Khanaqin, Mosul, Duhok and Kirkuk, functioning under the name of the Institute of Fine Art. Two art colleges – in Sulaimani

and Erbil – provide artist diplomas at university level. Moreover, some Kurdish artists study at the Art Academy in Baghdad. The schooling system – traditional and academic – is a stronghold of modernity. Prevailing artistic practices continue the tradition of painting and sculpture imported by the artists who had studied or lived in Paris before WWII. These practices, which continued for generations, speak to an essentialist vision of art and its presumed autonomy – a position sought for by the artist, especially at the times of dictatorship. The postwar influence of Soviet socialist realism responds to the ceaseless demands of state propaganda. The system produces skillful artists practicing mimetic art and abstract expressionism. It also provides means for the continuing existence of traditional crafts. A significant part of the curriculum has remained this way. [...]

In the early 1990s, the country, referred to as Northern Iraq by some and Southern Kurdistan by inhabitants, was not yet what we now know as the autonomous Kurdistan Region of Iraq, officially recognized in 2005. Nevertheless, no later than a year after the Iraqi army had been forced out of the north in 1991, Kurdish fighters proclaimed regional autonomy and managed to maintain it until its confirmation after the Second Gulf War. Yet the narrative that keeps the Kurdish population of Iraq united is not merely what has been achieved in territorial and political terms but rather “The Greater Kurdistan” – the idea of the Kurdish nation state in the land divided until this day between four countries: Iraq, Iran, Syria and Turkey. This fantasy of togetherness – involving not only the Kurdish population, but also a unified territory – is what the artist Hiwa K once called “an imagined entirety”. While it is an aim that might not be achieved, it is nevertheless a political construct positing the future as a goal fixed at an unknown point in time. In this sense, the Kurdish aspiration is time-based, since the desired material space has not yet been acquired. For this reason, on the walls of Kurdish schools and other public buildings there hang no actual maps of the Kurdistan Region of Iraq, but the map of “Greater Kurdistan” does indeed. There is a visual clash between these images – the official one and the one dreamed about. The paradox in the visual representation of Kurdistan is that these are, in fact, three partially overlapping images – that of the whole Iraq, that of the recognized Kurdish autonomy and that of a dream. Or, in other words, it is a confusion between what is externally politically feasible and what is internalized as an aspiration of the nation.

Iran–Iraq War (1980–1988) had ended ten years before artwork was turned into ashes on the street of Sulaimani. At the end of the war that took many victims on both sides, the Kurdish population of Iraq went through the horrors of Al-Anfal (1988) – a genocide ordered by Saddam Hussein. Operation Al-Anfal, especially the gassing of the inhabitants of Halabja, has become a key element in Kurdish memory politics, influencing cultural programs and official narratives as well as thematic and artistic representations. That is why one of the most complicated and demanding matters to be resolved in the future is the relationship between the artists and the strategies of commemoration and representation which are, after all, not merely a part of the collective experience but also a dominant narrative through which the expected identity of Kurdistan is crafted.

In early 1990s, a few young artists formed a group that chose to have no name. They strongly perceived the inadequacy of what was presented to their generation as cultural and educational proposals; thus, as Saddam’s army began withdrawing from the North, they started forming self-study teams. The group comprised visual artists: Diary Muhammad Osman, Hardy Omar, Sami Muemin, Shirwan Can, Hiwa K,

Haure Madjid, Dara Wahid and Azad Bastan. Horen Gharib, Hiwa Faiq and San Saravan were members more connected to the theatre scene. Musicians involved in the group were Ali Othman and Shirwan Muhammad. The unofficial leader of this collective and transdisciplinary body was Ari Omar, who chose the reading material for the informal courses usually taking place at his own home. Hiwa K reminisces:

On cultural dominance of the West we learnt from him. He would assign us a book to read and engage in the discussion with the group after. We were somehow trapped in the historic Western art and thinking of the possibilities of creating art which came from the locals and yet was not a victim of an “ethnic marketing”.

Group members were preoccupied with reading, thinking and discussion, but also organized individual and group exhibitions at available venues as well as engaged in artistic events in public spaces. Moreover, they tried to introduce a form of lifestyle different from that of other active groups, and even wore different kind of clothing. Apart from Ari's home, their most frequent meeting place was Shaab ['nation, people'], a legendary teahouse located close to the large market and in near proximity of Sarai Azadi (Freedom Square), established in Sulaimani in 1950s. Until the present day the teahouse has remained in the hands of the same family and is now an important intellectual venue, enjoying its own place in the history of Kurdish literature and political thought. Shaab functions on its own terms, being a place where Kurdistan's sense of its political and intellectual public life is being crafted. Writers, poets, journalists, and artists sit there informally alongside politicians. Here they can talk, drink tea, light a cigarette, buy books, and play chess. The walls are decorated with images of local intellectuals, politicians, writers, and historic figures, as well as archival photographs of Sulaimani. There is, in here, most of what constructs the visual vocabulary of traditional Kurdish culture. For more than half a century, the images on the walls featured only Kurdish men. This has changed lately, but we will return to it in a moment. The owners – Bakr and Omar – are proud of being able to run a place that violates the polarization of Kurdish political scene, where the attachment to one of the two dominant political parties defines not only the territory but also the sense of belonging, labor conditions and career opportunities. Everyone who comes here leaves aside their affiliation, because it is at Shaab that the impossible becomes possible. The group with no name would meet against this backdrop.

The group was active for half a decade. Around 1996 its members, suffocating in the political atmosphere, economic conditions and lack of opportunity, began leaving the country. One by one, Hiwa K, Shirwan Can, Ari Omar and Haure Madjid, dealing along the way with the often dangerous human traffickers, went to Europe and sought refuge in Germany. Many more artists chose to live abroad at different times. Among them were: Walid Siti, Rushdi Anwar, Soran Ahmed and Poshya Kakil. Most of these artists studied art abroad and became citizens of foreign countries. At the present moment, diasporic artists significantly influence new artistic practices in Kurdistan. Some have become active in bringing their European colleagues, teachers, and curators to Kurdistan to facilitate workshops and initiate exhibitions that differ from traditional local artistic practices. Another of their aims is to contribute to reformulating the objectives and practices of the local art scene so as to enable it to become responsive to the context in which art is created. Especially notable is the engagement of Hiwa K and Shirwan Can, who were the first to bring their teachers and curators to the country so as to develop workshops and lead study

trips.* Some of the artists, like Nehroo Shawki and Shirwan Can, have returned for good, and are trying to revive the scene by attracting more activists or by introducing more institutionalized modes of working.

The monumental Citadel in the Kurdish capital city of Erbil is one of the country's most important historic sites. A few years ago the government decided to invest into its renovation. After the process had begun, only one of the local families avoided being evicted. Soon after, in front of the citadel, the authorities placed not a very fortunate sculpture of the Kurdish poet and historiographer Ibn al-Mustawfi (1169–1239), born in the Citadel. In 2008, a young artist Gailan Ismail initiated an action where he was joined by other artists and even passers-by in climbing the monument. They covered the sculpture completely with their own bodies, not only momentarily and symbolically erasing it from the public eye but, more importantly, positing themselves at the most spectacular spot in the city, claiming their place in the public sphere as those who are excluded from important decisions regarding city life. [...]

In the same year in the same city, Poshya Kakil stages “Broken Fancies” – the very first female performance documented on camera in Kurdistan. She starts off by dripping ink on a white long canvas spread like a carpet. Slowly at first, and then more energetically, black stains slash the contrasting background. She puts bottles full of kerosene on the canvas and starts dancing to the music. She takes bottles one by one and with increasing fury crushes them on the floor. She is now dancing on the broken glass in her bare feet. She dances on, and finally sets the scene on fire. It is a strong feminist statement of a woman who is full of internal freedom irrespective of the prevailing cultural context, and expresses herself with the liberated, energetic movements of her body, regardless of danger and pain.

A few years later, in 2011, demonstrators take to the streets of Kurdistan, deeply dissatisfied with the issues of redistribution of public wealth and what they perceive as government corruption. Kurdish artists join representatives of their generation. In the streets, there are mostly young men. Rozhgar Mustafa asked some of them to bring plastic female mannequins to the demonstration and carry them through the protesting crowd – to raise the question of the absence of women in the public sphere (action “Plastic Women”, Sulaimani). It was not the first time she had tackled the subject of a woman's place in Kurdish society. Two years earlier she had started bringing her female colleagues to the Shaab Teahouse for a glass of tea. Although women had never been explicitly forbidden to enter, meeting a female guest in there was unlikely, unless it was a foreign visitor. Rozhgar proposed that she and her female friends must become regulars at Shaab, chatting as if their presence in there was nothing special.

In 2016 Mustafa, who had meanwhile completed her studies at Chelsea College of Arts in London, presented two of her video works in Shaab, addressing domestic violence against women in Kurdistan. Not only were her works screened, but she also spoke in her own voice to the dominantly male audience about the issues that remain a kind of taboo. It was an engaging encounter. Much of Mustafa's earlier video work was dedicated to a sense of entrapment and a fear that something bad could happen at any time. [...]

* Shirwan Can organized several workshops with the Institute for Art in Context from Berlin University of the Arts (UdK), whilst Hiwa K and myself run the series of workshops under the name “Estrangement”.

Performances and activities in the public space become important message carriers in the country whose citizens have very little access to decision-making processes. To address these conflicts, artists use different means, such as the event “1680 meters of running around the cigarettes factory” organized in 2016 by Rebeen Hamarafi. He challenged other artists to join him in running around the Tobacco Factory – a post-industrial complex designated by local authorities as a site to be used for contemporary art. However, there was a strong difference of opinion within the art scene as regards their involvement with the project, since artists feared being taken advantage of in the process of gentrification. Hamarafi proposed transforming this unresolved conflict into a circular run around the buildings in question, the action embodying the conflict between the opportunities and entanglements.

Kani Kamil works in a very intimate way with her body, using it as artistic material. Suffice to mention an embroidery done with her own hair or the video performance “Her Voice” (2015), in which she plays an instrument whose sole string is her own single hair. The work brings to the fore the potentiality of the body and the presence of a female persona. This particular work was included in the group exhibition “Clamor” (2016) conceived of and curated by Sherko Abbas. The show, focused on noise as the metaphor of the complexity of the contemporary situation in Iraq, featured also Shirwan Fatih, Rebeen Hamarafi and Sherko himself. This exhibition marks a new artistic trend, where artists aim to reclaim dusty spaces such as the big hall of the Institute of Fine Art in Sulaimani, and collectively bring it to the shape allowing an exhibition to be installed.

Similarly, in 2017 another group, led by the conceptual and performance artist Ranj Hikmat, presented the exhibition “Tekist” [Text] in a building which, although erected a few years ago, failed to become a museum of contemporary art. The project presented a very clear vision as well as new aesthetics and agenda drawn by the new generation. The artists who had studied in the UK: Sherko Abbas, Rozhgar Mustafa, Rebeen Hamarafi, Halgurd A. Baram, Ranj Hikmat and Naz Hakim, and subsequently returned to commence their work in Kurdish art schools and other public institutions, are becoming the true energizers of the scene.

Irrespective of the fact that the infrastructure available is limited, the moment seems to be a new beginning. In a way, artists have begun managing their work by self-organisation and to refrain from reproducing territoriality of political elites overshadowing many existing possibilities. [...]

In 2017, upon my latest visit to Sulaimani, I met Bakr at the Shaab Teahouse. We sat and talked, facing a wall adorned with images dedicated to female artists, writers and fighters. This new feature came about thanks to the initiative of the feminist activist and writer Houzan Mahmood, who managed to introduce a similar project to a teahouse in Duhok. The change marks a new period in the life of Kurdistan, and heralds a new imagery, yet to be broadly seen and analysed.

Lekcja wyobrażonej całości

Rozmowa Stacha Szablowskiego z Anetą Szyłak,
kuratorką wystawy „Niech poprzedza cię płomień”
w Galerii Arsenał elektrownia w Białymstoku

Stach Szablowski: Opowiedz mi o genezie wystawy „Niech poprzedza cię płomień”. Skąd wzięło się twoje zainteresowanie sztuką współczesną z Kurdystanu?

Aneta Szyłak: Ta wystawa jest rezultatem długiego procesu. Jego początek można umieścić w Moguncji, gdzie kilkanaście lat temu wyładałam w akademii. Wśród moich studentów był Hiwa K.

Miałem okazję spotkać Hiwę przy okazji jego wystawy, którą w 2019 r. kuratorowałaś w Zachęcie. To rzeczywiście niezwykły człowiek, uchodźca z Iraku, po dramatycznych przejściach, który jest dziś bodaj najbardziej rozpoznawalnym międzynarodowo artystą wizualnym z Kurdystanu. Czym zwrócił twoją uwagę w Moguncji?

Był bardzo zdolnym i zarazem bardzo buntowniczym studentem. Do tego dojrzałą osobą, już po trzydziestce. Zajmował krytyczną postawę wobec zachodniego systemu nauczania. Można było wręcz ulec wrażeniu, że robi wszystko, tylko nie studiuje. W rzeczywistości sprawy miały się przeciwnie, był jedną z najbardziej aktywnych osób na tej uczelni, studiował, ale podważając ramy instytucjonalne, w których odbywała się nauka, kwestionując sam format akademii. Jak wiesz, ja też jestem elementem anarchistycznym, więc nic dziwnego, że nawiązaliśmy nić porozumienia.

Zatem to idąc tropem Hiwy K., zaczęłaś poznawać kurdyjską scenę sztuki?

Dużo mi opowiadał o swojej i innych grupach artystycznych oraz o tym, jak zdobywali wiedzę w grupach samokształceniowych. W pewnym momencie Hiwa mnie zapytał, czy nie chciałabym we współpracy z nim zrobić czegoś w Kurdystanie.

Kiedy to było?

Poznaliśmy się w Moguncji jesienią 2005 r., a pierwszy raz do Kurdystanu pojechaliśmy jakieś dwa lata później. Tych wyjazdów potem było bardzo wiele i były bardzo produktywne.

W jakiej roli tam wyruszałaś za pierwszym razem? Kuratorki? Wykładowczynie? Co zamierzaliście zrobić w Kurdystanie?

Podróż miała służyć dojściu do tego, co zrobić, jakimi narzędziami się posługiwać. Służyła podjęciu namysłu nad kurdyjską sceną sztuki i tym, jak można jej pomóc w widoczności i rozpoznawalności, ale w taki sposób, by jednocześnie pozostała prawdziwa.

Chodziło o to, by nie kolonizować sztuki powstającej w Kurdystanie zachodnimi, globalnymi oczekiwaniami?

Nie kolonizować, nie orientalizować. To trudne, gdy cała wiedza o danym kraju jest naskórkowa, nieoparta osobistym doświadczeniem. Tamtejsi artyści mieli także nie najlepsze doświadczenia z wizyt różnych przywożonych do Kurdystanu przedstawicieli międzynarodowego świata sztuki. Jeżeli taki kurator przybywa z pewnym określonym zestawem oczekiwań, to jest wkurzony, że lokalni twórcy nie mają jeszcze profesjonalnie przygotowanych portfolio, że ktoś nie mówi po angielsku itd. Nasze podejście i założenia były inne. Stwierdziłam, że nie będę tam robić wystawy, nie będę się narzucać tej społeczności, która funkcjonuje w niesłychanie trudnych warunkach ekonomicznych, geopolitycznych, społecznych. Nie jechaliśmy tam pokazywać czy uczyć, tylko wymienić się wiedzą, nauczyć się Kurdystanu.

A jaka nauka płynie z lekcji Kurdystanu?

W rozpoznawaniu tej lekcji nie bez znaczenia było to, że jestem Polką i jechałam tam z bagażem doświadczeń życia w Polsce za komuny i w Polsce wychodzącej z komunizmu, doświadczenia transformacji ekonomicznej i społecznej, która wraz z tym wychodzeniem się rozpoczęła. W Iraku również trwała transformacja i globalizacja. Te procesy uderzały szczególnie mocno w Kurdystan, region autonomiczny, w którym panował względny spokój i który jest bardzo bogaty w złoża ropy. Idąc tropem zasobów, zaczął się w tamtą stronę przemieszczać wielki kapitał. Jako pierwszy – rzecz jasna – przemysł zbrojeniowy.

Umarł lokalny autorytarny reżim. Nich żyje globalny neoliberalizm?

Można tak powiedzieć, ale to nie jest takie proste. Kurdystan to miejsce, w którym wyjątkowo wyraźnie odsłaniają się procesy międzynarodowej polityki, szlaki krążenia kapitału, przyczyny współczesnych wojen, powiązania dyskursu tak zwanego „niesienia demokracji” z rywalizacją o zasoby naturalne i potrzebami szukającego rynków zbytu przemysłu zbrojeniowego. Dla mnie poznawanie Kurdystanu, później również innych części Iraku, w tym Bagdadu, było doświadczeniem otwarcia oczu na to, w jaki sposób działają mechanizmy polityczne, ekonomiczne, a także media, które produkują sformatowaną wiedzę o wydarzeniach politycznych i dostarczają nam uzasadnień wojen. W moim wypadku to był moment skonfrontowania tych narracji zaaplikowanych z telewizora z prawdziwymi ludźmi, z prawdziwymi sytuacjami, z prawdziwym krajem. Ze skutkami wojen, do których my też się przyczyniliśmy. Nasi żołnierze także brali w nich udział i prawdopodobnie używano tam uzbrojenia produkowanego w Polsce. Korzystaliśmy ekonomicznie na tych wojnach, wierząc, że jest to „wojna usprawiedliwiona”.

Jako część Zachodu ingerującego w sytuację w Iraku, na Bliskim Wschodzie, jesteśmy również w jakimś sensie wpisani w rzeczywistość Kurdystanu?

Ten związek pozwalał mi się usytuować w tej rzeczywistości. To jest to, co interesuje mnie najbardziej – konteksty i usytuowania. Naprawdę dogłębnie uczymy się o świecie z doświadczenia „zanurzenia” w jakimś miejscu, w jakichś relacjach. To może być zanurzenie w instytucjach, w miejscach takich jak na przykład Stocznia Gdańska, ale też zanurzenie się w kraju, który miałam przywilej obejrzeć poprzez kompletnie nieturystycznie okulary. Również poprzez doświadczenie zagrożenia, które w Kurdystanie jest elementem codzienności – zdarzały się różne sytuacje, które były potencjalnie i faktycznie niebezpieczne.

Ciekawe, że wspominałaś o Stoczni, której problematyzowaniu poświęcałaś tyle lat kuratorskiej energii i krytycznej refleksji. W skali Polski to miejsce symbolicznie węzłowe, miejsce, w którym splatają się różne ekonomiczne, społeczne i polityczne wątki transformacji. Można chyba zaryzykować twierdzenie, że na Bliskim Wschodzie takim węzłem jest Kurdystan, tyle że jest to splot o wiele bardziej skomplikowany, globalny. W pracy Rozhgar Mustafy, którą pokazujesz na wystawie „Niech poprzedza cię płomień”, artystka recytuje sekwencję geograficznych współrzędnych: południowa Turcja, wschodnia Syria, zachodni Iran, północny Irak. Nie pojawia się tam tylko słowo „Kurdystan”, choć to o niego chodzi – o kraj, którego nie ma formalnie na mapach politycznych, ale który istnieje jako problem, jako idea, jako projekt i koncept.

Hiwa K to kiedyś fajnie ujął, mówiąc, że „Kurdystan jest wyobrażoną całością”. Wchodząc do dowolnej szkoły czy biblioteki w tym regionie, znajdujesz tam wiszącą na ścianie mapę całego Kurdystanu, choć jako organizm państwowy nigdy nie istniał w takiej formie! Oni cały czas operują kategorią tego wyobrażonego państwa narodowego, tego uczą, do tego aspirują, na tym budują narracje tożsamościowe.

Ciekawe, że choć koncept państwa narodowego generalnie wyczerpuje się w perspektywie zglobalizowanego świata, to w Kurdystanie pozostaje projektem, który majaczy na horyzoncie, do którego się dąży, ale którego wciąż nie można urzeczywistnić. Myślę, że w Polsce łatwo nam się w ten paradygmat wczuć, mamy przecież podobne historyczne doświadczenie państwa narodowego jako „wyobrażanej całości”, palimpsestu nadpisanego na mapie politycznej, na której takiego organizmu politycznego nie można znaleźć. Ale są przecież również znaczące różnice, choćby dotyczące dynamiki procesów artystycznych, historii najnowszej sztuki. Na przykład sztuka współczesna w Polsce jest częścią kultury transformacji, waży na niej doświadczenie PRL-u, ale również tradycji awangardy czy, bliżej, neoawangardy przełomu lat 60. i 70. W tytule „Niech poprzedza cię płomień” również odnosisz się do pewnego przełomu, który jednak, jak rozumiem, wydarzył się w innym momencie historycznym i w innych okolicznościach.

W Kurdystanie, szerzej – w całym saddamowskim Iraku, dominował modernistyczny model nauczania artystycznego, z całym bagażem formalizmu i konceptu autonomii dzieła, jaki niesie ze sobą ten paradygmat. Można by to nazwać rodzajem sztuki oporu, pozbawionej politycznych obowiązków, dającej rodzaj złudzenia niezależności artystycznej. Z drugiej zaś strony importowani ze Związku Radzieckiego socrealiści edukowali w całym Iraku przyszłych malarzy portretów politycznego wodza oraz wzniosłych scen historycznych. Nie było tam przełomu konceptualnego w takim sensie, w jakim rozumiemy go –

nazwijmy to – w naszej części świata. Dziś realiści zaś przedstawiają sceny ludobójstwa Kurdów, a moderniści z powodzeniem uprawiają klasyczny modernistyczny paradygmat sztuki. W nauczaniu bardzo dba się o warsztat, w Kurdystanie spotkałam rekordowe ilości znakomitych rysowników.

Tytuł wystawy jednak odnosi się do sytuacji zerwania. Do wydarzenia, o którym opowiedział mi Sherko Abbas, artysta z pokolenia dzisiejszych trzydziesto- i czterdziestolatków. W latach 90. artyści z generacji Hiwy w większości uciekli już do Europy, szukając schronienia jako uchodźcy polityczni. Ci młodszy, którzy zostali na miejscu, zbyt młodzi, by samodzielnie ruszyć na Zachód, mieli poczucie, że język sztuki, jakim posługiwali się do tej pory, wyczerpał się. Kilku młodych malarzy, w tym właśnie Sherko Abbas, postanowiło spalić swoje obrazy przed Instytutem Sztuki w Sulejmanii, na jednej z głównych ulic miasta. Wszyscy to widzieli. Było to symboliczne, ale radykalne zamknięcie rozdziału modernistycznego myślenia o sztuce w kategoriach formalistycznych.

I akt kontestacji idei autonomii sztuki wobec rzeczywistości – autonomii, która okazuje się często przepaścią oddzielającą artystów od możliwości polemiki z tą rzeczywistością?

Sherko i Ramyar Mahmood – dziś teoretyk sztuki – twierdzą, że był to akt desperacji. Radykalne sformułowanie: „nie mamy skąd wziąć narzędzi do tego, żeby wyrazić siebie poprzez sztukę. To, co do tej pory robiliśmy, tego zadania nie spełniało”. Oczywiście nie wszyscy kurdyjscy artyści przyjęli taką postawę, ale ważne, że znalazły się osoby, które podjęły próbę wyartykułowania potrzeby innego języka artystycznego, adekwatnego do otaczającej je brutalnej rzeczywistości. Wiele z nich przestało robić sztukę, ale później wracały do jej praktykowania, ważne było też, że do Kurdystanu zaczęli po latach przyjeżdżać artyści z diaspory. Wchodzenie w relację z diasporą kurdyjską, z artystami, którzy działają na Zachodzie, czy z kuratorami, profesorami, którzy z nimi pracowali, jest bardzo wzmacniające dla lokalnych artystów, również dlatego, że zakorzenieni na Zachodzie twórcy czują się mocni, niezależni politycznie, a także niezależni od pieniędzy publicznych w swoim kraju. To jest wyzwalające w aspekcie podejmowanych tematów, bo to, o czym oni mówią, nie należy często do spraw, o których w oficjalnym dyskursie mówi się głośno. Na przykład wideo „Zwierzenia papierowej lalki” Sherko Abbasa, które pokazuję na wystawie, to praca poruszająca temat gwałtów na kurdyjskich kobietach i pewnie też na mężczyznach, gwałtów jako formy nie tylko eksploatacji i upokorzenia, ale i świadomie stosowanej tortury. To jest coś bardzo skrywanego, wstydliwego, to są obszary wyparte. Ofiary nie chcą o tym mówić.

Artyści wracający z diaspory w jakimś sensie zmieniają to młodsze pokolenie, które również zaczęło wyjeżdżać na studia zagraniczne. Rząd autonomii kurdyjskiej zaczął przyznawać kilka lat temu stypendia na studia magisterskie i doktoranckie. Z grona, które brało udział w naszych warsztatach, cztery osoby zrobiły dyplomy w Londynie, część z nich uczy sztuki w swoim kraju. I tak stopniowo zaczęło się wytwarzać ciśnienie, które spowodowało, że artyści kurdyjscy zaczęli pracować innymi metodami. Nastąpił pewien rodzaj mobilizacji, że „możemy”, że jakkolwiek wpływ na zabetonowaną i zależną od lokalnych koterii scenę artystyczną może być efektywny.

Rozumiem, że sztuka postkonceptualna, performatywna, krytyczna, oczywiście również polityczna, była odpowiedzią na potrzebę tworzenia języka artystycznego, którym można opisać złożoną rzeczy-

wistość współczesnego Kurdystanu. W jakim stopniu taka sztuka mieści się w polityce kulturalnej kurdyjskich władz?

Oficjalne działania w kulturze dotyczą głównie upamiętnienia walki narodowyzwolenczej i ludobójstwa Kurdów. Pieniądze są przeznaczane przede wszystkim na ten cel, co powoduje, że lokalnie jest bardzo dużo artystów, którzy cały czas malują tylko postacie ofiar operacji Al-Anfal, czyli masowego i planowego mordowania Kurdów na przełomie lat 80. i 90. Teraz istotny jest też temat kurdyjskiego uchodźstwa, ilustrowany przedstawieniami chłopczyka Alana Kurdiego, którego ciało zostało wyrzucone przez fale na brzeg (jego matce i bratu również nie udało się ocaleć na morzu).

Kurdi stał się bohaterem ikonicznej fotografii, jednej z najmocniejszych wizualnych reprezentacji kryzysu migracyjnego.

Jest nawet w Sulejmanii przedstawiająca go rzeźba, figura chłopca w charakterystycznej pozie, umieszczona w wodzie sadzawki w miejskim parku. Prowadzonych jest dużo działań artystycznych związanych z upamiętnianiem, ale wynika to stąd, że takie są oczekiwania społeczne. Kiedyś realizm potrzebny był, by malować portrety Saddama, a teraz jest potrzebny, by pokazywać tortury, gazowanie Kurdów, ofiary na uchodźstwie. Budowanie tożsamości wokół martyrologii jest częścią polityki rządu kurdyjskiego.

W pracach, które pokazujesz na wystawie, również pobrzmiewają echa wojny, traumy, przemocy – ale przekraczają one dyskurs martyrologicznego upamiętniania.

To są sprawy bardzo trudne. Mówimy o artystkach i artystach pracujących w niezwykle gorącym, zapalnym regionie. Mają za sobą różnego rodzaju straszliwe doświadczenia, ale bronią się przed jednoznacznością, oczywistością i rzecz jasna reprezentacją, przed byciem ilustratorami traum. Należą do narodu nie tylko dotkniętego przemocą reżimu Husajna, ale też rozdartego lokalnymi, liczącymi dziesiątki lat wojnami domowymi pomiędzy grupami partyzanckimi, z których wywodzą się elity polityczne kraju. To wszystko jest wciąż bardzo świeże – pamięć bratobójczych walk i to, że dziś, w sytuacji rzekomego pokoju, nikt nie mówi o tym, co robił drugiemu. Działają w kraju posiadającym ogromne złoża niewyeksplloatowanych zasobów naturalnych, których pożąda cały świat, co oczywiście jest korupcyjogenne, konflikto-genne i bardzo utrudnia Kurdom uzyskanie całkowitej odrębności państwowej. Sztuka funkcjonuje w cieniu tej sytuacji. Nawet zrobienie tej wystawy, opartej głównie na wideo, to nie była wcale taka prosta sprawa. Zwykła rzecz jak wysłanie pracy w Transferem staje się problemem, gdy artysta żyje w miejscu, w którym prąd i Internet są tylko w określonych godzinach dnia. Artyści działają tam w niesłychanie trudnych warunkach, ale też w fantastyczny sposób wykorzystują zasoby wernakularnych strategii i estetyk. To zresztą było coś, co bardzo starałam się w moich warsztatach wydobyć – że pracujemy z praktykami życia codziennego, z lokalnymi formami, uwarunkowaniami. Dzięki temu powstają rzeczy bardzo autentyczne i oryginalne. Kurdyjscy artyści bardzo mocno zaczęli też wchodzić w performans, co na początku wcale nie było taką oczywistością.

Mówiłaś, jak istotna dla lokalnej sceny jest relacja z artystami z diaspory. Wielu uczestników twojej wystawy funkcjonuje zresztą między Kurdystanem a globalnym artworldem. Jak widzisz sytuację tych

artystów na scenie międzynarodowej? Nad emigracyjnymi artystami pochodzącymi ze stref konfliktów wisi często presja naszych wyobrażeń, oczekiwań, by byli przede wszystkim „artystami kurdyjskimi”, a dopiero później po prostu artystami. Skoro jesteś z Kurdystanu, rolę, w jakiej obsadza cię międzynarodowy artworld, jest pozycja twórcy, który ma poruszać tematy kurdyjskiej kondycji.

Taka presja istnieje. Ale oni świetnie się przed nią bronią, bardzo inteligentnie opierają się takiemu zaszkladkowaniu. Z drugiej strony oczywiste jest to, że opowiadają o swojej kondycji. O jakiej innej mają opowiadać? O swojej! Wszyscy opowiadają o swojej kondycji. Ja też opowiadam o swojej kondycji, gdy robię wystawy. Nasze usytuowanie jest jedną z przyczyn, dla których w ogóle porządkujemy świat w jakieś komunikaty kulturowe. Głęboko wierzę, że musimy robić to, co jest naszym rzeczywistym doświadczeniem. Nie ma niczego innego. To jest naród z zespołem stresu pourazowego – co nie utrudnia im robienia świetnej sztuki. Nie muszą też się do niczego dopasowywać ani uganiać za artworldem.

Wspominałaś o wchodzeniu kurdyjskich artystek i artystów w performans. Performatywność jest rzeczywiście rysem, który rzuca się w oczy w tej wystawie, wiele prac opartych jest na działaniu ciałem, często dokamerowym, równie często w połączeniu z muzyką.

Kurdowie są społeczeństwem muzykującym. Nie zatraciła się wśród nich wola śpiewania razem, wszyscy są bardzo muzykalni. Bardzo wiele osób gra na instrumentach albo śpiewa. Ekspresja kultury dochodzi do głosu na różne sposoby, raz śpiewasz, raz tańczysz, raz malujesz... To było dla mnie bardzo uwodzące: naturalność wybierania różnych form ekspresji do różnych sytuacji, swobodne przekraczanie definicji, zgodnie z którymi ktoś jest malarzem, rzeźbiarzem lub twórcą wideo. Zawołanie lokalnego przekupnia też może być sztuką.

W Polsce raczej już razem nie śpiewamy. Nie wiem, jakie jest twoje zdanie, ale wydaje mi się, że generalnie taka forma zanika.

Pamiętam jeszcze z dzieciństwa, że ludzie się spotykali i śpiewali. To są silne formy bycia razem. Życie wspólnotowe polega również na tym, że się razem tworzy jakiegoś rodzaju ekspresję. W Kurdystanie bardzo dużo się tańczy, popularne są wspólne tańce w kręgu czy w szeregu... Jest dużo naturalnej ekspresji. Ma to również wymiar terapeutyczny, związany z ekstremalnymi doświadczeniami Kurdów, z tym, co przeżyli, i zagrożeniami, presjami natury ekonomicznej, dyskomfortem i ograniczeniami w życiu codziennym, które przeżywają obecnie. Trauma nie przepracowujesz jedynie dyskursywnie, trzeba ją także wydobyć z ciała.

Tu wracamy do kwestii performatywności, o której mówiliśmy.

Ten rys performatywny jest silnie obecny, ale nie tylko on definiuje specyfikę sceny. Nie mogłam na przykład przywieźć do Białegostoku instalacji czy innych form przestrzennych, bo nie było to po prostu możliwe, zwłaszcza teraz, w czasie pandemii. Jest wiele ciekawych artystek i artystów z Kurdystanu, których warto by pokazać, ale gdyby zaprosić ich wszystkich, to ta wystawa nie byłaby spójna, nabrałaby charakteru przeglądowego, a nie o to mi chodziło.

Stałaby się taką encyklopedią współczesnej sztuki kurdyjskiej.

Chciałam uniknąć takiej sytuacji – analogicznej do rezultatów wizyt amerykańskich kuratorów, którzy wpadali do Polski na początku lat 90., zastanawiali się „jak pokazywać dzikich Słowian w amerykańskich muzeach”, i szukali takiego *the best of* egzotycznej, peryferyjnej sceny. Tymczasem sytuacja na scenie kurdyjskiej jest dynamiczna, każdy z artystów kształtuje swój język sztuki, wychodząc od tego, co prawdziwe. Jestem wierna zasadzie stałego poszukiwania prawdy. Jeżeli ją widzę, to znaczy, że widzę prawdziwego artystę, a on czy ona będzie się zmieniać z upływem lat. Uwierzysz, że użyłam określenia „prawdziwy artysta/artystka”? A jednak to zrobiłam.

lipiec 2020

A Lesson in Imagined Entirety

Stach Szablowski in conversation with Aneta Szyłak,
curator of the exhibition “May Flames Pave the Way for You”
at the Arsenal Gallery power station in Białystok

Stach Szablowski: Tell me about the origins of the exhibition “May Flames Pave the Way for You”. How did you happen to become interested in the contemporary art of Kurdistan?

Aneta Szyłak: This exhibition is an outcome of a protracted process. Its starting point might well be identified as Mainz, where I had taught at the art academy over ten years ago. Hiwa K was one of my students.

I had the opportunity of meeting Hiwa at his exhibition, the one you curated in 2019 at the Zachęta Gallery in Warsaw. He truly is an extraordinary human being: Iraqi refugee, survivor of dramatic events, perhaps the best-recognisable visual artist from Kurdistan on the international scene today. What was it that attracted your attention in Mainz?

He was an extremely talented student, and a very rebellious one. Furthermore, he was a mature person, over thirty, critical of the western teaching system. One could have well concluded that he was into anything but studying, whereas the exact opposite was true: he was one of the most active people at the university; he did study, albeit challenging the institutional framework of education and questioning the academic format as such. As you know, I am something of an anarchistic individual myself – no wonder we clicked.

Does that mean that you were exposed to the Kurdish art scene by following Hiwa K?

He told me a lot about his own and other art groups, and about how they developed knowledge through self-teaching. At one point, Hiwa asked me whether I would be interested in pursuing our collaboration and doing something together in Kurdistan.

When was that?

We first met in Mainz in the autumn of 2005; we went to Kurdistan for the first time roughly two years later. After that, our trips were multiple and hugely productive.

Which hat did you wear during your first trip? Curator? Academic teacher? What did you intend to do in Kurdistan?

The purpose of our journey was to identify our goals and the tools we would be using. We wanted to begin contemplating the Kurdish art scene, and ways of boosting its visibility and identifiability while keeping it genuine.

Was your intent to avoid colonising art created in Kurdistan by introducing western global expectations?

Avoid colonising, avoid orientalising – such mission tends to be difficult when one’s knowledge of a given country is superficial, backed by no personal experience. Furthermore, local artists had had rather unfavourable encounters with assorted representatives of the international world of art brought over to Kurdistan. If a curator arrives with a specific and pre-arranged set of expectations, he/she is instantly irritated with local artists not having developed professional portfolios, not speaking English, etc. Our approach and assumptions were different. I decided I would not be organising an exhibition over there, I would refrain from inflicting myself on a community operating in incredibly difficult economic, geopolitical and social conditions. We did not go over there to show or teach; we went to exchange knowledge, to learn about Kurdistan.

And what conclusions can be drawn from the lesson that is Kurdistan?

My being Polish and travelling with baggage of my own – having experienced Poland in socialist times and Poland in transformation, as well as economic and social change initiated by said transformation – were of considerable importance in exploring that lesson. Transformation and globalisation processes had begun in Iraq as well, affecting Kurdistan in particular – autonomous, enormously rich in oil deposits, a region which had been enjoying relative peace and quiet. Capital-holding moguls began following the trail of resources into Kurdistan, the armaments industry obviously in the lead.

Local authoritarian regime is dead. Long live global neoliberalism?

This is one way of putting it – but things are not that simple. Kurdistan is a place where international political processes are especially blatant, as are equity circulation paths, reasons for contemporary wars, and tendencies to associate the discourse of so-called “democracy dissemination” with rivalry for natural resources and desires of the armaments industry on its everlasting quest for sales markets. To me, getting to know Kurdistan – and later other parts of Iraq, Baghdad included – was an eye-opener in terms of how political and economic mechanisms operate, not to mention media mechanics – producing formatted knowledge of political events and feeding us justification of war. In my case, this was a moment of confronting the television narrative with actual situations, an actual country. With the outcomes of wars we had been contributing to as well. Our troops were dispatched to Iraq; in all probability, armaments manufactured in Poland had been in use. We kept notching up ill-gotten economic gains from these wars, attributing them to “justified warfare”.

As part of the Western world interfering with the situation in Iraq, in the Middle East – have we in a sense become part of Kurdish reality?

Such associations facilitated the process of positioning myself in that reality. These are my primary interests – contexts and positionings. We learn most about the world when “immersing” ourselves in a location, in particular relations. It may involve immersion in institutions, in places such as the Gdańsk Shipyard – but also in a country, one I have had the privilege of perceiving through thoroughly non-tourist lens. Another source of learning involved the experience of threat, part of daily life in Kurdistan – I did witness various situations, potentially and actually dangerous.

I find it curious that you mentioned the Shipyard, the problematising of which you had devoted so many years of curatorship energy and critical reflection to. On the Polish scale, it has become a symbolical hub – a place where diverse economic, social and political transformation motifs intertwine. One may even risk a statement that Kurdistan is the Shipyard’s twin knot in the Middle East, however more intricate or global its twists may be. In a work by Rozhgar Mustafa you are showing at the exhibition “May Flames Pave the Way for You”, the artist recites a sequence of geographical coordinates: southern Turkey, eastern Syria, western Iran, northern Iraq. “Kurdistan” is the only missing word, although it remains the actual reference – a country formally non-existent on political maps, yet present as a problem, an idea, a project and concept.

Hiwa K has come up with a rather cool description of the situation, declaring that “Kurdistan is an imagined entirety”. Whenever entering a school or library in the region, you will find a map of entire Kurdistan on the wall, although it has never existed in such form as a state organism! Kurds continue referencing the category of such imagined national state; this is what they learn, what they aspire to, what they build their identity narratives on.

Interestingly, while the national state concept is wearing increasingly thin in the perspective of a globalised world, it remains a project in Kurdistan – one looming over the horizon, one people strive for but cannot as yet make a reality. I believe we in Poland will find it rather easy to identify with such paradigm – after all, we have had similar historical experience of a national state as an “imagined entirety”, a palimpsest superimposed on a political map once searched in vain for a corresponding political organism. Yet there are major differences between us as well – suffice to mention the dynamics of artistic processes or modern art history. Contemporary art in Poland, for example, forms part of our transformation culture – affected by the experience of the Polish People’s Republic, it has also been influenced by traditions of the avant-garde, or – more contemporarily – of the neo-avant-garde of the turn of the 1960s and 1970s. The exhibition title – “May Flames Pave the Way for You” – is another reference you have chosen with intent to highlight a certain breakthrough which, I understand, had occurred at a different historical moment and under different circumstances.

A modernist model of teaching art had prevailed in Kurdistan, or – more broadly speaking – throughout Saddam’s Iraq, including the part and parcel of formalism and concept of autonomy of work carried by the paradigm. It might be well referred to as a type of art of resistance devoid of political duty, and offering something akin to illusion of artistic independence. On the other hand, socialist realists imported from the Soviet Union engaged in educating future painters of the political leader’s portraits and sombre historical scenes. The country did not experience a conceptual watershed as we understand it in our part of

the world, as it were. Conversely, contemporary realists depict acts of genocide against the Kurds while modernists successfully explore the modernist paradigm of art. In artistic education, great attention is paid to technique. I have met record-breaking numbers of excellent draughtspersons in Kurdistan.

Yet the actual title of the exhibition references circumstances of severance – an occurrence which was described to me by Sherko Abbas, an artist of the generation in their thirties and forties. In the 1990s, most artists from Hiwa's generation had already fled to Europe, seeking sanctuary as political refugees. The remaining younger ones, too young to set out on a journey to Europe by themselves, sensed that the language of art they had been using before has played itself out. Several young painters, Sherko Abbas included, decided to burn their paintings in front of the Institute of Fine Art in Sulaimani, in one of the city's main streets. Everyone watched and everyone saw. The burning became a symbolic yet radical closure for the chapter of modernistic ponderings on art in formalistic categories.

...and an act of disputing the idea of autonomy of art vs. reality – an autonomy which often as not morphs into an abyss separating artists from any route of polemising with said reality?

Both Sherko and Ramyar Mahmood – today a theoretician of art – assert that it had been an act of desperation; a radical statement: “We have nowhere to turn to for tools to express ourselves through art. What we had been doing before was not up to the job”. While obviously not all Kurdish artists subscribed to such mindset, it was important that some had attempted to articulate the need for a new language of art, one adequate in matching brutal reality. Many stopped pursuing art to later return to their practice – furthermore and importantly, artists of the Kurdish diaspora began returning to their homeland after years of absence. Engaging in relations with the Kurdish diaspora artists active in the West or curators or professors who had worked with them – has been extremely empowering for local artists, not least because authors rooted in the West feel powerful, politically autonomous, and independent of public funding in their own country. All this is hugely liberating in the context of themes they are exploring: the topics they raise rarely form part of official discourse. “Paper Puppet Testimony”, for example, a video by Sherko Abbas I am showing at the exhibition, focuses on the subject of rape of Kurdish women, and probably men as well – rape as something extending beyond a form of abuse and humiliation, rape as consciously exercised torture. This is something very shameful and usually concealed; these are repressed areas. Survivors are reluctant to talk about such experiences.

To a certain extent, artists returning from the diaspora have contributed to a change in the younger generation, who also began travelling to study abroad. Several years ago, the government of the autonomous Kurdistan Region launched a programme of master- and doctoral-level university scholarships. Of all our workshop participants, four have graduated in London; others are teaching art back home. This is how a pressure effect gradually evolved, pointing Kurdish artists in the direction of new methods. A groundswell of self-organisation swept across the Kurdish artworld based upon the “Yes, we can” premise – in a belief that influencing the ossified art scene dependent on local coteries was, in one way or another, an actual possibility.

I understand that post-conceptual, performative, critical – and, obviously, political – art became a re-

sponse to the need for devising an artistic language well-matched to descriptions of the complex reality of contemporary Kurdistan. To what extent is such art a good fit for the cultural policy of Kurdish authorities?

Official cultural activities chiefly lean towards commemorating struggles for national liberation, and acts of genocide against the Kurds. Since the majority of funding is earmarked for such purposes, many local artists are relentless in painting victims of the Al-Anfal campaign – scheduled mass genocide against the Kurds at the turn of the 1980s and 1990s. Today, Kurdish refugees have become another vital theme, profusely illustrated by renderings of Alan Kurdi, a young boy whose body was found on the beach (neither his mother nor brother survived the sea crossing either).

Kurdi became the protagonist of an iconic photograph, one of the most powerful migration crisis representations.

There is even a sculpture in Sulaimani – effigy of a boy in a body position which has become distinctive, face-down in a pond in a city park. While multiple remembrance-related artistic activities have been engaged in, such is the aftermath of social expectations. Where realism was once needed to paint portraits of Saddam, today it serves the purpose of depicting torture, Kurds being gassed, refugee victims. Developing martyrology-based identity forms part of the Kurdish government's policy.

Works you are showing at the exhibition also resound with echoes of war, trauma, violence – yet they extend beyond the discourse of martyrologic remembrance.

These are extremely difficult topics. We are talking about artists working in an incredibly incendiary region – a geopolitical hotspot. Survivors of assorted terrible experience, they continue resisting non-ambiguity, blatancy, and – obviously – representation; they refuse to become illustrators of trauma. Not only are they nationals of a region afflicted with the violence of Hussein's regime – but also of one ripped apart with local decades-long civil wars between guerrilla groups their country's political elites hail from. All that is painfully fresh: both the memory of fratricidal combat, and the fact that today, in circumstances of ostensible peace, nobody ever talks of what they did to another. They live and work in a country rich in huge deposits of untapped mineral resources the entire world desires – a situation which unavoidably breeds corruption and conflict, making it very difficult for Kurds to seek full state autonomy. Art functions in the shadow of such circumstances. Even putting this exhibition together, one mostly based on video works, was no mean feat. A simple task, such as sending files by weTransfer, becomes a real issue if an artist lives at a location where electricity and web access are only available at specific times of day. Artists in Kurdistan work in exceptionally difficult conditions, and yet have become fantastically apt at tapping resources of vernacular strategies and aesthetics. Actually, this was a theme I truly strived to accentuate during workshop sessions: that we are immersed in and work with everyday life practices, local forms, our conditioning. This is how honestly genuine and original works are born. Kurdish artists have also begun making forceful imprints in performance art, something which had been far from obvious in the early days of our journey.

You said how important relations with artists of the diaspora are to the local art scene. In all actuality, many participants of your exhibition are hovering between Kurdistan and the global artworld. How do you see the position of these artists on the international scene? Emigrant artists from conflict zones are often pressured by our imaginings, our expectations that they should first and foremost be “Kurdish artists”, the fact of just being an “artist” a secondary requirement. Once you have been introduced as Kurdish, the role you are cast in by the international artworld is one of an artist obliged to explore themes of the Kurdish condition.

Yes, such pressure exists. Yet they are magnificent at fighting it, and have become skilled at intelligent resistance against pigeonholing. On the other hand, they will obviously be conversing with you about their condition. What other condition can they be discussing? They will only scrutinise their own! Everyone tells the story of their condition. I speak of my own, when designing exhibitions. Our positioning is one of the reasons we make any kind of attempt to organise the world into specific cultural communications. I am deeply convinced that we have to explore our genuine experience. There is nothing else. Here we have a nation with post-traumatic stress disorder – which does not prevent them from making wonderful art. And they are in no way obliged to adjust to anything or chase the global artworld.

You mentioned that Kurdish artists have begun experimenting with performance. Performative art is indeed an evident trait of the show – many works are based on working with the body, frequently in front of the camera, equally often to music.

The Kurds are a musicmaking society. They have not lost their propensity for singalongs, and all are amazingly musical. Many people play instruments or sing. Their expression of culture takes on many forms: you sing, you dance, you paint... I found this to be profoundly seductive: the naturality of matching diverse forms of expression with specific situations, the unrestricted transcendence of definitions identifying people as painters, sculptors, video authors. Calling for a local street vendor can become a work of art as well.

In Poland we have virtually abandoned group singing. I don’t know how you see it, but I believe that the form itself has been gradually disappearing.

I have childhood memories of people getting together and singing. These are very powerful forms of togetherness. Community life is also about engaging in the process of creating common expression. Moreover, people in Kurdistan dance a lot, chain or line dancing is very popular... There is an abundance of natural expression. It also ties in with a therapeutic dimension associated with extreme Kurdish experience, with what they had witnessed, with threat, economic pressure, their current discomfort and limitations in everyday life. Trauma is not something one processes only in discourse – you have to extract it from the body as well.

Which takes us back to the issue of performative art we spoke of before.

While the performative attribute is a strong presence, it is not exclusive to defining the specificity of the

scene. For example, I could not bring installations or other spatial forms to Białystok – it would not have been possible, especially under current pandemic restrictions. There are numerous artists from Kurdistan worth showing, but had I invited them all, the exhibition would not have been coherent, it would have become something akin to a review of Kurdish art – and that was not my aim.

It would have become an encyclopaedia of contemporary Kurdish art, as it were.

I wanted to avoid such situation – analogical to outcomes of visits by American curators, who kept paying flying visits to Poland in the early 1990s, wondering “how to show wild Slavs in American museums”, and keen on finding “the best of” an exotic and peripheral scene. One has to bear in mind that the situation of the Kurdish art scene is dynamic, each artist developing his or her own artistic language, basing on what is genuine. I am a loyal believer in the principle of constant verification of truth. Once I see truth, I know I see the real artist, one who will probably undergo change in time. Do you believe I actually used the phrase “real artist”? And yet I did.

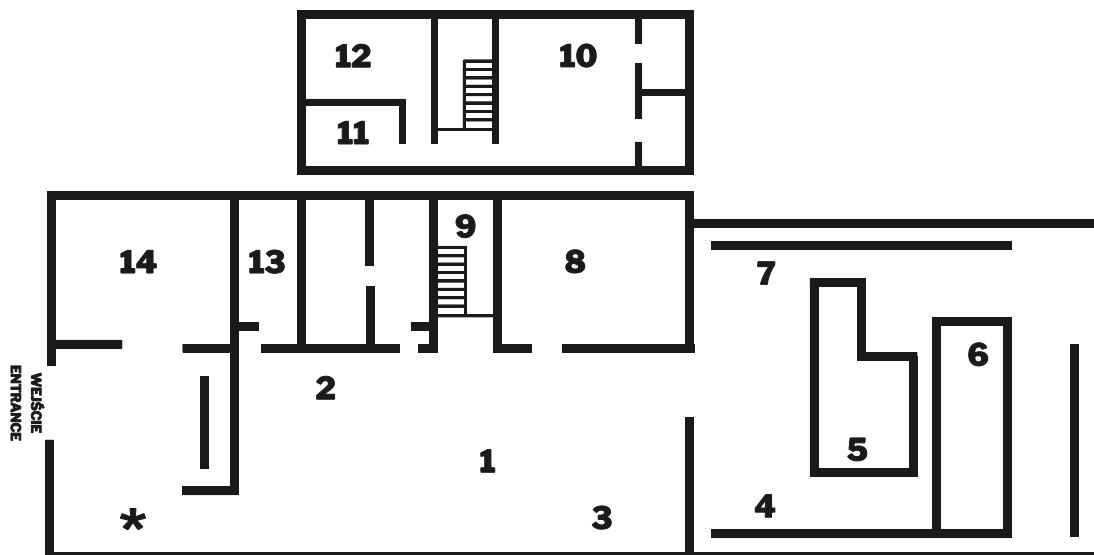
July 2020

translated by Aleksandra Sobczak-Kövesi

NIECH POPRZEDZA CIĘ PŁOMIEŃ

MAY FLAMES PAVE THE WAY FOR YOU

wystawa / exhibition



1. Hiwa K

PROJEKT DZWONU / THE BELL PROJECT, 2007-2015/2019

obiekt, odlew z przetopionego złomu wojennego, sznur, konstrukcja drewniana
 object, casting obtained from melted war metal waste, rope, wooden construction
 180 × 226 × 150 cm, 300 kg

2.-3. Hiwa K

NAZHAD I PROJEKT DZWONU / NAZHAD AND THE BELL PROJECT, 2007-2015

dwukanałowa instalacja wideo / two-channel video installation:

2. PROJEKT DZWONU IRAK / THE BELL PROJECT IRAQ, 2007-2015

wideo / video, 26'03"

3. PROJEKT DZWONU WŁOCHY / THE BELL PROJECT ITALIA, 2007-2015

wideo / video, 35'43"

4. Shirwan Fatih

GUMKI / RUBBER, 2009

wideo / video, 12'12"

5. Rebeen Hamarafiq

KAPANIE / DROPPING, 2014

wideo / video, 8'38"

6. Walid Siti

BUDUJĄC GÓRĘ II / CONSTRUCTING MOUNTAIN II, 2020

instalacja, styrodur, drewno / installation, xps, wood, 4,5 × 13 × 5 m, 100 kg

7. Halgurd A. Baram

SŁOWO BOŻE / DIVINE TEXT, 2017

animacja wideo oparta na tekście, dźwięk / text-based video animation, sound

2'30" (pętla/loop)

8. Rebeen Hamarafiq

DOSTRAJANIE CIAŁA / TUNNING BODY, 2016

wideo / video, 18'08"

9. Sherko Abbas

CO ROBI JULY? / WHAT IS JULY DOING?, 2010

wideo / video, 2'50"

10. Sherko Abbas

MUZYKA ERY BUSHA / MUSIC OF THE BUSH ERA, 2017

wideo / video, 7'03"

11. Sakar Sleman

BEZ TYTUŁU / UNTITLED, 2017

9 rysunków, ołówek i tusz na papierze tytoniowym do cygar

9 drawings, pencil and ink on cigar paper, 19 × 17,5 cm

Kolekcja S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst w Gandawie, Belgia

Collection of S.M.A.K., the Municipal Museum of Contemporary Art in Ghent, Belgium

12. Kani Kamil

JEJ GŁOS / HER VOICE, 2015

wideo / video, 4'31"

obiekt towarzyszący pracy wideo, drewno (kij i miska), metal, włosy artystki

object accompanying the video work, wood (stick and bowl), metal, artist's hair

88 × 11 × 8 cm

13. Sherko Abbas

ZWIERZENIA PAPIEROWEJ LALKI / PAPER PUPPET TESTIMONY, 2019

wideo / video, 8'12"

14. Rozhgar Mustafa

JESTEM PODOBNA DO OJCA / I AM SIMILAR TO MY FATHER, 2013

wideo / video, 2'46"

★ projekcja na otwarcie wystawy / screening during the opening night:

Sherko Abbas

GDY ŚPIEWAJĄ DZIKIE INSTRUMENTY / WHEN THE WILD INSTRUMENTS SING, 2015

performans muzyczny, dokumentacja wideo / musical performance, video documentation, 16'40"

we współpracy z / in collaboration with:

Khabat Abas, improwizorka i wiolonczelistka / improviser and cello player

Hardi Kurda, improwizator i kompozytor / improviser and composer

zapis graficzny / graphic notation: Hardi Kurda

miejsce wykonania / venue: Goldsmiths, University of London





SHERKO ABBAS

Sherko Abbas

GDY ŚPIEWAJĄ DZIKIE INSTRUMENTY, 2015

performans muzyczny, dokumentacja wideo, 16'40"

(projekcja na otwarcie wystawy)

„Dziki instrument” to projekt w procesie zainicjowany przez Sherko Abbasa. Artysta skonstruował instrument muzyczny z wykonanego ręcznie przedmiotu o nazwie *damaqachan* [szprycha]. W Iraku *damaqachan* to prosta zabawka ze szprych rowerowych, gwoździ i zapalek, która wywołuje miniwybuchy. Instrument, działający na podobnej zasadzie, podczas gry wydaje przypadkowo dźwięki przypominające wystrzały. Chociaż aby go uruchomić, potrzebny jest człowiek, trudno jest kontrolować jego dźwięk i przewidzieć, jaką muzykę można na nim zagrać. Abbasa fascynuje to, jak przedmiot może uzyskać względną autonomię.

Tworząc ten iracki instrument, Abbas był świadomy, że jest to przedmiot nierozdzielnie związany z realiami wojny, zniszczenia i przemocy. Nie posługuje się nim jednak, aby komentować czy osądzać, lecz aby pokazać, jak kultura Iraku wchłonęła wojnę i jak w rezultacie zmieniła się codzienność.

Performans „Gdy śpiewają dzikie instrumenty” został zrealizowany w 2014 i 2015 r. w Goldsmiths, University of London, we współpracy z dwójgim muzyków współczesnych: improwizatorką i wiolonczelistką **Khabat Abas** oraz improwizatorem i kompozytorem **Hardim Kurdą** (w 2014 także z **Kani Kamil**, grającą na bębnie *daf*).

Abbas zaprosił również Hardiego Kurdę do swego studia, prosząc go o stworzenie zapisu graficznego, umożliwiającego, jak miał nadzieję, znalezienie konkretnego języka, na który jego instrument będzie mógł reagować. Zamiast pisać notację muzyczną, Hardi postanowił narysować ruch odzwierciedlający sposób gry na instrumencie, nazywając go „pociągnij i puść” (ang. ‘pull and release’).

na podstawie: sherkoabbas.com oraz informacji dostarczonych przez artystę

Sherko Abbas

WHEN THE WILD INSTRUMENTS SING, 2015

musical performance, video documentation, 16'40"

(screening during the opening night)

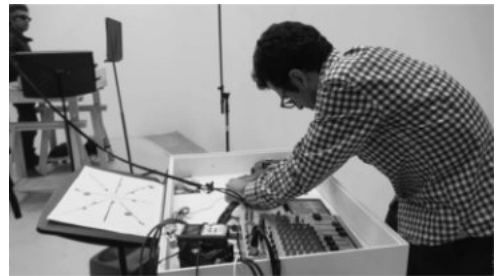
“The Wild Instrument” is an ongoing project initiated by Sherko Abbas. The artist developed a musical instrument from a small handmade object called *damaqachan* [spoke]. In Iraq, *damaqachan* is a simple toy, constructed from bicycle spokes, nails and matches, which sets off miniature explosions. Abbas’s instrument operates on a similar principle and, when played, issues random sounds resembling explosions. While it has to be operated by a human being, only with difficulty can one control the sounds it will make or anticipate what sort of music can be made with it. Abbas is fascinated with the way the object can acquire a relative autonomy.

Abbas was aware that the Iraqi instrument he was creating was inextricably linked to the realities of war, destruction and violence. But he uses it neither to comment nor to judge, but to demonstrate how the Iraqi culture had absorbed the war and how, as a result, everyday life has undergone a change.

“When the Wild Instruments Sing” was performed in 2014 and 2015 at Goldsmiths, University of London, in collaboration with two contemporary musicians: the improviser and cello player **Khabat Abas**, and the improviser and composer **Hardi Kurda** (in 2014 also with **Kani Kamil**, who played the *daf* drum).

Abbas also invited Hardi Kurda to his studio asking him to create a graphic notation which, as he hoped, would make possible the discovery of a particular language to which his instrument could respond. Rather than write musical notation, Hardi drew a movement reflecting the way the instrument is played, and named it: “pull and release”.

based on: sherkoabbas.com and information provided by the artist



Sherko Abbas
CO ROBI JULY?, 2010
video, 2'50"

Praca zbudowana jest na napięciu pomiędzy subtelną i delikatną postacią dziewczyny a znaczącym ciężarem nanizanym na włosy, jaki udaje się jej podnieść. July pojawia się w pustym klubie fitness, jej ćwiczenia budują dziwny formalny dysonans w tym przewidywalnym i oczywistym otoczeniu.

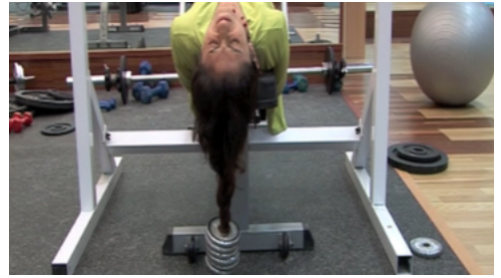
zdjęcia i montaż: Saman Jalal
występuje: July Adnan

Sherko Abbas
WHAT IS JULY DOING?, 2010
video, 2'50"

The work is built on a tension between a girl's subtle and delicate silhouette and a considerable burden strung on her hair, which she manages to lift. July appears in an empty fitness club, and her exercises create a strange formal dissonance in these predictable and obvious surroundings.

camera and editing: Saman Jalal
performance by: July Adnan

na podstawie / based on: sherkoabbas.com



Sherko Abbas

MUZYKA ERY BUSHY, 2017, wideo, 7'03"

[...] Prawie dwieście lat po napisaniu przez Beethovena muzyki do „Egmonta” młoda kurdyjska wiolonczelistka Khabat Abas została zaproszona przez Iracką Narodową Orkiestrę Symfoniczną do udziału w próbach. Była to wyjątkowa chwila. W 2003 r. amerykańska inwazja właśnie zakończyła panowanie Saddama nad Irakiem. Bagdadzka filharmonia została dość nieoczekiwanie zaproszona do Waszyngtonu na koncert w Kennedy Center wraz z amerykańską National Symphony Orchestra. Szczególną uwagę zwrócono na to, by wśród zaproszonych muzyków znaleźli się przedstawiciele różnych grup etnicznych Iraku, nawet jeśli nie byli oni w rzeczywistości członkami orkiestry. Khabat spakowała zatem swoje rzeczy i udała się do Bagdadu, biorąc ze sobą nie tylko swoją wiolonczelę, ale także miniaturową kamerę H8. [...]

9 listopada 2003 r. przed George'em W. i Laurą Bushami, Condoleezzą Rice oraz Donaldem Rumsfeldem iraccy muzycy zagrali koncert, w tym monumentalną i uroczystą uwerturę do „Egmonta”, oplakującą śmierć Lamoraala. Przed koncertem Colin Powell przemawiał na temat demokracji i pokoju. Dwie orkiestry spotkały się na scenie, aby sprawić wrażenie ludzkiej jedności, a muzycy należący do dwóch narodów, które właśnie zderzyły się podczas wojny, zagrali razem. Był to jednak moment triumfu politycznej hegemonii – następujący po tym, gdy już zewnętrznie zdecydowano, kiedy i na jakich warunkach Irak stanie się demokratycznym i kapitalistycznym społeczeństwem, a starannie wybrani członkowie obu narodów przybyli jako emisariusze pokoju. [...]

Koncert się odbył, a zespół wrócił do Iraku. Jednak później, gdy nadarzyła się okazja, wielu muzyków, którzy koncertowali z orkiestrą za granicą, uciekło, szukając schronienia na Zachodzie. Także Khabat wyjechała do Europy i nikt nie wiedział, gdzie mogły się podziać nagrania wideo z jej podróży. Myślała, że dawno zaginęły, podobnie uważali członkowie jej rodziny. Dopiero niedawno jej brat Sherko Abbas znalazł je w rodzinnym archiwum, a materiał ten stał się podstawą jego nowej pracy „Muzyka ery Bushy”. Artysta zestawia na dwóch równoległych ekranach archiwalne nagrania siostry i współczesny materiał filmowy, aby opowiedzieć historię nietypowej podróży, jaką odbyła Khabat, w tym perspektywę kamerzystki w obliczu propagandy. [...]

Abbas podejmuje temat prywatnej pamięci, jak i kultury wraz z jej zasobami – aby poruszyć problem fałszywego obrazu Iraku oraz dźwiękowego aspektu relacji władzy w strefie działań wojennych. Dlatego sięga do materiałów archiwalnych, aby z nich dowiedzieć się czegoś nowego o sztuce i kulturze. Jego zainteresowania mają charakter osobisty, nie ogólny. Rodzina jest tu kluczowym elementem, praca dotyczy przede wszystkim osobistych doświadczeń Khabat, zaangażowanej w badanie i przekazywanie danych pochodzących z kraju, w którym dziedzictwo jest niszczone, a możliwość bycia bezpiecznym ograniczona. [...]

tłumaczenie: Joanna Auron-Górska

fragmenty tekstu Anety Szyłak *Hegemony. Sostenuto, ma non troppo. O „Muzyce ery Bushy” Sherko Abbasa*, opublikowanego w katalogu wystawy „Archaic” w Pawilonie Irackim na 57. Biennale Sztuki w Wenecji, 2017

Sherko Abbas

MUSIC OF THE BUSH ERA, 2017, video, 7'03"

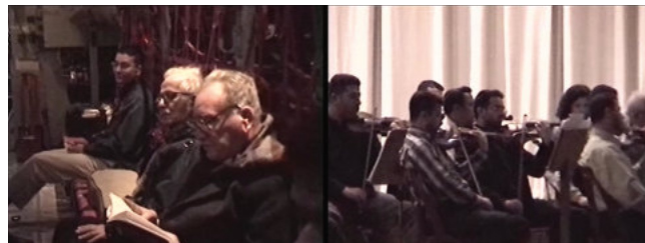
[...] Nearly two hundred years after Beethoven wrote his “Egmont” overture, a young Kurdish cello player Khabat Abas was invited by Iraqi National Symphony Orchestra to join them in rehearsals. The moment was very special. It was the year 2003 and American invasion had just ended Saddam’s rule over Iraq. The Baghdad Philharmonics was quite unexpectedly invited to Washington to play a concert at the Kennedy Center along with the American National Symphony Orchestra. Special attention was put into bringing musicians representing diverse Iraqi ethnicities, even if they were not actual members of this orchestra. Thus, Khabat packed her belongings and traveled to Baghdad, carrying not only her cello but also an H8 camera. [...]

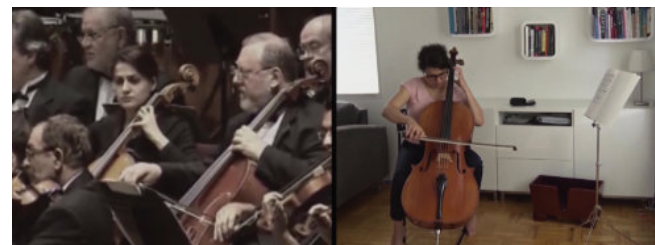
On November 9th 2003, in front of George W. and Laura Bush, Condoleezza Rice and Donald Rumsfeld, they play the concert, including the monumental and solemn “Egmont” overture, mourning the death of Lamoraal. Before the concert, Colin Powell gives a speech on democracy and peace. Two orchestras meet on the stage to give an impression of human unity and musicians belonging to two nations that had just clashed in the war play together. This is a moment of celebrating political hegemony, when it had already been externally decided when and under what conditions Iraq would become a democratic and capitalist society, and the carefully selected members of the two nations arrive as a promise of peace. [...]

The concert is over and the group returns to Iraq soon after. However, later, presented with the possibility, many musicians who tour foreign countries with the orchestra, run away, seeking refuge in the West. Khabat also left for Europe and nobody knew where the footage from her trip might be. She thought that it was long lost, and so did her family. It is only recently that her brother Sherko Abbas found the long-lost material in the family archive, and the footage became a basis of his new work “Music of the Bush Era”. In the work, he juxtaposes, on two parallel screens, the archival footage from his sister’s tape and contemporary recordings, to tell the story of the unlikely trip she took, including the perspective of the female cameraperson vis-à-vis propaganda. [...]

Abbas takes on both private memory and culture with its resources to tackle the issue of the false image of Iraq and the sonic sphere of power relations in the war zone. For this reason, he returns to learn about art and culture in archival materials. His interest is personal, not general. Family is the key element here, it is still first and foremost a personal experience of Khabat, involved in exploring and showing the data coming from the country where heritage is destroyed and possibility of being safe limited. [...]

excerpts from the essay *Hegemony. Sostenuto, ma non troppo. On Sherko Abbas’s “Music of the Bush Era”* by Aneta Szyłak, published in the catalogue of the “Archaic” exhibition, the Iraq Pavilion at the 57th Venice Biennale, 2017





Sherko Abbas
ZWIERZENIA PAPIEROWEJ LALKI, 2019
wideo, 8'12"

Wybuch powstania przeciwko diabolicznemu dyktatorowi Saddamowi Husajnowi w 1991 r. jest ważnym wydarzeniem historycznym dla wszystkich Kurdów. Tego dnia reżim partii Baas w miastach Kurdystanu został pokonany. Każdego roku nagranie wideo pokazujące tę szczególną chwilę, gdy ludzie włamują się do osławionego więzienia w Sulejmanii, jest emitowane w programach kurdyjskiej telewizji upamiętniających to zwycięstwo. Amna Suraka – Czerwone Więzienie (lub Więzienie Bezpieczeństwa) – było makabrycznym budynkiem stojącym w centrum miasta. Przez wiele lat miejsce to stanowiło wyjątkowy symbol terroru i ucisku. Setki Kurdów i Kurdyjek było tam z rozkazu dyktatora torturowanych i zabijanych. [...]

[Sherko] ma mgliste wspomnienia z dnia powstania pod Czerwonym Więzieniem. Pamięta przyczepę pełną kolorowych damskich ubrań, tabletek antykoncepcyjnych i innych przedmiotów. Zobaczył przyczepę, kiedy miał niecałe 11 lat. [...] Wydarzenia te odcisnęły na nim silne piętno, dlatego wiele lat później postanowił zgłębić tę historię. Od 2008 r. poszukuje wskazówek, które pomogłyby mu rozwikłać tajemnicę. Przyczepę można było zobaczyć na dziedzińcu więzienia tylko przez kilka dni powstania. Zniknęła potem bez śladu. Mało kto o niej pamięta.

Czerwone Więzienie zostało zamienione w muzeum [...]. Jednak politycy, którzy odpowiadali za adaptację budynku, byli stronnicy i koncentrowali się wyłącznie na wspomnieniach więźniów należących do ich własnych partii politycznych. Całkowicie wymazali historię więźniarek. Tajemnica przyczepy, a wraz z nią tragiczny los przetrzymywanych tam kobiet, zostały zignorowane. Nie mówi się o nich w opowieściach o historii budynku ani w programach telewizyjnych. Kobiety te mogły zostać zgwałcone, a polityczny establishment nie wydaje się skłonny stawić czoła tej historii.

To wszystko stało się przedmiotem zainteresowania Sherko, który zadaje wiele istotnych pytań. Dlaczego gwałt na więźniarkach politycznych należy traktować ze wstydem? Dlaczego ich poświęcenie jest pomniejszane i usuwane w cień?

Jego dokument „Zwierzienia papierowej lalki” w eksperymentalnej formie relacjonuje losy kurdyjskich kobiet w Czerwonym Więzieniu. Sherko próbuje przywrócić ich historii do sfery polityki, sztuki i kultury. Interesują go opowieści, o których łatwo się zapomina. Chce dać im miejsce, z którego będą mogły wybrzmieć i zostać włączone do oficjalnej pamięci.

tłumaczenie: Joanna Auron-Górska

fragmenty tekstu Houzan Mahmoud *Zwierzienia papierowej lalki*
pełna wersja tekstu angielskiego dostępna online na: <http://sherkoabbas.com/?p=1238>

Sherko Abbas
PAPER PUPPET TESTIMONY, 2019
video, 8'12"

The Kurdish uprising of 1991 against the venomous dictator Saddam Hussein continues to be an important historical event for all Kurdish people. It was the day that marked the defeat of the Ba'ath regime in Kurdistan's cities. Each year, video footage showing the exact moment that people broke into the notorious prison in Sulaimani is shown in commemorative TV shows on Kurdish channels. Amna Suraka – The Red Prison (or Security Prison) – was a dreadful building in the middle of the city. It stood out as a symbol of terror and oppression, for many years; hundreds of Kurdish men and women were tortured and killed there by the dictator. [...]

[Sherko] has a vague memory of the day of the uprising in front of the Red Prison. He remembers seeing a caravan full of colourful women's clothes, contraceptive pills, and other objects. [...] When he saw the caravan he was almost 11 years old. The event left its mark on him, and years later he decided to probe further into this story. Since 2008 Sherko has been searching for clues to help him get to the bottom of this mystery. The caravan could be seen in the courtyard of the prison for only a few days of the uprising. Afterwards, it disappeared without a trace; hardly a memory of it remains.

The Red Prison has now been turned into a museum [...]. But the parties behind the transformation of the building were biased and they focused exclusively on the memories of the political prisoners belonging to their own parties. The entire history of the place's female prisoners was erased. The plight of those women and the mystery of the caravan were ignored, included neither in the memory of the building nor in the commemorative TV shows. These women might have been raped, and the political establishment does not seem to be willing to confront it.

This issue has become a concern for Sherko, and he raises important questions as to why the rape of political prisoners should be treated with shame. Why are their sacrifices belittled and erased?

His experimental documentary, entitled "Paper Puppet Testimony", recounts the stories of Kurdish women in the Red Prison. In his video, Sherko tries to bring their stories back into the realm of politics, art, and culture. He is interested in stories that are easily forgotten, and he wants to give them a platform to be narrated and incorporated into official memory.

excerpts from the essay *Paper Puppet Testimony* by Houzan Mahmoud
full version of the essay is available online at: <http://sherkoabbas.com/?p=1238>





HALGURD A. BARAM

Halgurd A. Baram
SŁOWO BOŻE, 2017
animacja wideo oparta na tekście, 2'30" (pętla)

Kwestie, jakie porusza oparta na islamskim tekście praca Halgurda A. Barama „Słowo Boże”, mają niewiele wspólnego z dogłębnym analizowaniem religii i doznaniem zachwytu na widok islamskiej kaligrafii. Dotyczy ona raczej ukrytych i jawnych treści politycznych, na które można się natknąć wśród islamskich pism. Animacja składa się z zakamuflowanych słów i wersetów, którym twórca nadał kształt czołgów, rakiet, maszyn wojskowych i innego sprzętu bojowego. Chociaż islamska kaligrafia z założenia ma dawać estetyczną i duchową przyjemność, nie to jest celem artysty. Jego praca odwołuje się do trudnej historii narodu kurdyjskiego spowodowanej działaniami ludzi, którzy postrzegając siebie jako kalifów Allaha, zastraszają i zabijają innych. Według Barama pismo islamskie utraciło swoje prawdziwe znaczenie i ma obecnie więcej wspólnego z dreszczem grozy niż dreszczem zachwytu.

W warstwie wizualnej pracy mamy do czynienia z uwodzającym wzorem podobnym do pięknej koronki, wciągającym również poprzez monotony ruch. Obrazowi towarzyszy jednak niepokojący dźwięk – rytmiczne odgłosy przypominające uderzenie w bęben, cykanie mechanizmu zegarowego i terkot maszyny splatają się z monumentalnym męskim wokalem, wyśpiewującym 99 atrybutów Allaha (99 imion Boga). Te same imiona pojawiają się kolejno na gąsienicach czołgu widocznego z lewej strony kadru.

W animacji Barama wprawiony w ruch tekst staje się machiną propagandową, perpetuum mobile, ukazującym wzajemne relacje polityki, przemocy, agresji, fundamentów wyznań, słowa i piękna.

na podstawie tekstu i informacji udostępnionych przez artystę

Halgurd A. Baram

DIVINE TEXT, 2017

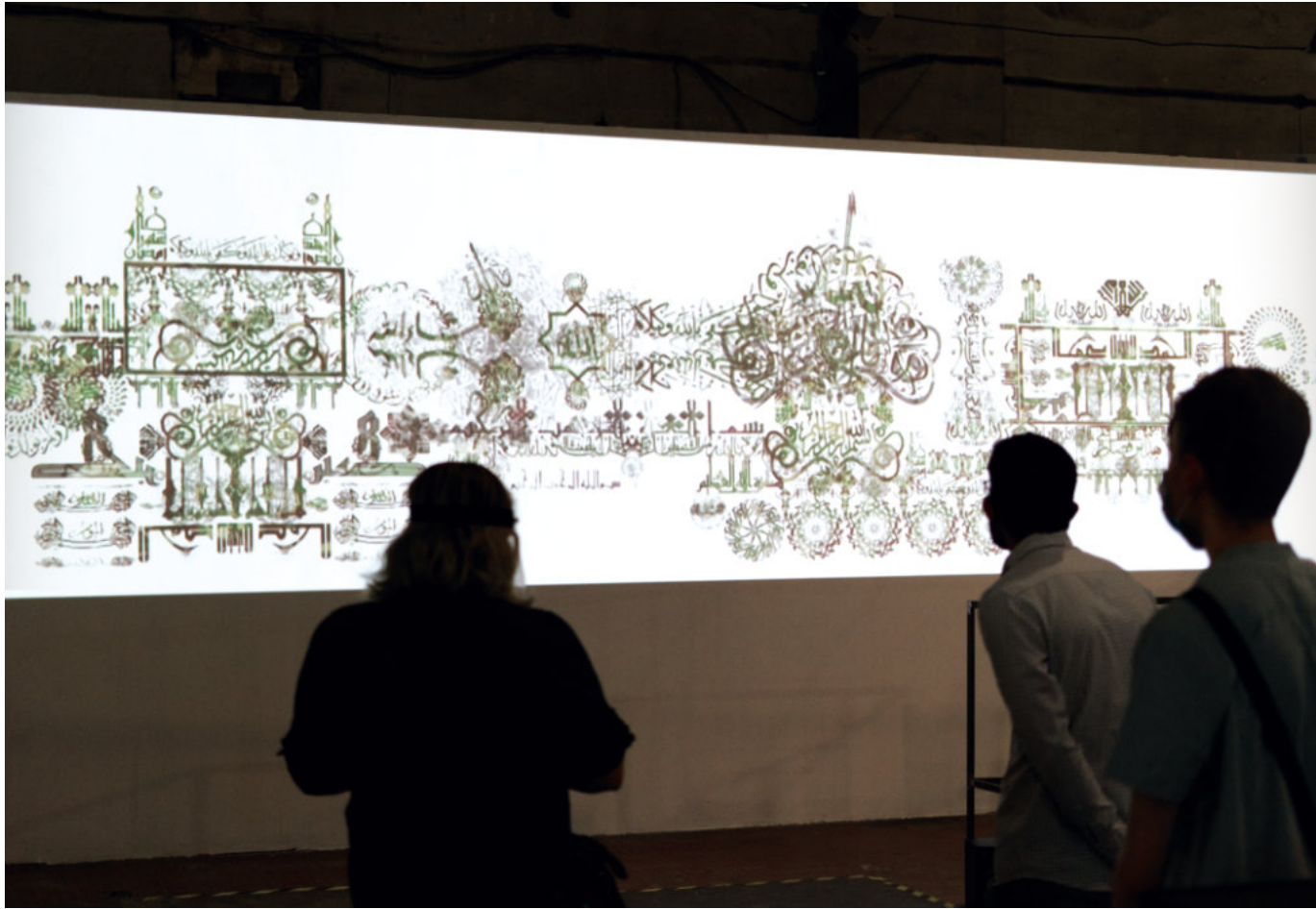
text-based video animation, 2'30" (loop)

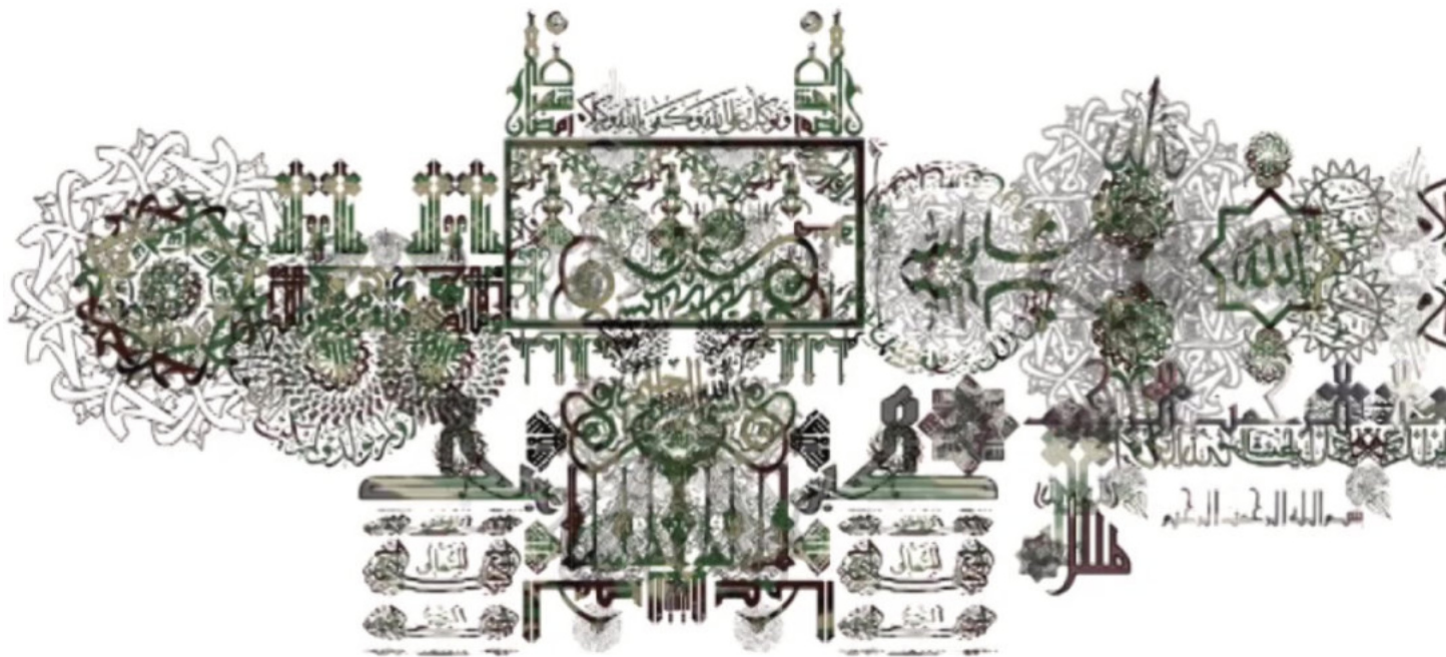
The question raised by the Islamic-text-based work “Divine Text” has little to do with parsing religion and the visual thrill someone may experience on facing Islamic calligraphy. Instead, it deals with the hidden and unconcealed political meanings that reside in-between Islamic scripts. This artwork consists of camouflaged Islamic words and verses in the shape of animated tanks, rockets, military machines, and other tools of war. While Islamic calligraphy in itself is supposed to bestow aesthetic and spiritual pleasure, that is not what the artist represents. Based on the challenging history which the artist’s nation was subjected to by those who, seeing themselves as Khalifa of Allah, threaten and kill others, Baram believes that Islamic script has lost its real meaning and, nowadays, has more to do with threat rather than thrill.

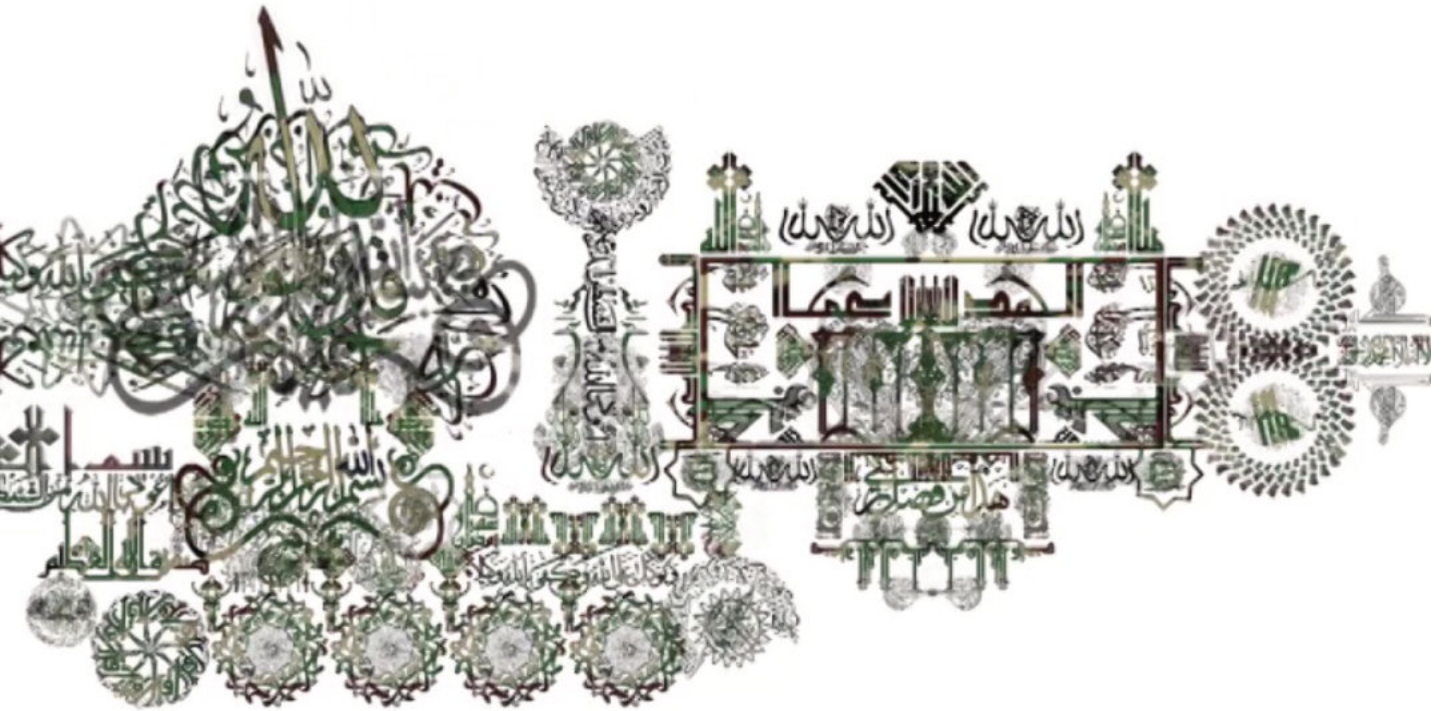
In its visual aspect, the work captivates the viewer with a seductive pattern resembling beautiful lace, pulling us in closer through the monotony of its movement. However, the image is accompanied by a disturbing sound – rhythmic noises reminiscent of hitting a drum, the ticking of a clock mechanism and the clatter of a machine interweave with a monumental male voice chanting 99 Names of God (99 Attributes of Allah). The same names appear sequentially on the tank tracks visible on the left side of the frame.

In Baram’s animation, the moving text becomes a tool of propaganda, a perpetual motion machine showing the mutual relations between politics, threats, aggression, religious foundations, words and beauty.

based on the text and information provided by the artist







SHIRWAN FATIH

Shirwan Fatih
GUMKI, 2009
wideo, 12'12"

W 2009 r. Shirwan Fatih zebrał gumki do wycierania od dzieci z sześciu kolejnych klas kurdyjskiej szkoły podstawowej i podarował im w zamian nowe. Stare zostały później pogrupowane, klasa po klasie, i ułożone na podłodze galerii w porządku odpowiadającym drodze od pierwszej do szóstej klasy. W miarę upływu lat zużycie gumek minimalizuje się, jak gdyby korygujący wpływ systemu edukacyjnego sprawiał, że uczniowie dostosowują się do wymagań stawianych przez instytucję. Wideo „Gumki” na poziomie materialnym koncentruje się na walce między wymaganiami a reakcjami na nie, między doskonałością a ułomnością. Zajmuje się także elementem brakującym, który nigdy nie ujrzał światła dziennego, oraz możliwościami, które nie zdołały przybrać konkretnego kształtu.

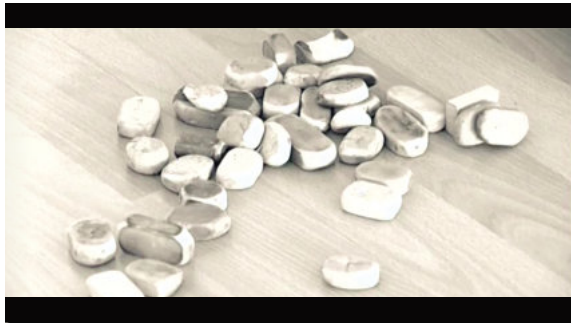
na podstawie: *Alternativa. Estrangement. Przewodnik*, Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk 2011

Shirwan Fatih
RUBBER, 2009
wideo, 12'12"

In 2009, Shirwan Fatih collected old erasers from children in six different classes of different grades in an elementary school in Kurdistan. In exchange, he gave the pupils new erasers. The old ones were then sorted, class by class, and installed sequentially on a gallery floor, lined up from the first to the sixth year. As years progress, the use of the erasers is diminishing, as if the corrective impact of the educational system required schoolchildren to adapt to institutional demands. “Rubber” captures the struggle, on a material level, between demands and responses to them, between perfection and modality. It also reflects on what is missing, what never reached the eye as a possibility or opportunity that had no chance to develop a shape.

based on: *Alternativa. Estrangement. Guidebook*, Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk 2011





REBEEN HAMARAFIQ

Rebeen Hamarafiq
KAPANIE, 2014
wideo, 8'38"

„Kapanie” to zapis performansu dokamerowego Rebeena Hamarafiqa. Na nagą głowę artysty, filmowaną na czarnym tle, spadają w równych odstępach czasu krople mleka. W ciągu kilku minut tworzą na szczycie czaszki małą kałużę i spływają cienką strużką po znużonej twarzy. Jest to oczywiste nawiązanie do tortury polegającej na kapaniu wody na głowę ofiary – pozornie łagodnej i „humanitarnej”, pozbawionej widowiskowej przemocy i przelewu krwi, w rzeczywistości jednak wyniszczającej psychicznie i uważanej za jedną z najbardziej skutecznych.

Na wystawie w Galerii Arsenał elektrownia projekcja została umieszczona w czeluści poniżej poziomu ekspozycji – podziemiu symbolizującym tu salę tortur czy więzienie, ale też poniżenie ofiar kaźni. Wątek tortur często pojawia się w pracach artystów kurdyjskich, co ma oczywisty związek z historią ich narodu, bolesnymi przeżyciami ich rodzin i znajomych.

Motyw kapiącego mleka nawiązuje też do osobistych doświadczeń Hamarafiqa – do jego ojcostwa. Artysta opiekował się swoją nowo narodzoną córką, gdy jego żona robiła dyplom uczelni wyższej. Próbie odnalezienia się w nowej sytuacji, znużeniu codzienną monotonią i trudami towarzyszyła obawa o przyszłość córki. Wynikała ona z jednej strony ze wspomnień własnego trudnego dzieciństwa w Kurdystanie czasów Saddama Husajna, a z drugiej – z pragnienia uchronienia córki przed tym, co przeżywają kobiety kurdyjskie: przed niemożnością przebicia się przez ograniczające je uwarunkowania społeczne, religijne i kulturowe.

Rebeen Hamarafiq
DROPPING, 2014
video, 8'38"

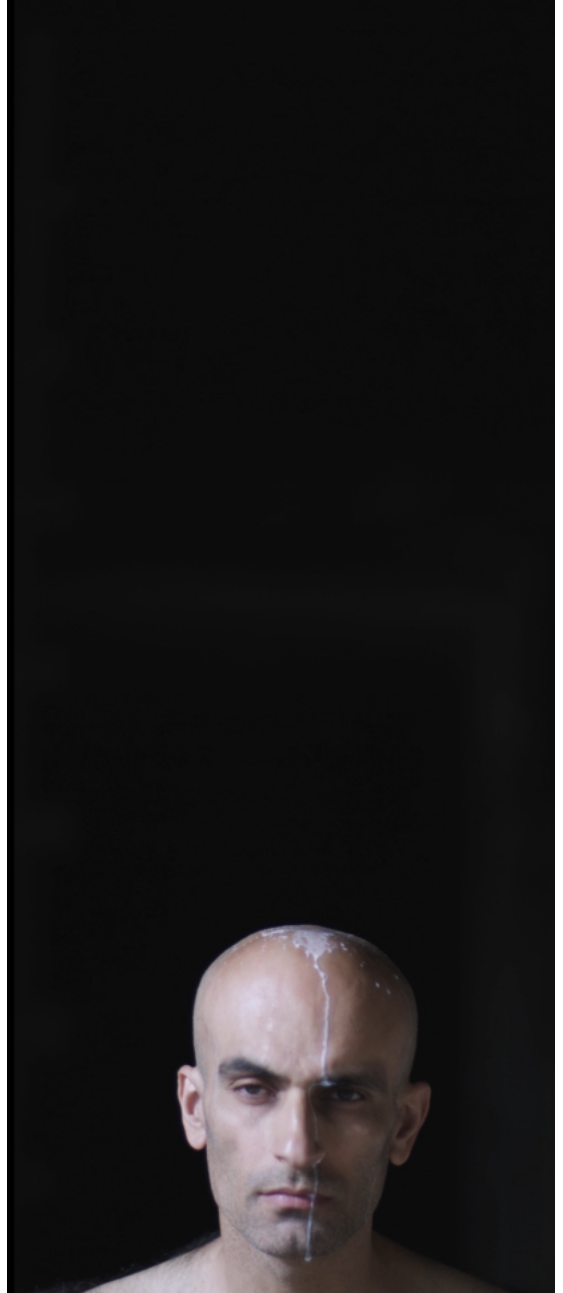
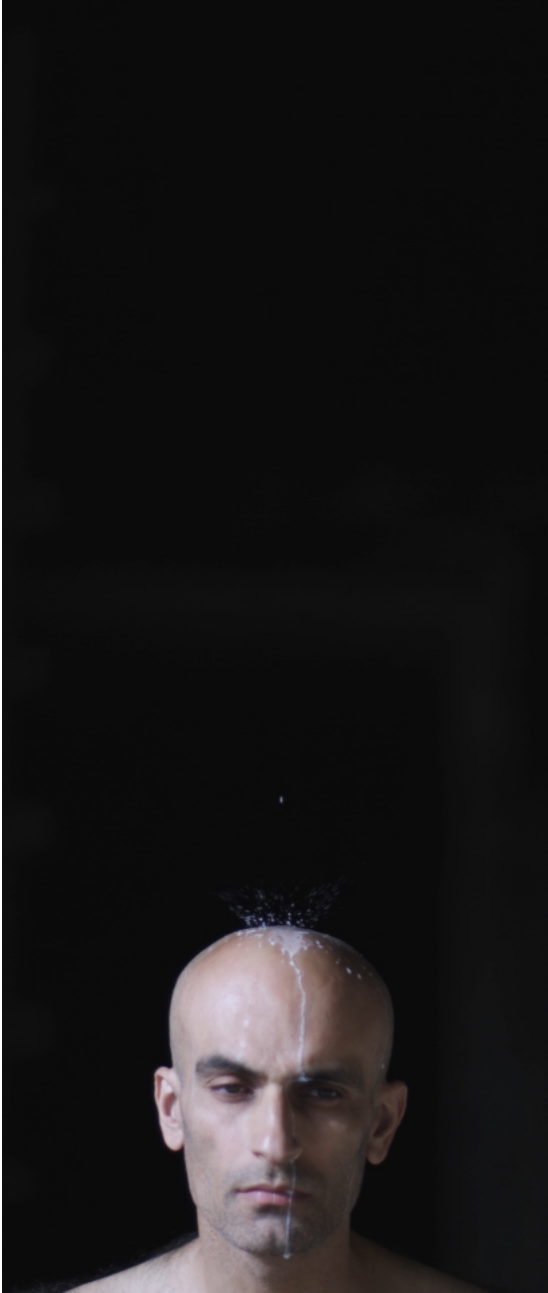
“Dropping” is a direct-to-camera performance by Rebeen Hamarafiq. Drops of milk fall at regular intervals onto the naked head of the artist filmed against a black background. Within a few minutes a small puddle of milk is formed on the top of the artist’s skull, and a thin trickle runs down his weary face. What we see is an obvious reference to the so-called Chinese water torture, in which cold water is slowly dripped onto the victim’s head. Seemingly mild and “humane”, deprived of spectacular violence and blood-shed, it is in reality painful, mentally debilitating and considered one of the most effective.

At the Arsenal Gallery power station, Hamarafiq’s video is installed in a space below the level of the exhibition – the basement area symbolizing a torture chamber or prison, but also the humiliation of the victims of the abuse. The theme of torture often appears in the works of Kurdish artists, which has an obvious connection with the history of their nation and the painful experiences of their families and friends.

The motif of dripping milk also refers to Hamarafiq’s experience of fatherhood. The artist looked after his newborn daughter while his wife was working toward her university degree. Attempting to cope with a new situation, weary with the day-to-day monotony and challenges, the artist was also haunted by fear for his daughter’s future. It stemmed from, on the one hand, the artist’s memories of his own difficult childhood in Kurdistan under Saddam Hussein and, on the other, his desire to protect his daughter from experienced by Kurdish women sense of being unable to break through limiting social, religious and cultural circumstances.







Rebeen Hamarafiq
DOSTRAJANIE CIAŁA, 2016
video, 18'08"

„Tunning Body” to performans dokamerowy, w trakcie którego artysta wykonuje taniec z różnej długości trzcinowymi kijami. Przypomina to z jednej strony trening sztuki walki czy nawet taniec wojenny, a z drugiej – formę terapii ruchem. Dzika, intensywna, swobodna ekspresja ciała przekazuje napięcie, uczucia i emocje, których nie można opowiedzieć słowami – wynikające z doświadczonych traum, z życia w sytuacji zagrożenia, w stanie ciągłej gotowości. Przejmująca jest również warstwa dźwiękowa performansu. Puste w środku trzciny, używane do wyrobu tradycyjnych kurdyjskich fletów *shimshal*, wydają przeciągłe świsty, gwizdy czy wręcz odgłosy smagania. Momentami artysta używa ich jako perkusji, wybijając szybki nerwowy rytm lub generując pojedyncze uderzenia. Hamarafiq buduje także relację między swoim ciałem a architekturą. Performans odbywa się w pustej hali budynku poprzemysłowego, dawniej mieszczącego zakłady tytoniowe w Sulejmanii, obecnie przekształconego w centrum kultury. „Tunning Body” ukazuje napięcie między przemocą a tańcem i dźwiękiem. Ciało zajmuje miejsce wśród tych zawiłości, odzwierciedlając rzeczywistość, w jakiej żyje społeczeństwo kurdyjskie w Iraku.

Praca wyrosła z eksperymentu z ciałem i dźwiękiem przygotowanego do wystawy „Clamor” w Institute of Fine Art w Sulejmanii (2016), gdzie została zaprezentowana jako dokumentacja wideo rzeczywistego wykonania. „W projekcie Space21 [Sound Art Exhibition, Sulejmania i Irbil, 2018 – przyp. red.] po raz pierwszy wystąpiłem na żywo przed publicznością. Otwiera to możliwości, dzięki którym praca ta będzie mogła rozwijać się w wielu kierunkach. Jednocześnie stanowi ona rejestrację warstw polityki i historii osadzonych w różnych lokalizacjach” – mówi Hamarafiq.

na podstawie: <http://www.gulan.org.uk/portfolio-item/rebeen-hamarafiq/> oraz https://space21.nu/?page_id=335

Rebeen Hamarafiq
TUNNING BODY, 2016
video, 18'08"

“Tunning Body” is a direct-to-camera performance, during which the artist performs a dance with reed sticks of different lengths. On the one hand, it resembles martial arts training or even a war dance and, on the other, a form of movement therapy. Wild, intense, and free expression of the body conveys tensions, feelings and emotions that cannot be described in words, and result from past traumas and a life lived in a state of emergency and constant readiness. The sound dimension of the performance is disturbing too. Hollow reeds, used to make traditional Kurdish *shimshal* flutes, make a drawn-out, whistling, whizzing or even whipping noises. Sometimes the artist uses his instruments as drums, by striking a fast, nervous rhythm or by generating single beats. Hamarafiq builds a relationship between his body and architecture. The performance takes place in an empty hall of a post-industrial building formerly housing a Tobacco Factory in Sulaimani and nowadays serving as a cultural center. The work shows tension between violence, dance and sound. The body takes position among these complexities, reflecting the reality of Kurdish society in Iraq.

“Tunning Body” grew from an experiment with body and sound, devised for the exhibition “Clamor” at the Institute of Fine Art in Sulaimani (2016), where the work was shown as a video documentation of the actual performance. “For the first time I did the performance live and in front of an audience for the project Space21 [Sound Art Exhibition, Sulaimani and Erbil, 2018 – editor’s note]. This opens up possibilities for many other directions in which the work can develop. Simultaneously, it records layers of politics and history embedded in different locations,” Hamarafiq says.

based on: <http://www.gulan.org.uk/portfolio-item/rebeen-hamarafiq/> and https://space21.nu/?page_id=335





HIWA K

Hiwa K

PROJEKT DZWONU, 2007–2015/2019

obiekt, odlew z przetopionego złomu wojennego, sznur, konstrukcja drewniana
180 × 226 × 150 cm, ok. 300 kg

NAZHAD I PROJEKT DZWONU

dwukanałowa instalacja wideo:

„Projekt dzwonu Irak”, 2007–2015, wideo, 26'03"

„Projekt dzwonu Włochy”, 2007–2015, wideo, 35'43"

Praca łączy dwa pod każdym względem odmienne miejsca – pustkowie w północnym Iraku i kościół we Włoszech. Jej efektem jest dzwon odlany z metalowych odpadów pozostałych po wojnie. Proces twórczy obejmował przygotowanie surowca w Iraku, jego transport drogą lądową i morską do Włoch, odlanie dzwonu w pracowni ludwisarskiej we Włoszech i ekspozycję dzwonu w kościele, a także działania towarzyszące, takie jak wykłady, performanse i publikacja.

Inspiracją do projektu było życie kurdyjskiego przedsiębiorcy Nazhada z osady leżącej na południe od Sulejmanii, który przekształcił swoją dawną dziecięcą fascynację topieniem metali w źródło dochodu. Jego firma zajmuje się profesjonalnym recyklingiem odpadów pozostałych po operacjach wojskowych. Odlewa z nich metalowe sztaby, które są następnie sprzedawane jako materiał produkcyjny na całym świecie. Działalność ta budzi kontrowersje, ponieważ biznes, który uczynił Nazhada bogatym człowiekiem, nie byłby możliwy bez wojny iracko-irańskiej (1980–1988) i obu wojen w Zatoce Perskiej (1991, 2003).

W pierwszym wideo – „Projekt dzwonu Irak” – Nazhad oprowadza nas po swoim życiu i pracy. Poznajemy jego opartą na doświadczeniu, gromadzoną przez lata szeroką wiedzę na temat metalu i obiegu broni, z której jest uzyskiwany. W wideo „Projekt dzwonu Wochoy” obserwujemy proces powstawania pierwszej wersji dzwonu, wyprodukowanej we włoskiej ludwisarni i prezentowanej później na wystawie głównej 56. Biennale Sztuki w Wenecji (2015).

W Galerii Arsenał elektrownia w Białymstoku prezentowana jest druga wersja dzwonu, odlana w polskiej ludwisarni ze złomu uzyskanego z krajowych zasobów wojskowych, co pozwala spojrzeć na problem zysku ekonomicznego z produkcji broni w rodzimym kontekście. Po raz pierwszy pokazano ją w 2019 r. w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie na wystawie indywidualnej Hiwy K „Wysoco nieprawdopodobne, choć nie niemożliwe”.

W historii znane są sytuacje przetapiania dzwonów kościelnych na armaty, gdy podczas wojen dostęp do brązu był ograniczony. Hiwa K dokonał odwrotnej przemiany: metal, użyty wcześniej do produkcji sprzętu wojskowego i broni, otrzymał formę dzwonu. Artysta zachęca publiczność do rozkołysania dzwonu, aby nasz wysiłek fizyczny przełożył się na wyrażenie żałobnych dźwięków trwających wojen.

na podstawie: hiwak.net oraz zacheta.art.pl

Hiwa K

THE BELL PROJECT, 2007–2015/2019

object, casting obtained from melted war metal waste, rope, wooden construction

180 × 226 × 150 cm, about 300 kg

NAZHAD AND THE BELL PROJECT

two-channel video installation:

“The Bell Project Iraq”, 2007–2015, video, 26'03"

“The Bell Project Italy”, 2007–2015, video, 35'43"

The work connects two places in all respects distant from each other – the wasteland in northern Iraq, and a church in Italy. Resulting is a bell cast from war metal waste. The creative process included preparing raw metal in Iraq, transporting it via land and sea to Italy, casting the bell in an Italian foundry, displaying the bell in a church and accompanying activities, such as lectures, performances and publication.

The project was inspired by the life story and activity of a Kurdish entrepreneur named Nazhad from a settlement south of Sulaimani, who turned his childhood passion for melting metal into a source of income. His business professionally recycles battlefield waste and makes metal ingots which are subsequently sold as production material all over the globe. Nazhad's enterprise raises controversy, as the business that made him a rich man would not have been possible without the Iran–Iraq War (1980–1988) and both Gulf Wars (1991, 2003).

In the first video – “The Bell Project Iraq” – Nazhad gives us a tour of his work and his life. We become familiar with the breadth of his years' long, practical expertise and knowledge of both the metal itself and the circulation of the original weapons from which it is obtained. In the video for “The Bell Project Italy” we observe the process of creating the first version of the bell, produced in an Italian foundry and later presented in the main exhibition of the 56th Venice Biennale (2015).

Białystok's Arsenal Gallery presents the second version of the bell, cast in a Polish foundry from scrap metal obtained from the ammunition resources of the Polish army, which allows us to consider the issue of economic profit gained from arms production in the domestic context. For the first time the bell was shown in 2019 at the Zachęta – National Gallery of Art in Warsaw as part of Hiwa K's individual exhibition “Highly Unlikely but not Impossible”.

History knows of cannons being made out of melted church bells in times of war, when access to bronze was limited. Hiwa K effected a reverse transformation: the metal used previously for making arms and weapons was given the form of a bell. The artist encourages the public to swing the bell, so that our physical effort translates itself into the expression of solemn sounds of present-day wars.

based on: hiwak.net and zacheta.art.pl







KANI KAMIL

Kani Kamil

JEJ GŁOS, 2015

video (performas dokamerowy), 4'31"

obiekt towarzyszący pracy wideo, drewno (kij i miska), metal, włosy artystki, 88 × 11 × 8 cm

Wykonałam przedmiot umożliwiający mi granie na własnych włosach, aby tworzyć dźwięk, sound art i muzykę eksperymentalną zaangażowaną w kwestie płci i feminizmu. Używam swoich włosów, aby „dać głos” doświadczeniu i kulturze otaczającej kurdyjskie kobiety.

Instrument został zrobiony z przedmiotów codziennego użytku związanych z pracą kobiet w naszym społeczeństwie – drewnianego kija służącego do wyrabiania kurdyjskiego chleba oraz drewnianej miski. Ich kształt ma zarazem wyraźny podtekst seksualny (podobnie zresztą jak forma architektoniczna meczetu).

Performans „Jej głos” ma dwa aspekty. Jednym z nich jest idea tej pracy, czyli eksperymentalne tworzenie dźwięków w proteście przeciwko patriarchy, kryzysowi gospodarczemu i dewaluacji w moim kraju – Iraku. Drugi to funkcja przedmiotu: używam tej miski ze względów ekologicznych. Wkładam do niej włos, aby palcami wydobyć dźwięk. Jeśli zdarzy się, że włos pęknie, mocuję kolejny, nie wyrywając ich sobie z głowy, aby kontynuować performans.

*Kani Kamil***Kani Kamil**

HER VOICE, 2015

video (direct-to-camera performance), 4'31"

object accompanying the video work, wood (stick and bowl), metal, artist's hair, 88 × 11 × 8 cm

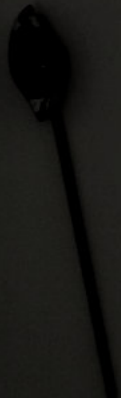
I have made an object enabling me to make music with my own hair, to make a sound, sound art and experimental music engaged with gender and feminism. I use my own hair to “give voice” to the experience and culture surrounding Kurdish women.

The instrument is made out of objects used by women in our society in their daily work – a wooden stick, used for making Kurdish bread, and a bowl. These object's shapes also have clear sexual overtones (as does the architectural form of the mosque).

The performance “Her Voice” has two aspects. One of them is the idea behind the work, expressed by experimental sound-making in protest against the patriarchy, depression and devaluation in my country – Iraq. The other is the function of the object: I use this bowl for ecological reasons. I place inside my single hair so as to make a sound with my fingers. If the hair breaks, I attach another one without tearing my hair out, in order to continue my performance.

Kani Kamil

na podstawie / based on: kanikamil.com





ROZHGAR MUSTAFA

Rozhgar Mustafa
JESTEM PODOBNA DO OJCA, 2013
wideo, 2'46"

„Jestem podobna do ojca” jest pracą wieńczącą studia Rozhgar Mustafy w Chelsea College of Arts w Londynie. Na ekranie widzimy 9 ujęć twarzy samej artystki – mówiącej, śmiejącej się, śpiewającej, płaczącej, gestykułującej. Początkowo spokojne i pogodne, wideo stopniowo staje się coraz głośniejsze i bardziej mroczne. Zwielokrotnione głosy nakładają się na siebie, tworząc niezrozumiałą kakofonię. Przez konwencjonalne frazy, wypowiedane po angielsku: „kwiatek, ładny kwiatek”, „jestem całkiem podobna do ojca”, „miło cię poznać”, „u mnie świetnie”, przebija się wypowiedane z coraz większym napięciem, aż do końcowych łez w oczach: „miałam tylko 14 lat!” i „miała tylko 17 lat!”. Praca, o wyraźnie feministycznej wymowie, dotyczy usankcjonowanej tradycją i obyczajem przemocy wobec dziewcząt i kobiet w rodzinie oraz wciąż aktualnej w Kurdystanie i całym Iraku kwestii honorowych zabójstw kobiet.

W 2016 r. w tradycyjnej herbaciarni Shaab w Sulejmanii, będącej nieformalnym ośrodkiem życia intelektualnego i kulturalnego, odbył się pokaz dwóch prac Rozhgar poświęconych przemocy wobec kobiet. Razem z „Jestem podobna do ojca” było wyświetlane wideo „Baqwrbantm” [Poświęcam się dla siebie], w którym pojawia się nagłówek kurdyjskiej gazety informujący o zabójstwie anonimowej kobiety. Prezentacji towarzyszyło spotkanie artystki ze złożoną niemal wyłącznie z mężczyzn publicznością. Mustafa wspomina: „Większość bywalców herbaciarni nie jest przyzwyczajona do sztuki wideo i performansu. Tak więc, oprócz omawiania kwestii dotyczących kobiet w regionie Kurdystanu i Iraku, moje prace wprowadzały nowy rodzaj artystycznego doświadczenia, które rzuca wyzwanie codziennym zwyczajom herbaciarni”.

na podstawie: *Plastic Women and Teahouses: interview with the artist Rozhgar Mustafa*,
<https://ruyafoundation.org/en/2016/12/4123/>

Rozhgar Mustafa

I AM SIMILAR TO MY FATHER, 2013

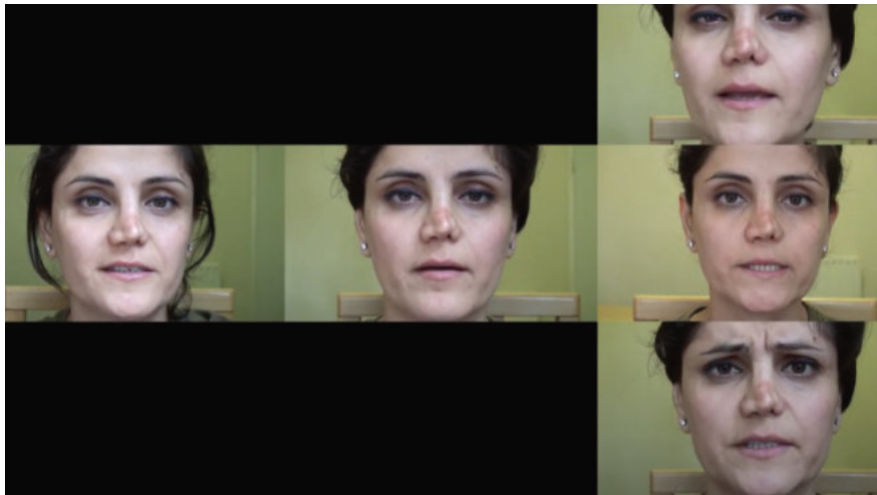
video, 2'46"

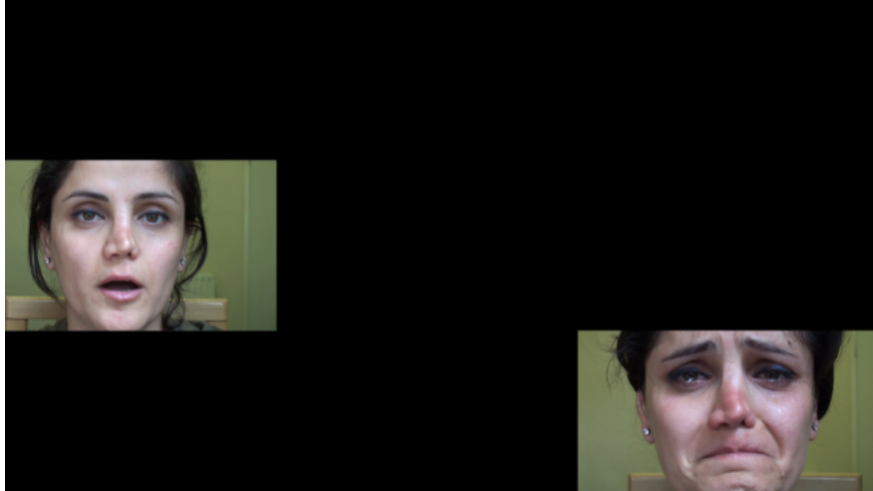
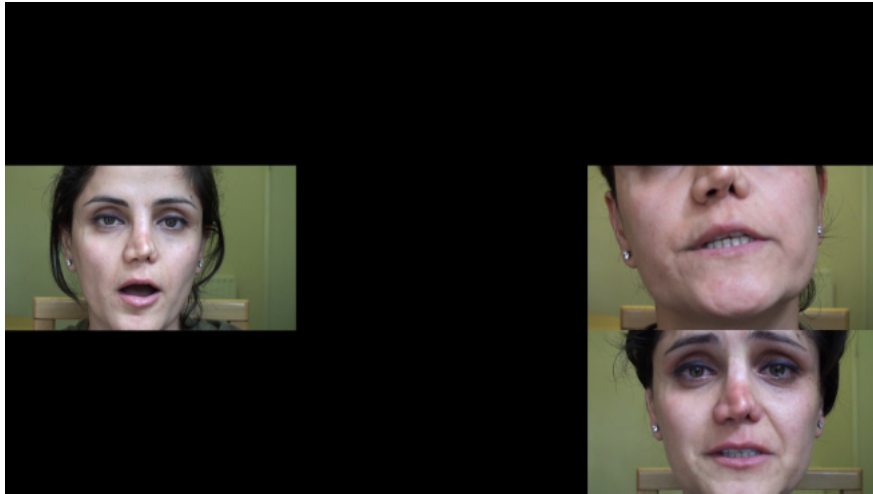
The video piece “I Am Similar to My Father” was the final project of Rozhgar Mustafa’s graduate studies at the Chelsea College of Arts in London. It includes nine headshots of the artist, speaking, laughing, crying and gesticulating. Initially calm and serene, the video becomes increasingly noisy and dark. Multiplied voices overlap, creating an unintelligible cacophony. Through conventional English phrases: “flower, nice flower”, “I’m quite similar to my father”, “nice to meet you”, “I’m good”, one can hear, spoken with increasing tension, until the final tears in the eyes: “I was just fourteen!” and “she was just seventeen!”. The video, with a clearly feminist meaning, addresses domestic violence against girls and women, and the issue of honour killings in the Kurdistan region and in Iraq as a whole – both sanctioned by tradition and custom.

In 2016, in the traditional Shaab Teahouse in Sulaimani, known as an informal centre of intellectual and cultural life, Rozhgar presented two works tackling violence against women. The videos screened were “I Am Similar to My Father” and “Baqwrbantm” [I Sacrifice Myself for You]. The latter video features a headline from a Kurdish newspaper reporting the murder of an anonymous woman. The presentation was accompanied by the artist’s meeting with a nearly exclusively male audience. Mustafa recalls: “Most of the people who come to the teahouse are unaccustomed to video art and performance pieces. So as well as discussing issues affecting women in the Kurdistan region and in Iraq, my works were introducing a new kind of artistic experience, that challenges the daily habits of the teahouse.”

based on: *Plastic Women and Teahouses: interview with the artist Rozhgar Mustafa*,
<https://ruyafoundation.org/en/2016/12/4123/>







WALID SITI

Walid Siti

BUDUJĄC GÓRĘ II, 2020

instalacja, styrodur, drewno, 4,5 × 13 × 5 m, 100 kg

Instalacja Walida Sitego nawiązuje do gór jako istotnego elementu krajobrazu geograficznego i politycznego zarówno Iraku, jak i krainy Kurdystanu. Teren zamieszkiwany przez Kurdów, w którym widzą oni swoje wyobrażone autonomiczne państwo, jest obecnie podzielony między cztery kraje – Turcję, Irak, Iran i Syrię. Dawniej góry rozdzielały też terytoria kontrolowane przez zwalczające się nawzajem grupy partyzantki kurdyjskiej, wyznaczały pola konfliktu i były świadkami bratobójczych walk, m.in. między zwolennikami Masuda Barzaniego a sprzymierzeńcami Dżalala Talabaniego.

„Budując Górę II” to wycięty z grubej płyty zarys gór podparty z obu stron agresywną konstrukcją, rodzajem nieregularnej kratownicy z drewnianych listew. Symbolizuje ona wspomniane podziały i niemożność doprowadzenia do jedności interesów, języka, linii politycznej. Pokazuje też skomplikowaną sieć sił naskakujących z różnych stron na Kurdystan czy, szerzej, Irak. Forma pracy nawiązuje do rozwiązań stosowanych w budownictwie lokalnym – stawiania szalunków czy rusztowań z lichych żerdzi i patyków, kojarzących się z ogólną nietrwałością, skazaniem na zniszczenie czy likwidację.

„Góry to wątki metaforyczne łączące wspomnienia z formami fizycznymi, a zatem utrwalające to, co w mojej twórczości jest wyobrażone. Motyw ten przewija się w moich pracach, stanowiąc medium umożliwiające odnoszenie się do problemów społecznych, politycznych i kulturowych. Praca *Budując Górę II* (2020) ma źródło we wspomnieniu wydestylowanym do samej jego istoty, tak aby mogło stać się środkiem do ukazania obrazu świata podlegającego nieustannej przemianie. Dzieło to przekazuje koncepcję przejścia od wcześniejszej monumentalnej formy fizycznej do obecnej złożonej formy wizualnej, wraz z następującą po nim przemianą porządku w nieporządek i odwrotnie. Proces ten jest metaforą samego życia, zaczynającego się brutalnym aktem narodzin, wypełnionego walką o byt i zmierzającego do ostatecznej monumentalnej przemiany pośród kruchej i niespokojnego krajobrazu” – pisze artysta.

Walid Siti

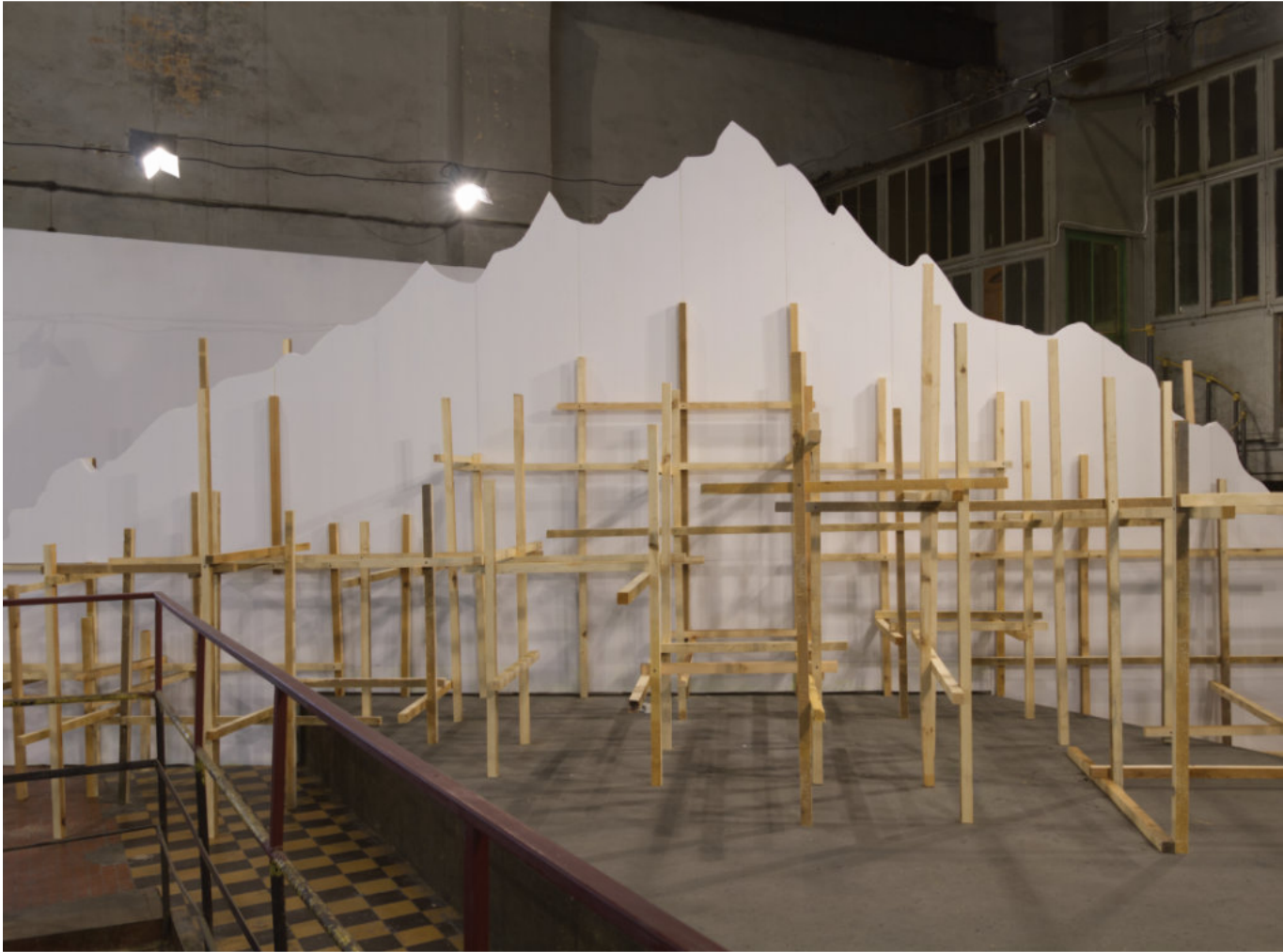
CONSTRUCTING MOUNTAIN II, 2020

installation, xps, wood, 4.5 × 13 × 5 m, 100 kg

Walid Siti's installation references mountains as an important element of the geographical and political landscape of both Iraq and Kurdistan. The area inhabited by Kurds, which they see as their imagined autonomous state, is currently divided between four countries – Turkey, Iraq, Iran and Syria. In the past, the mountains were also divided into separate territories controlled by warring Kurdish guerillas, they delineated conflict areas, and witnessed fratricidal fights, including those between the supporters of Masud Barzani and the allies of Jalal Talabani.

“Constructing Mountain II” is a mountain outline cut out of thick board and supported on both sides by an aggressive structure, a kind of irregular lattice constructed out of wooden slats. It symbolizes the above mentioned divisions and the impossibility of bringing about a unity of interests, language and political agenda. It also shows a complicated network of forces pressing upon Kurdistan or, more broadly, Iraq. The form of the artwork itself brings to mind building solutions used on local construction sites – erecting formwork or scaffoldings out of shabby poles and sticks, doomed to destruction or liquidation, and evoking general impermanence.

“Mountains are metaphorical threads connecting memories to physical forms thus consolidating what in my practice is imaginary. The motif weaves in and out of my work, serving as a medium enabling me to deal with social, political and cultural issues. *Constructing Mountain II*, 2020 is drawn from memory pared down to its essence, so that it can be used as a means of projecting an idea of a world in a constant state of change. The work conveys the concept of a shift from a former position of a monumental physical shape to a complex visual contemporary form, with the ensuing transformation from order to disorder and vice versa. The process is a metaphor for life itself, moving from the violence of birth to the struggle for existence to the final monumental transformation amidst a fragile and troubled landscape,” the artist writes.







SAKAR SLEMAN

Sakar Sleman

BEZ TYTUŁU, 2017

9 rysunków, ołówek i tusz na papierze tytoniowym do cygar, 19 × 17,5 cm
(wymiary ram: 27,5 × 27,5 × 1,5 cm)

kolekcja S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst w Gandawie (Belgia)

W 2008 r. Sakar Sleman wystawiła serię rysunków na temat porodu w Galerii Sardam w Sulejmanii. Niektóre z nich zostały potem pokazane na wystawie „Archaic” w Pawilonie Irackim na 57. Biennale w Wenecji (2017). Te intymne i poruszające do trzewi rysunki wyrażają „traumę porodu szczątkowym językiem ciała” – jak pisała historyczka sztuki Kalliopi Minoudaki w katalogu wystawy „Archaic”. Artystka użyła „słownictwa doskonałych i niedoskonałych kręgów”, aby podkreślić „wyobcowanie cielesne, powielanie i pęknięcie”. W Kurdystanie niełatwo się mówi o traumie fizycznej, jakiej doświadczają rodzące kobiety. Mimo to „dla wszystkich było jasne, o czym są te prace”, mówi Sleman. „Nawet ci z moich przyjaciół, którzy nie są artystami, rozumieli je i wyrażali empatię”.

Specjalnie na Biennale w Wenecji Sleman przygotowała nową pracę (bez tytułu, znaną też jako „Land Art”, 2017). Wykorzystując ziemię i kamień z kurdyjskich gór w pobliżu swego domu, stworzyła subiektywną dioramę świata (będącą zarazem modelem instalacji bez tytułu/„Land Art” z 2014 r. – białego kolistego kształtu wykonanego z kamienia i mielonej kredy, o średnicy 17 metrów, umieszczonego na zboczu góry nieopodal Sulejmanii). Miała ona służyć medytacji nad naturą jako początkiem ludzkości – oraz nad relacjami samej artystki z naturą. Instalacji towarzyszyła seria 9 rysunków bez tytułu (2017), które prezentowane są na wystawie „Niech poprzedza cię płomień” w Galerii Arsenał elektrownia. Ich abstrakcyjność, widoczna w powtarzających się odniesieniach do kształtu koła, jest związana z zaabsorbowaniem artystki sprawami kobiet i ich niesłyszczanymi głosami w społeczeństwie.

na podstawie: <https://ruyafoundation.org/en/>, *passim*

Sakar Sleman

UNTITLED, 2017

9 drawings, pencil and ink on cigar paper, 19 × 17.5 cm
(frames: 27.5 × 27.5 × 1.5 cm)

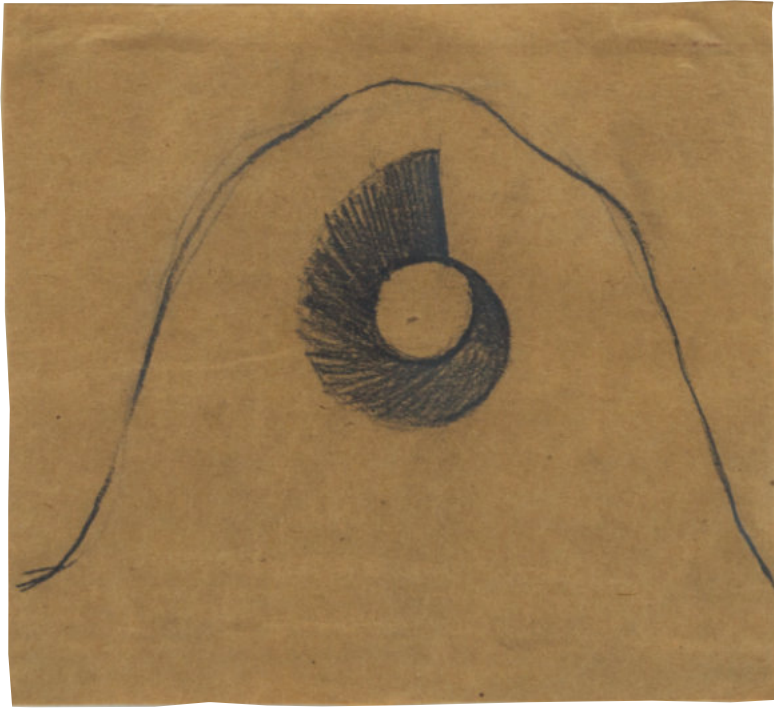
collection of S.M.A.K., the Municipal Museum of Contemporary Art in Ghent, Belgium

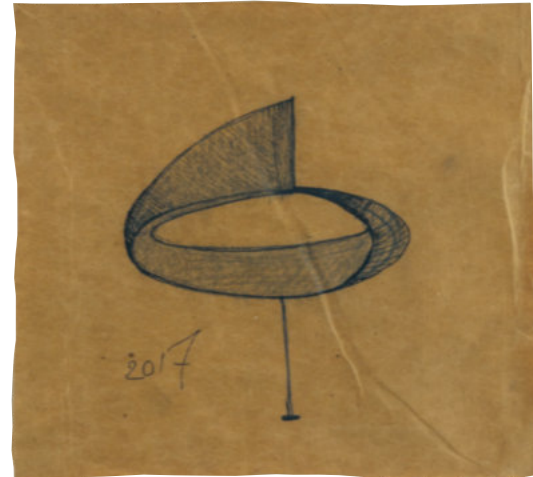
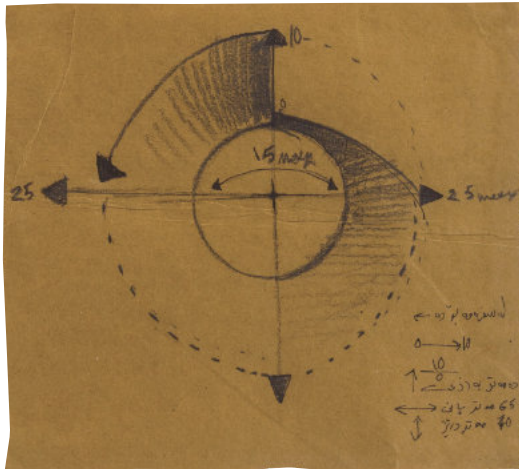
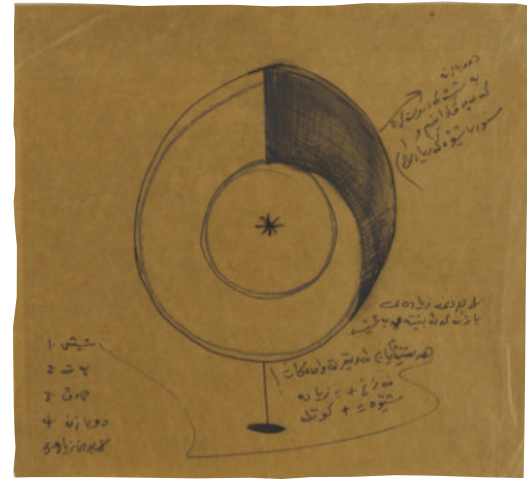
In 2008 Sakar Sleman exhibited a series of drawings about childbirth at the Sardam Gallery in Sulaimani. Some of them were presented later in the “Archaic” show at the 57th Venice Biennale’s Iraq Pavilion (2017). As written by the art historian Kalliopi Minoudaki for the “Archaic” catalogue, these intimate and visceral drawings express the “trauma of childbirth” with a “rudimentary language of the body.” The artist used “a vocabulary of perfect and imperfect circles” to highlight “bodily estrangement, duplication and rupture.” The physical trauma that women undergo during childbirth is not easily talked about in Kurdistan. Nonetheless “it was clear to everyone what the works were about,” says Sleman, “even my friends who weren’t artists understood them and empathised.”

Especially for the Venice Biennale Sleman produced a new work (untitled, known as “Land Art”, 2017). Using soil and stone from the Kurdish mountains near her home she created a subjective diorama of the world (which was also a model of the untitled/“Land Art” installation from 2014, originally a white, circle-shaped form made of stone and ground chalk, 17 metres across, located on a mountainside near Sulaimani). It was supposed to serve as a meditation on nature as the origin of mankind and the artist’s relationship to it. The installation was accompanied by the series of 9 untitled drawings (2017) which are presented in the exhibition “May Flames Pave the Way for You” at the Arsenal Gallery power station in Białystok. Their abstractness, seen in recurring references to the circular shape, is linked to Sleman’s preoccupation with women and their unheard voices in society.

based on: ruyafoundation.org/en/, *passim*







NOTY BIOGRAFICZNE

Sherko Abbas

Ur. 1978, artysta kurdyjsko-iracki. Przeszedł na świat w Iranie w rodzinie kurdyjskich uchodźców, która wróciła do Iraku, gdy miał dwa lata. Absolwent College of Fine Arts, University of Sulaimani (licencjat, 2005) oraz Goldsmiths, University of London (MFA Fine Art, 2015).

W swojej twórczości Abbas wykorzystuje wideo, performans, rzeźbę, tekst i dźwięk. Jego prace poświęcone są pamięci dźwiękowej i wizualnej oraz sytuacji geopolitycznej współczesnego Iraku. Brał udział w licznych wystawach na całym świecie, w tym: „Estrangement”, The Showroom, Londyn (2010); „Wernakularność” na Międzynarodowym Festiwalu Sztuk Wizualnych Alternativa w Gdańsku (2015); „Archaic”, Pawilon Iracki na 57. Biennale Sztuki w Wenecji (2017); „Bagdad mon amour”, Institut des Cultures d’Islam, Paryż (2018); „Speaking Across Mountains”, Middle East Institute, Waszyngton (2019); „Rencontres Internationales Paris/Berlin 2019”, Haus der Kulturen der Welt, Berlin (2019) oraz Louvre Auditorium, Paryż (2020); „Theatre of Operations. The Gulf Wars 1991–2011”, MoMA PS1, Nowy Jork (2019/2020).

Abbas pracuje również jako kurator, organizator i koordynator wydarzeń kulturalnych. Był m.in. kuratorem projektu „Sermedy Le 437.072 sq km” (2007) oraz menedżerem operacyjnym projektu „Post-war Culture in Iraq” [Kultura powojenna w Iraku] (2010), oba w Amna Suraka Museum w Sulejmanii. W 2017 r., we współpracy z kuratorką Anetą Szyłak, był badaczem i koordynatorem projektu „In-between Worlds. Kurdish Contemporary Artists” [Pomiędzy światami. Kurdyjscy artyści współcześni], w wyniku którego powstała kolekcja prac ponad 30 kurdyjskich artystów z Iraku i towarzysząca jej książka. Kolekcja znajduje się w zbiorach Imago Mundi pod auspicjami Fondazione Benetton Studi Ricerche w Treviso (Włochy).

W 2014 i 2015 r. w Goldsmiths, University of London zainicjował performansy dźwiękowe “When the Wild Instruments Sing” [Gdy śpiewają dzikie instrumenty], wykorzystując własnoręcznie skonstruowany „dziki instrument”. W wykonaniach brali udział: jego siostra Khabat Abas, improwizatorka i wiolonczelistka, oraz Hardi Kurda, improwizator i kompozytor (w 2014 r. również Kani Kamil).

sherkoabbas.com

Halgurd A. Baram

Ur. 1983 w Sulejmanii, Irak. Artysta kurdyjski, twórca „Selfie-Based Documentary Project to Document and Interview Kurdish Artists” (projektu gromadzącego dokumentację twórczości i wywiady z artystami kurdyjskimi), autor tekstów krytycznych o sztuce oraz tłumacz z angielskiego na kurdyjski. Ukończył College of Fine Arts, University of Sulaimani (2006–2009), gdzie obecnie pracuje jako wykładowca. Tytuł magistra sztuki współczesnej uzyskał na Middlesex University w Londynie (2013–2014). Baram prezentował swoje prace na wystawach zbiorowych: „The Nest-builders of the Sea”, Art Lacuna Gallery, Londyn (2014); „Primary Colours”, In the Grove Studio – MA Fine Art Degree Show, Londyn (2014); „CB Student Award & Exhibition”, Collyer Bristow Gallery, Londyn (2014); „Text Show”, Contemporary Art Museum,

Sulejmania (2017); „Anthropologio”, Thissio Gallery space, Ateny (2020) oraz na wystawie indywidualnej „Catalyst Art Show”, Esta Gallery, Cultural Center of Sulaimani Old Tobacco Factory (centrum kultury w dawnych zakładach tytoniowych), Sulejmania (2018).

Według Barama język można postrzegać jako kontrowersyjny materiał do tworzenia sztuki lub jako narzędzie wizualne ucieleśniające stanowiska filozoficzne i polityczne. Artyście bliższe jest to drugie podejście. Jego bazującą na tekście twórczość można rozumieć jako praktykę konceptualną badającą użycie języka pisanego w kontekście sztuki współczesnej. Wykorzystując różne języki, jak kurdyjski, arabski i angielski, a także teksty islamskie, Baram prowokuje dyskusję. W konceptualny charakter jego prac wpisane są szersze kwestie polityczne i kulturowe. Obrazowanie problematyki politycznej ma tu pierwszeństwo przed estetyką sztuki konceptualnej, a starcie polityki z estetyką zostaje wykorzystane jako źródło twórczego napięcia.

Słowo pisane postrzega się zwykle jako nośnik dosłownego znaczenia, jednak Baram w swojej praktyce artystycznej wykracza poza tę funkcję. Sprawia, że pismo staje się obrazem i zbiorem zakodowanych wizerunków, niosących w sobie złożone napięcia nierozzerwalnie związane z tożsamością narodową.

na podstawie informacji dostarczonych przez artystę

Shirwan Fatih

Ur. 1974, Irak. Mieszka i pracuje w Sulejmanii w Iraku. Należy do nowej fali artystów w Sulejmanii, którzy zajmują się sztuką site-specific, instalacją i wideo. Jest również malarzem i performerem. Fatih koncentruje się na kwestiach środowiska naturalnego i transformacji politycznej, a także na systemie edukacji w Iraku. Jego prace powstają w ścisłej współpracy ze szkołami i uczniami. Twórczość Fatiha była szeroko prezentowana w Kurdystanie irackim (np. na wystawach zbiorowych: „Sermedy Le 437.072 sq km”, Amna Suraka Museum, Sulejmania, 2007; „Dado Exhibition”, budynek SARA, Sulejmania, 2010; „Clamor”, Institute of Fine Art, Sulejmania, 2016; „Me and City Hurt Each Other”, The English Hospital, Sulejmania, 2017), a także w Norwegii i Niemczech, gdzie przebywał w 2007 r. w ramach programu rezydencyjnego w Akademii Sztuk Pięknych w Lipsku. Brał również udział w projekcie „Estrangement”, prezentowanym w The Showroom, Londyn (2010) oraz w ramach Międzynarodowego Festiwalu Sztuk Wizualnych Alternativa, Gdańsk (2011), a także w wystawie „Videozoom: Kurdistan, Iraq. Small things that matter more”, Museo di Roma in Trastevere, Rzym (2015).

Rebeen Hamarafiq

Ur. w Sulejmanii, Irak. Artysta kurdyjsko-iracki, kurator i badacz. Absolwent College of Fine Arts, University of Sulaimani (licencjat z malarstwa) oraz Goldsmiths, University of London (MFA Fine Art oraz Graduate Diploma in Creative & Cultural Industries).

Wystawiał w kraju i za granicą, w tym w The Showroom, Londyn; na Międzynarodowym Festiwalu Sztuk Wizualnych Alternativa, Gdańsk; CalArts, Los Angeles; Museo di Roma in Trastevere, Rzym. Zdobywca stypendium Spotlight Iraq 2019 przyznanego przez Goethe-Institut Irak (na projekt "Are We Addicted?") oraz rezydencji artystycznej Live Art and Artsadmin w Londynie.

Kurator projektów: „Dado Exhibition”, budynek SARA, Sulejmania (2010), „Videozoom: Kurdistan, Iraq. Small things that matter more”, Museo di Roma in Trastevere, Rzym (2015) oraz rocznego projektu „Are We Addicted?” [Czy jesteśmy uzależnieni?], Cultural Center of Sulaimani Old Tobacco Factory (centrum kultury w dawnych zakładach tytoniowych), Sulejmania (2019/2020).

Twórczość Hamarafią koncentruje się na relacjach między życiem codziennym a sztuką, społecznych konstrukcjach władzy i znaczenia, fizycznych reakcjach na normy i życie w nowoczesnym świecie, a także na problemie odbudowy społeczeństwa irackiego zniszczonego przez wojny i szybkie zmiany po upadku reżimu Saddama. Artysta walczy ze stereotypowymi wyobrażeniami na temat Iraku za granicą, promując i wspierając lokalną perspektywę. Uważa, że wystawy i wydarzenia kulturalne powinny prezentować krytyczny punkt widzenia.

Hamarafią publikuje artykuły na temat kultury wizualnej w lokalnych czasopismach. W swoim tekście, zamieszczonym w 2019 r. w „Genocide Studies International” (University of Toronto Press), analizuje sposób, w jaki władze kurdyjskie wykorzystywały obrazy masakr dokonanych w ramach operacji Al-Anfal, m.in. w Halabdzji, w programach nadawanych przez pierwszą, kontrolowaną przez rząd stację telewizyjną po powstaniu kurdyjskim z 1991 r.

na podstawie informacji dostarczonych przez artystę

Hiwa K

Ur. 1975 w Sulejmanii, Irak. Artysta wizualny, mieszka i pracuje w Berlinie. Pochodzi z Kurdystanu irackiego, uciekł z kraju w 1996 r., ostatecznie osiedlając się w Niemczech, gdzie zdobył formalne wykształcenie artystyczne. Jest znakomitym gitarzystą flamenco, studiował pod kierunkiem mistrza Paco Penii i nadal praktykuje muzykę równoległe ze sztukami wizualnymi.

Prezentował swoją sztukę na największych wystawach sztuki współczesnej, jak La Triennale, „Intense Proximity”, Palais de Tokyo, Paryż (2012); 56. Biennale Sztuki w Wenecji (2015); documenta 14, Ateny i Kassel (2017). Brał także udział w większości edycji Międzynarodowego Festiwalu Sztuk Wizualnych Alternativa w Gdańsku (2009–2016). Jego ostatnie wystawy indywidualne to: „Don't Shrink Me to the Size of a Bullet”, Kunst-Werke Berlin (2017); „Blind as the Mother Tongue”, New Museum, Nowy Jork (2018); „Moon Calendar”, S.M.A.K., Gandawa oraz Kunstverein Hannover (2018); „Wysoco nieprawdopodobne, choć nie niemożliwe”, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa (2019).

Od 2005 r. współpracuje z kuratorką Anetą Szyłak. W 2008 r. zainicjowali projekt „Estrangement” – serię warsztatów, badań lokalnych i dyskusji w Kurdystanie, których wyniki były prezentowane w formie wystawy w The Showroom w Londynie (2010), a następnie w ramach festiwalu Alternativa w Gdańsku (2011). Laureat nagrody Arnold-Bode-Preis ufundowanej przez miasto Kassel (2016) oraz Ernst Schering Preis (2017).

Hiwa K jest zwolennikiem samokształcenia, które sam praktykuje. Odnosi się krytycznie do systemu edukacji artystycznej, profesjonalizacji praktyki artystycznej, a także mitu o indywidualnym artyście. Stąd wiele jego prac charakteryzuje się silnym wymiarem zbiorowym i partycypacyjnym oraz naciskiem na koncepcję uzyskiwania wiedzy z codziennych doświadczeń, a nie z doktryny. Twórczość artysty wy- myka się normatywnej estetyce, ale daje możliwość innej wibracji formom wernakularnym, historiom mówionym, relacjom międzyludzkim i kwestiom politycznym. Repozytorium jego odniesień to opowieści członków rodziny i przyjaciół, sytuacje zaobserwowane, a także codzienne formy będące wytworem praktyczności i konieczności.

hiwak.net

Kani Kamil

Ur. w Iraku, kurdyjska artystka współczesna. Mieszka i pracuje w Wielkiej Brytanii. Absolwentka College of Fine Arts, University of Sulaimani (licencjat, sztuki piękne / ceramika, 2006) oraz Middlesex University w Londynie (MA Fine Art, 2013). Obecnie doktorantka na Manchester Metropolitan University. Jest członkinią Traveling Heritage Bureau w Manchesterze – projektu prowadzonego przez Digital Women’s Archive North (DWAN).

Brała udział w wielu projektach i wystawach zbiorowych, m.in.: “Woman Made Gallery’s 18th International Open”, Woman Made Gallery, Chicago (2015); „Clamor”, Institute of Fine Art, Sulaimani (2016); „Arising”, Reykjavik Art Museum, Reykjavik, Islandia (2016); „Powolność”, TRAF0, Trafostacja Sztuki w Szczecinie (2018); “Still I rise”, Manchester Art Gallery, Manchester (2018); „Cohere”, Museum Wiktorii i Alberta, Londyn oraz HOME Manchester (2019); Hull International Photography Festival, HIP Gallery, Hull, Wielka Brytania (2019); „Everyday Object”, we współpracy z University of Huddersfield i University of Salford w Manchesterze, Kate Smith i Kelly Lockwood, w ramach konferencji „The Listening Guide in Feminist Narrative Research” (2019); „Speaking Across Mountains”, Middle East Institute, Waszyngton (2019); „Pot-holder”, we współpracy z Women in Exile (projekt zlecony przez Kirklees Council), WomenCentre (centra kobiet) w Huddersfield i Dewsbury, Wielka Brytania (2020).

Twórczość Kani Kamil odzwierciedla społeczno-polityczne położenie Kurdyjek w Iraku. Jest także wyrazem sprzeciwu wobec nierówności szans i reprezentuje głosy członków grup marginalizowanych. Artystkę interesuje ujawnianie zapomnianych i ukrytych historii, które powinny zostać zapamiętane. W swojej sztuce dąży do ukazania związku między naturą i kulturą oraz społecznych konstruktów płci.

Tworzy fotografie, instalacje, wideo, prace dźwiękowe, posługuje się także haftem. Często używa własnych włosów jako materiału służącego do wyrażania pojęć konfliktu i represji.

W 2014 r. w Goldsmiths, University of London, wraz z improwizatorem i kompozytorem Hardim Kurdą oraz improwizatorką i wiolonczelistką Khabat Abas, wzięła udział w performansie dźwiękowym Sherko Abbasa „When the Wild Instruments Sing” [Gdy śpiewają dzikie instrumenty], grając na bębnie *daf*.

kanikamil.com

Rozhgar Mustafa

Kurdyjska artystka współczesna. Mieszka i pracuje w Sulejmanii w Kurdystanie, Irak. Absolwentka College of Fine Arts, University of Sulaimani (licencjat z malarstwa, 2004). W latach 2012–2013 studiowała w Chelsea College of Arts, University of the Arts London, uzyskując tytuł MFA. Uczy sztuk plastycznych w Institute of Fine Art w Sulejmanii. W 2013 r. w Londynie została uznana przez fundację artystyczną ArtRaker za jedną z 20 najlepszych artystek i artystów zajmujących się tematyką konfliktu i wojny.

Pracuje w różnych mediach: tworzy instalacje, fotografie, wideo, zajmuje się także działaniami w przestrzeni publicznej. Interesują ją głównie kwestie transformacji, konfliktu i tożsamości płciowej, pamięci, sprzeczności, traumy i strachu.

W 2009 r. jako stypendystka programu Gdańsk Exclusive była rezydentką Instytutu Sztuki Wyspa w Gdańsku, gdzie również odbyła się jej wystawa „Nowe prace”. Uczestniczyła w licznych projektach lokalnych i międzynarodowych, dotyczących kwestii pozycji kobiet w przestrzeni publicznej, sztuki i polityki, społeczeństwa i tabu, a także korupcji. Warto wymienić choćby: „Sermedy Le 437.072 sq km”, Amna Suraka Museum, Sulejmania (2007); „Dado Exhibition”, budynek SARA, Sulejmania (2010); „Contemporary Art Irak”, Cornerhouse, Manchester (2010); „Estrangement”, The Showroom, Londyn (2010); „Plastic Women”, indywidualna akcja uliczna, Sulejmania (2011); „Freedom on the Barricades?”, Växjö Konsthall, Växjö, Szwecja (2014); „Videozoom: Kurdistan, Iraq. Small things that matter more”, Museo di Roma in Trastevere, Rzym (2015); Międzynarodowy Festiwal Sztuk Wizualnych Alternativa, Gdańsk (2011, 2016); “Me and City Hurt Each Other”, The English Hospital, Sulejmania (2017); „Road through Kurdistan”, P21 Gallery, Kings Cross, Londyn (2019).

W 2020 r., wraz z iracką artystką Hanną Malallah i grupą innych twórczyń, uczestniczyła w projekcie badawczym, którego celem była eksploracja starożytnych lokalizacji na terenie Mezopotamii (Irak) i ponowna kontekstualizacja historii tych miejsc poprzez współczesne praktyki artystyczne. Rezultatem projektu była wirtualna wystawa zbiorowa „Co-Existent Ruins: Exploring Iraq’s Mesopotamian Past Through Contemporary Art”, Brunei Gallery, SOAS University of London (2020).

rozhgarmustafa.com

Walid Siti

Ur. 1954 w Dahuk (miasto w Kurdystanie irackim), Irak. Po ukończeniu w 1976 r. Instytutu Sztuk Pięknych w Bagdadzie opuścił Irak, aby kontynuować edukację artystyczną w Lublanie (Słowenia), a następnie w 1984 r. ubiegał się o azyl polityczny w Wielkiej Brytanii, gdzie mieszka i pracuje do dziś.

Twórczość Sitego była prezentowana na scenie międzynarodowej m.in. w Martin Gropius Bau w Berlinie; Imperial War Museum w Londynie; Institut des Cultures d'Islam w Paryżu; na Biennale w Szardży (Zjednoczone Emiraty Arabskie), gdzie otrzymał nagrodę; Biennale w Wenecji (2009, 2011, 2015); Muzeum Sztuki Współczesnej Yinchuan MOCA (Chiny); Międzynarodowym Centrum Grafiki w Lublanie (wystawa „Systems and Patterns”); Triennale w Brugii (Belgia).

Siti pracuje w różnych mediach, tworzy między innymi instalacje, prace 3D, wideo, prace na papierze, zajmuje się też malarstwem. W swojej twórczości porusza się po złożonym terenie pamięci i zagubienia, dowodząc jednocześnie głębokiego wglądu w świat, który jest dla niego miejscem nieustannych zmian. Opowieść artysty o jego doświadczeniach, o życiu odległym od miejsca urodzenia, ale wciąż głęboko emocjonalnie z nim związanym, jest wspólna dla wielu wygnańców. Siti czerpie inspirację z dziedzictwa kulturowego swojej ojczyzny, poprzecinanej zmilitaryzowanymi granicami i falami migracji. W swoich pracach rozważa napięcia między tożsamością zbiorową, współzależnością a ograniczeniami nakładanymi na jednostkę przez bagaż dziedzictwa, tradycji, domów, granic, mobilności i migracji.

Jego prace znajdują się w znaczących kolekcjach na całym świecie, m.in. Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku; The British Museum w Londynie; Imperial War Museum w Londynie; Muzeum Wiktorii i Alberta w Londynie; Sharjah Art Foundation w Szardży; Galerii Narodowej w Ammanie (Jordania); Banku Światowego w Waszyngtonie; Iraq Memory Foundation – program Art for American Embassy, USA; Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK; Barjeel Art Foundation w Szardży.

walidsiti.com

Sakar Sleman

Ur. 1979 w Sulejmanii, Irak. Kurdyjska artystka współczesna, zajmuje się m.in. malarstwem, instalacją i land artem. Mieszka i pracuje w Sulejmanii. Prace Sleman koncentrują się na kwestiach politycznych, religijnych i zwykłych codziennych sprawach w społeczeństwie irackim, a zwłaszcza na problemach kobiet.

Sleman tworzy instalacje site-specific, jak choćby landartowy projekt na zboczach gór Goyzha i Azmar koło Sulejmanii (2014) czy wystawa „Two Generations” [Dwa pokolenia] (2014) na dziedzińcu Amna Suraka Museum w Sulejmanii.

Pracowała nad projektami w obozach dla uchodźców zagranicznych i wewnętrznych (IDP) w północnym Iraku. Jej instalacja „Mass Migrations” [Masowe migracje] (2013) powstawała we współpracy z uchodź-

cami syryjskimi z obozu Arbat. Początkowo prezentowano ją na terenie obozu, potem została przeniesiona do Galerii Sardam w Sulejmanii. Z kolei efektem pracy z przesiedlonymi wewnątrznie jezydkami była instalacja „Yezidi Women” (2015), prezentowana w Międzynarodowym Dniu Kobiet na placu w centrum Sulejmanii, upamiętniająca kobiety jezydzkie zabite lub wykorzystane seksualnie przez ISIS.

Artystka często posługuje się tekstami i krótkimi sloganami w połączeniu z instalacjami i przedmiotami znalezionymi. W instalacji „Read” [Lektura] (2016) Sleman wykorzystwała książki do zbadania roli religii i pluralizmu w Iraku w okresie fanatyzmu religijnego.

Sleman tworzy także niewielkie obiekty, rysunki, obrazy i instalacje przy użyciu materiałów organicznych, takich jak węgiel, ziemia, drewno, gips, kamień. Artystka wykorzystuje w ten sposób kształt, kolor, teksturę i zapach, aby tworzyć prace głęboko introspekcyjne, czerpiące zarówno z osobistych doświadczeń, jak i pamięci zbiorowej. Przykładem może być jej wystawa „Dark and Light” [Mrok i światło] (2017) w Amna Suraka Museum w Sulejmanii.

Była jedną z ośmiorga artystów irackich prezentowanych na wystawie „Archaic” w Pawilonie Irackim na 57. Biennale Sztuki w Wenecji (2017).

na podstawie: ruyafoundation.org/en/, *passim*

Aneta Szylak

Kuratorka i teoretyczka sztuki, założycielka instytucji kulturalnych, pisarka. Mieszka w Gdańsku. Obecnie zajmuje się tworzeniem NOMUS (Nowego Muzeum Sztuki) – oddziału Muzeum Narodowego w Gdańsku. Założycielka i dyrektorka Centrum Sztuki Współczesnej Łażnia w Gdańsku (1998–2001) oraz Instytutu Sztuki Wyspa (2004–2014), działającego na terenie dawnej Stoczni Gdańskiej. W latach 2010–2016 była dyrektorką artystyczną Międzynarodowego Festiwalu Sztuk Wizualnych Alternativa w Gdańsku, a w 2017 – dyrektorką artystyczną 9. Festiwalu Sztuki w Przestrzeni Publicznej OPEN CITY w Lublinie.

W ciągu ostatnich 20 lat była kuratorką wielu przełomowych wystaw i festiwali sztuki współczesnej, w tym: „Architectures of Gender: Contemporary Women’s Art in Poland”, Sculpture Centre, Nowy Jork (2003); „Estrangement”, The Showroom, Londyn (2010) oraz w ramach festiwalu Alternativa, Gdańsk (2011); „The Field is to the Sky, Only Backwards”, ISCP, Nowy Jork (2013); „Hito Steyerl: Abstrakt”, Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk (2014); „What’s Plain Invites Pattern”, Alternativa Foundation, Palermo (2015); „Wernakularność”, w ramach festiwalu Alternativa, Gdańsk (2015); „Uszczerbki i straty”, w ramach festiwalu Alternativa, Gdańsk (2016).

Autorka licznych tekstów poświęconych teorii sztuki współczesnej oraz artystom, m.in.: „Curating Context”, w: *The Curatorial: A Philosophy of Curating*, red. J.-P. Martinon, London 2013; „Sherko Abbas: The Music of the Bush Era”, w katalogu wystawy „Archaic” w Pawilonie Irackim podczas 57. Biennale

w Wenecji, Milan 2017; „Tactics of Arrival/Mean of Knowing”, w: *Don't Shrink Me to the Size of a Bullet: The Works of Hiwa K*, red. A. Downey, Walther König Verlag 2017.

Wykładowczynie oraz guest tutor w nowojorskich uczelniach: Bard College, the New School, Queen's College i na Uniwersytecie Nowojorskim, a także w Holenderskim Instytucie Sztuki w Arnhem i Akademii Sztuk Pięknych w Helsinkach oraz – jako *doctoral fellow* – na Uniwersytecie Kopenhaskim. Była *visiting fellow* w Muzeum Sztuki Współczesnej (M HKA) w Antwerpii oraz *visiting professor* w Akademii Sztuk Pięknych w Moguncji. Obecnie przygotowuje pracę doktorską *Curating Context. The Palimpsest on the Quotidian and the Curatorial* w ramach Curatorial/Knowledge w Goldsmiths w Londynie oraz na Uniwersytecie Kopenhaskim.

Artyści biorący udział w performansie muzycznym Sherko Abbasa „When the Wild Instruments Sing”, Goldsmiths, University of London, 2015:

Khabat Abas

Ur. w Sulejmanii, Irak. Wiolonczelistka i kompozytorka. Wykształcenie muzyczne zdobywała w Institute of Fine Art w Sulejmanii (dyplom w dziedzinie muzyki, 2000), Ljungskile College of Music, Szwecja (2009), Uniwersytecie w Göteborgu (2017) i Goldsmiths, University of London (dyplom w dziedzinie muzyki, 2018). Doskonaliła się pod kierunkiem Patrika Harrysona, solisty Opery w Göteborgu. Brała udział w warsztatach gry na wiolonczeli i improwizacji z Yo-Yo Ma, Eddiem Prévostem, Peterem Schoeningiem i in. Występowała jako solistka w zespołach w Londynie, Berlinie, Göteborgu, Malmö i Kurdystanie oraz z orkiestrami w Sulejmanii i Göteborgu.

Khabat Abas uczyła się grać na wiolonczeli w tym samym czasie, gdy Kurdystan iracki wychodził z pierwszej wojny w Zatoce Perskiej zrujnowany przez konflikt zbrojny i wycieńczony podwójnym embargiem na handel: nałożonym przez ONZ na Irak oraz przez Saddama Husajna na Kurdów. Występując z różnymi zespołami, w tym z Iracką Narodową Orkiestrą Symfoniczną, Abas dostosowywała swój instrument i sposób gry do nękanego wojną otoczenia, w którym nie miała dostępu do nowych strun i materiałów niezbędnych do napraw instrumentu. Używając wiązanych strun i improwizowanych materiałów, tworzyła zatem własne instrumenty, dźwięki i techniki gry, które wyłaniały się z realiów życia w strefie wojny, zarazem je odzwierciedlając.

Wykorzystując te doświadczenia w twórczości kompozytorskiej i improwizatorskiej, Abas poddała dekonstrukcji obecną w zachodniej tradycji klasycznej ideę „doskonałej” wiolonczeli. Bada nowe sposoby gry i nowe cielesne relacje z instrumentem, a także uwarunkowane kulturowo cechy samych przedmiotów i materiałów. W ostatnim czasie rozszerzyła swoje adaptacje utworów na wiolonczelę o cyfrowe i algorytmiczne przetwarzanie dźwięku.

khabatabas.com

Hardi Kurda (HK)

Kurdyjski kompozytor, improwizator, przedstawiciel sound artu. Edukację muzyczną rozpoczął w Institute of Fine Art w Sulejmanii (skrzypce). Jest absolwentem Academy of Music and Drama na Uniwersytecie w Göteborgu, gdzie uzyskał tytuł licencjata (2009) oraz magistra (2012) w zakresie muzyki ze specjalnością kompozycja. Studiował też w University of Music and Theatre „Felix Mendelssohn Bartholdy” w Lipsku. Obecnie jest doktorantem w Goldsmiths, University of London.

Oprócz komponowania dzieł z zakresu klasycznej muzyki akustycznej i elektronicznej Hardi opracowuje utwory, w których muzyka współdziała z różnymi formami sztuki w nowych przestrzeniach artystycznych, zapewniając słuchaczom nowe doświadczenia. Dzieła Hardiego zawierają sugestywne i niezwykle dźwięki. Artysta wykorzystuje np. radio, aby badać możliwości pracy z zakresem częstotliwości jako materiałem dźwiękowym. Do każdego wykonania swoich utworów kreuje nową przestrzeń, w której muzyka może odpowiednio wybrzmieć. Utwory Hardiego były wykonywane w Szwecji, Niemczech, Irlandii, Holandii, Kurdystanie, Wielkiej Brytanii, Libanie, m.in. na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Eksperymentalnej Irtijal w Bejrucie, Berliner Festspiele MaerzMusik i wystawie „Sound Place” w Londynie. Tworzył na zamówienie Departamentu Sztuki w Göteborgu, Szwedzkiego Komitetu ds. Grantów Artystycznych i Instytutu Goethego. Niedawno otrzymał nowe zamówienie od Swedish Arts Council na projekt „The Illegal Performance”.

Hardi jest założycielem (2012), dyrektorem artystycznym i menedżerem Non-Ensemble, grupy muzycznej, która stara się współpracować z różnymi artystami. Od 2012 r. jest członkiem jury Swedish Arts Council. W 2017 r. zainicjował powstanie festiwalu sound artu i muzyki eksperymentalnej Space21, który odbywa się co roku w autonomicznym Regionie Kurdystanu w Iraku. W 2020 r. Hardi został piątym stypendystą Radio Art Residency w Halle.

hardikurda.com

W 2014 i 2015 r. w Goldsmiths, University of London, Khabat Abas oraz Hardi Kurda wzięli udział w performansach muzycznych „When the Wild Instruments Sing” [Gdy śpiewają dzikie instrumenty] zainicjowanych przez Sherko Abbasa.

BIOGRAPHICAL NOTES

Sherko Abbas

Sherko Abbas is a Kurdish-Iraqi artist. Born in 1978 in Iran, where his family lived as refugees, Abbas came to Iraq when he was two years old. He graduated from the College of Fine Arts, University of Sulaimani (BA, 2005) and Goldsmiths, University of London (MFA Fine Art, 2015).

In his artistic practice Abbas uses video, performance, sculpture, text and sound. His work is dedicated to the sonic and visual memory as well as geopolitical situation of contemporary Iraq. He has participated in numerous exhibitions all over the world, including “Estrangement”, The Showroom, London (2010); “Vernacularity”, at the Alternativa International Contemporary Visual Art Festival in Gdańsk, Poland (2015); “Archaic”, the Iraq Pavilion at the 57th Venice Biennale (2017); “Bagdad mon amour”, Institut des Cultures d’Islam, Paris (2018); “Speaking Across Mountains”, Middle East Institute, Washington D.C. (2019); “Rencontres Internationales Paris/Berlin 2019”, Haus der Kulturen der Welt, Berlin (2019) and Louvre Auditorium, Paris (2020); “Theater of Operations. The Gulf Wars 1991–2011”, MoMA PS1, New York (2019/2020).

Abbas also works as a curator, organizer and coordinator of cultural events. He curated, inter alia, the project “Sermedy Le 437.072 sq km” (2007) and was the operation manager of the project “Post-war Culture in Iraq” (2010), both at the Amna Suraka Museum, Sulaimani. In 2017, in collaboration with the curator Aneta Szyłak, he researched and coordinated the project “In-between Worlds. Kurdish Contemporary Artists”, resulting in a collection of artworks from over 30 Kurdish-Iraqi artists and a book. The collection is now part of the Imago Mundi collection under the auspices of the Fondazione Benetton Studi Ricerche, Treviso, Italy.

In 2014 and 2015 at Goldsmiths, University of London, he initiated sound performances “When the Wild Instruments Sing”, using a “wild instrument” which he had made with his own hands. Participating in the performances were his sister Khabat Abas, improviser and cellist, and Hardi Kurda, improviser and composer (and in 2014 also Kani Kamil).

sherkoabbas.com

Halgurd A. Baram

Born in 1983, Sulaimani, Iraq, Baram is a Kurdish artist, the founder of “Selfie-Based Documentary Project to Document and Interview Kurdish Artists”, author of critical articles about art, and an English to Kurdish translator. He is a graduate of the College of Fine Arts, University of Sulaimani, (2006–2009) where he works as a lecturer. He earned his Masters’ degree in Contemporary Art (2013–2014) from Middlesex University, London. Baram presented his art at group exhibitions, including “The Nest-builders of the Sea”, Art Lacuna Gallery, London (2014); “Primary Colours”, In the Grove Studio – MA Fine Art Degree Show, London (2014); “CB Student Award & Exhibition”, Collyer Bristow Gallery, London (2014); “Text Show”,

Contemporary Art Museum, Sulaimani (2017); “Anthropologio”, Thissio Gallery space, Athens (2020) and at his solo exhibition “Catalyst Art Show”, Esta Gallery, Cultural Center of Sulaimani Old Tobacco Factory, Sulaimani (2018).

According to Baram, language can be seen as a controversial material for art making or as a visual device that embodies philosophical and political positions. He favors the latter approach. His text-based art can be understood as a conceptual practice that questions the use of written language within the context of contemporary art. Baram provokes debate by making use of diverse languages, such as Kurdish, Arabic, and English, as well as by using Islamic texts. Wider political and cultural concerns are inherent in the conceptual nature of his artistic practice. Visualising political issues takes precedence over the aesthetics of conceptual art, and this opposition between the political and the aesthetic becomes a source of productive tension.

The written word is usually considered to carry literal meaning, but Baram’s artistic practice transcends this function. It converts text into image and a set of coded representations conveying the complexities inherent in dealing with national identity.

based on information provided by the artist

Shirwan Fatih

Born in 1974, Iraq, Shirwan Fatih lives and works in Sulaimani, Iraq. He belongs to a new wave of Sulaimani artists to produce site-specific art, installation, and video. He is also a painter and performance artist. Fatih focuses on environmental issues and political transformation as well as on the education system in Iraq. His artwork is created in close cooperation with schools and schoolchildren. Fatih’s art has been widely exhibited in Iraqi Kurdistan (e.g. in the group shows: “Sermedy Le 437.072 sq km”, Amna Suraka Museum, Sulaimani, 2007; “Dado Exhibition”, SARA building, Sulaimani, 2010; “Clamor”, Institute of Fine Art, Sulaimani, 2016; and “Me and City Hurt Each Other”, The English Hospital, Sulaimani, 2017) as well as in Norway and in Germany, where in 2007 he participated in the art residency programme at the Academy of Fine Arts Leipzig. He also took part in the project “Estrangement”, presented at The Showroom, London (2010) and at the Alternativa International Contemporary Visual Art Festival, Gdańsk (2011); and in the show “Videozoom: Kurdistan, Iraq. Small things that matter more”, Museo di Roma in Trastevere, Rome (2015).

Rebeen Hamarafiq

Born in Sulaimani, Iraq, Hamarafiq is a Kurdish-Iraqi artist, curator and researcher. He graduated from the College of Fine Arts, University of Sulaimani (BA in painting) and Goldsmiths, University of London (MFA Fine Art and Graduate Diploma in Creative & Cultural Industries).

Hamarafiq has exhibited nationally and internationally, including venues such as: The Showroom, London; Alternativa International Contemporary Visual Art Festival, Gdańsk; CalArts, Los Angeles; and Museo di Roma in Trastevere, Rome. He won the *Spotlight Iraq 2019* grant from Goethe-Institut Irak for the project “Are We Addicted?” and an artistic residence from Live Art and Artsadmin, London. The projects he has curated include: “Dado Exhibition”, SARA building, Sulaimani (2010); “Videozoom: Kurdistan, Iraq. Small things that matter more”, Museo di Roma in Trastevere, Rome (2015); and the one-year project “Are We Addicted?” at the Cultural Center of Sulaimani Old Tobacco Factory, Sulaimani (2019/2020).

Hamarafiq’s work focuses on the relations between daily living and art, social constructions of power and meaning, physical reactions to norms and modern living, as well as the reconstruction of the Iraqi society after its random destruction by wars and rapid changes following the collapse of Saddam’s regime. The artist fights stereotypical imagery of Iraq abroad, promoting and supporting local views instead. He believes that exhibitions and cultural events should present critical points of view.

Hamarafiq publishes articles on visual culture in local magazines. In his 2019 essay, published in “Genocide Studies International” (University of Toronto Press), he analyses the ways Kurdish authorities used the images of massacres committed during the Al-Anfal campaign, in (among others) Halabja, in the broadcasts aired by the first, government-controlled television station after the Kurdish uprising of 1991.

based on information provided by the artist

Hiwa K

Born in 1975, Sulaimani, Iraq, Hiwa K is a visual artist working and living in Berlin. Originally from Iraqi Kurdistan, he fled the country in 1996, eventually settling in Germany, where he obtained his formal education in visual arts. An accomplished flamenco guitarist, he studied under master Paco Peña and has continued his musical practice parallel to his work in the field of visual arts.

Hiwa K’s work has been shown in major group exhibitions such as La Triennale, “Intense Proximity”, Palais de Tokyo, Paris (2012); 56th Biennale di Venezia (2015); and documenta 14, Athens and Kassel (2017). He took part in most editions of Alternativa International Contemporary Visual Art Festival in Gdańsk, Poland (2009–2016). His latest individual exhibitions are: “Don’t Shrink Me to the Size of a Bullet”, Kunst-Werke Berlin (2017); “Blind as the Mother Tongue”, New Museum, New York (2018); “Moon Calendar”, S.M.A.K., Ghent and Kunstverein Hannover (2018); “Highly Unlikely but not Impossible”, Zachęta – National Gallery of Art, Warsaw (2019).

Hiwa K has worked with curator Aneta Szyłak since 2005. In 2008, the duo initiated “Estrangement” – a series of workshops, explorations and discussions in Kurdistan, the outcomes of which were exhibited at The Showroom in London (2010) and at the Alternativa festival in Gdańsk (2011). The artist is a recipient of the Arnold-Bode-Prize 2016 of documenta-City Kassel (2016) and of Ernst Schering Preis (2017).

Hiwa K is an advocate of self-education, which he himself practises. He is critical of the art education system and the professionalization of art practice, as well as the myth of the individual artist. Consequently, many of his works are characterized by a strong collective and participatory dimension and an insistence on the concept of obtaining knowledge from everyday experience rather than doctrine. Hiwa K's art escapes normative aesthetics and allows another vibration to vernacular forms, oral histories, interpersonal relations and political issues. He draws his references from stories told by family members and friends, found situations, and everyday forms produced by pragmatics and necessity.

hiwak.net

Kani Kamil

Born in Iraq, Kani Kamil is a Kurdish contemporary artist who lives and works in the United Kingdom. She is a graduate of College of Fine Arts, University of Sulaimani (BA, Fine Art / Ceramic, 2006) and Middlesex University, London (MA Fine Art, 2013). Currently she is a PhD candidate at Manchester Metropolitan University. She is a member of the Travelling Heritage Bureau in Manchester – a project ran by Digital Women's Archive North (DWAN).

She participated in numerous projects and group exhibitions, including: "Woman Made Gallery's 18th International Open", Woman Made Gallery, Chicago (2015); "Arising", Reykjavik Art Museum, Reykjavik, Iceland (2016); "Clamor", Institute of Fine Art, Sulaimani (2016); "Slowness", TRAF0, Trafostacja Sztuki w Szczecinie, Szczecin, Poland (2018); "Still I rise", Manchester Art Gallery, Manchester (2018); "Cohere", Victoria and Albert Museum, London, and HOME Manchester (2019); Hull International Photography Festival, HIP Gallery, Hull, UK (2019); "Everyday Object", in collaboration with the University of Huddersfield and University of Salford in Manchester, Kate Smith, and Kelly Lockwood, part of the conference "The Listening Guide in Feminist Narrative Research" (2019); "Speaking Across Mountains", Middle East Institute, Washington D.C. (2019); "Pot-holder" (project commissioned by Kirklees Council), in cooperation with Women in Exile at Huddersfield and Dewsbury WomenCentres, UK (2020).

Kani Kamil's work is a reflection on the socio-political circumstances of Kurdish women in Iraq. It protests the inequality of opportunity and represents the voices of the marginalised. Her works aim to expose the relationship between nature and culture as well as the social construction of gender. She makes photographs, installation, needle-work, video and sound art, and frequently uses her own hair as the material with which to articulate the notions of conflict and repression.

In 2014 at Goldsmiths, University of London, together with Hardi Kurda, improviser and composer, and Khabat Abas, improviser and cellist, she took part in Sherko Abbas's sound performance "When the Wild Instruments Sing", playing the *daf* drum.

kanikamil.com

Rozhgar Mustafa

A Kurdish contemporary artist, Rozhgar Mustafa lives and works in Sulaimani, Kurdistan, Iraq. A graduate of College of Fine Arts, University of Sulaimani (BA in painting, 2004), between 2012–2013 she studied at Chelsea College of Arts, University of the Arts London, where she earned an MFA degree. She teaches art at the Institute of Fine Art in Sulaimani. In 2013 in London she was shortlisted by ArtRaker Fund as one of the 20 best artists who work with the subjects of conflict and war.

Mustafa works with different media, including installation, photography, video and public live action. Her main interests include issues of transformation, conflict and gender identity, memory, contradiction, trauma and fear.

In 2009 she was artist-in-residence at the Wyspa Institute of Art in Gdańsk, Poland, on a grant from the Gdańsk Exclusive programme, where she also held a solo exhibition “New Works”. She took part in projects locally and internationally, dealing with the subject of women in public space, art and politics, society and taboo, and corruption. Particularly worth mentioning are: “Sermedy Le 437.072 sq km”, Amna Suraka Museum, Sulaimani (2007); “Dado Exhibition”, SARA building, Sulaimani (2010); “Contemporary Art Irak”, Cornerhouse, Manchester (2010); “Estrangement”, The Showroom, London (2010); “Plastic Women”, solo street action, Sulaimani (2011); “Freedom on the Barricades?”, Växjö Konsthall, Växjö, Sweden (2014); “Videozoom: Kurdistan, Iraq. Small things that matter more”, Museo di Roma in Trastevere, Rome (2015); Alternativa International Contemporary Visual Art Festival in Gdańsk (2011, 2016); “Me and City Hurt Each Other”, The English Hospital, Sulaimani (2017); and „Road through Kurdistan”, P21 Gallery, Kings Cross, London (2019).

In 2020 Mustafa took part in a research art project with the Iraqi artist Hanna Malallah and a group of other female artists, aiming to explore Iraq’s ancient Mesopotamian sites and re-contextualise their history through contemporary art practices. The project resulted in the virtual group exhibition “Co-Existent Ruins: Exploring Iraq’s Mesopotamian Past Through Contemporary Art”, Brunei Gallery, SOAS University of London (2020).

rozhgarmustafa.com

Walid Siti

Born in 1954, Duhok (a city in Iraqi Kurdistan), Iraq, Walid Siti graduated from the Institute of Fine Arts in Baghdad in 1976, then left Iraq to continue his artistic education in Ljubljana, Slovenia and in 1984 sought political asylum in the United Kingdom, where he now lives and works.

Siti’s work has been exhibited internationally, inter alia at Martin Gropius Bau, Berlin; Imperial War Museum, London; Institut des Cultures d’Islam, Paris; Sharjah Biennial, United Arab Emirates, where he was awarded a prize; Venice Biennale (2009, 2011, 2015); Yinchuan Museum of Contemporary Art (MOCA),

China; the International Centre of Graphics, Ljubljana (exhibition “Systems and Patterns”); and the Bruges Triennial, Belgium.

Siti works in a variety of media, including installation, 3D works, video, artwork on paper, and painting. His work traverses a complex terrain of memory and loss, simultaneously presenting an acute insight into the world which is for him a place of constant change. The artist shares the story of his experiences, of a life lived far from, but deeply emotionally connected to the place of one’s birth, with many other exiles. He draws inspiration from the cultural heritage of his native land, crisscrossed with militarized borders and waves of migration. In his work Siti examines the tensions between collective identity, interdependence, and the constraints placed on the individual by their heritage, tradition, homes, borders, mobility and migration.

His work is featured in notable international collections such as the Metropolitan Museum, New York; The British Museum, London; Imperial War Museum, London; Victoria and Albert Museum, London; Sharjah Art Foundation, Sharjah; The National Gallery of Amman, Jordan; The World Bank, Washington, D.C.; Iraq Memory Foundation, Art for American Embassy program, USA; MOCAK Museum of Contemporary Art in Krakow, Poland; and Barjeel Art Foundation in Sharjah.

walidsiti.com

Sakar Sleman

Born in 1979, Sulaimani, Iraq, Sakar Sleman is a Kurdish contemporary artist involved, among others, in painting, installation and land art. She lives and works in Sulaimani. Her work focuses on political, religious and day-to-day issues in Iraqi society and, in particular, on problems faced by women.

Many of Sleman’s installations are site-specific, such as her land art project on the slopes of Goyzha and Azmar mountains above Sulaimani (untitled, known as “Land Art”, 2014) and the exhibition “Two Generations” in the yard of the Amna Suraka Museum in Sulaimani.

Sleman has worked on projects in refugee and IDP camps in northern Iraq. Her installation “Mass Migrations” (2013), made in collaboration with Syrian refugees from the Arbat camp, was first exhibited in the camp, and later transferred to the Sardam Gallery in Sulaimani. Her work with internally displaced Yezidi women resulted in the installation “Yezidi Women” (2015), exhibited on International Women’s Day in a public square in downtown Sulaimani to commemorate Yezidi women who were killed or sexually abused by ISIS.

The artist often uses texts and short slogans combined with installation and found objects. In the installation “Read” (2016), Sleman used books to explore the role of religion and plurality in Iraq in the period of religious fanaticism.

Sleman also creates small objects, drawings, paintings and installations using organic materials such as coal, earth, wood, gypsum and stone. In doing so, the artist uses shape, colour, texture and smell to create work that is deeply introspective, drawing on her personal experiences and collective memory. The latter is well illustrated by her exhibition “Dark and Light” (2017) at the Amna Suraka Museum.

She was one of the eight Iraqi artists presented at the “Archaic” exhibition in the Iraq Pavilion at the 57th Venice Biennale (2017).

based on: ruyafoundation.org/en/, *passim*

Aneta Szyłak

A curator, art theorist, institution maker and writer based in Gdańsk, Poland. Recently she has been responsible for the making of NOMUS (New Art Museum) – a branch of the National Museum in Gdańsk. Previously, Szyłak founded and directed the Łażnia Centre for Contemporary Art (1998–2001) in Gdańsk and the Wyspa Institute of Art (2004–2014), housed in the former Gdańsk Shipyard. In the years 2010–2016 she was the artistic director of the Alternativa International Contemporary Visual Art Festival in Gdańsk, and in 2017 – the artistic director of the 9th Festival of Art in Public Space OPEN CITY in Lublin.

Over the past 20 years, she has curated numerous and often groundbreaking contemporary art exhibitions and festivals, including: “Architectures of Gender: Contemporary Women’s Art in Poland”, Sculpture Centre, New York (2003); “Estrangement”, The Showroom, London (2010) and at the Alternativa Festival, Gdańsk (2011); “The Field is to the Sky, Only Backwards”, ISCP, New York (2013); “Hito Steyerl: Abstract”, Wyspa Institute of Art, Gdańsk (2014); “What’s Plain Invites Pattern”, Alternativa Foundation, Palermo (2015); “Vernacularity” at the Alternativa Festival, Gdańsk (2015); “Damage and Loss” at the Alternativa Festival, Gdańsk (2016).

Szyłak has written extensively on contemporary art theory and contemporary artists. Her works include: ‘Curating Context’, in: *The Curatorial: A Philosophy of Curating*, ed. by J.-P. Martinon (London: Bloomsbury, 2013); ‘Sherko Abbas: The Music of the Bush Era’, in: *Archaic*, the exhibition catalogue for the Iraq Pavilion at the 57th Venice Biennale (Milan: Mousse, 2017); ‘Tactics of Arrival/Means of Knowing’, in: *Don’t Shrink Me to the Size of a Bullet: The Works of Hiwa K*, ed. by A. Downey (Walther König Verlag, 2017).

She has lectured and worked as a guest tutor in New York’s Bard College, the New School, Queen’s College and New York University, as well as at Dutch Art Institute in Arnhem, Academy of Fine Arts in Helsinki and – as doctoral fellow – at the University of Copenhagen. She was a visiting fellow at the Museum of Contemporary Art (M HKA) in Antwerp and a visiting professor at the Academy of Arts in Mainz. Currently she is a final-stage doctoral researcher, completing her PhD thesis, *Curating Context. The Palimpsest on the Quotidian and the Curatorial*, within Curatorial/Knowledge at Goldsmiths in London and the University of Copenhagen.

Artists participating in Sherko Abbas's musical performance "When the Wild Instruments Sing", Goldsmiths, University of London, 2015:

Khabat Abas

Born in Sulaimani, Iraq, Khabat Abas is a cellist and composer. She studied at the Institute of Fine Art, Sulaimani (Music Diploma, 2000), Ljungskile College of Music, Sweden (2009), University of Gothenburg (2017) and Goldsmiths, University of London (Music Diploma, 2018). She studied under Patrik Harryson, who is a solo cellist at the Gothenburg Opera. She has taken part in workshops in cello performance and improvisation with Yo-Yo Ma, Eddie Prévost, Peter Schoening and others. She has performed as a soloist and in ensembles in London, Berlin, Gothenburg, Malmö and Kurdistan, and with orchestras in Sulaimani and Gothenburg.

Khabat Abas learnt to play the cello in the wake of the First Gulf War, when Iraqi Kurdistan was devastated by conflict and suffering under twin trade embargoes: one imposed by the UN on Iraq and the other by Saddam Hussein on the Kurds. While performing with various ensembles, including the Iraqi National Symphony Orchestra, Abas adapted her instrument and performance practice to her war-torn environment, where she did not have access to supplies needed to fix strings or mend her instrument. Using strings which were tied together and improvised materials, she fashioned her own instruments, sounds and modes of playing music which emerged from and reflected the realities of life in a war zone.

Using those experiences in her compositional and improvisatory practice, Abas deconstructs the notion of the "perfect" cello, present in Western classical tradition. She explores new ways of playing and new physical relationships with the instrument, as well as culture-dependent properties of objects and materials. She has recently added digital and algorithmic sound processing to her adaptations of works for cello.

In 2014 and 2015 at Goldsmiths, University of London, together with the improviser and composer Hardi Kurda (and in 2014 also with Kani Kamil), Abas took part in her brother Sherko Abbas's sound performances "When the Wild Instruments Sing".

khabatabas.com

Hardi Kurda (HK)

A Kurdish composer, improviser and sound artist, Hardi Kurda began his music education at the Institute of Fine Art, Sulaimani (violin). He obtained his BA (2009) and MA (2012) degrees in music from the Academy of Music and Drama at the University of Gothenburg, majoring in composition. He studied also at the University of Music and Theatre "Felix Mendelssohn Bartholdy" in Leipzig. He is currently a PhD candidate at Goldsmiths, University of London.

Hardi Kurda's compositions involve suggestive and unusual sounds. The artist uses, among others, the radio, to explore spectrum frequency as sound material. He creates a new space for every performance of his work, so that the music may find its proper sound. Besides composing classical acoustic and electronic music, Hardi Kurda develops pieces in which music interacts with different art forms in new art spaces to create new listening experiences. His works were performed in Sweden, Germany, Ireland, the Netherlands, Kurdistan, the UK, and Lebanon, including the Irtijal International Festival for Experimental Music, Beirut; Berliner Festspiele MaerzMusik; and "Sound Place" exhibition, London. His work was commissioned by the Department of Public Art in Gothenburg, the Swedish Art Grants Committee, and Goethe Institute. He has recently received a new commission from the Swedish Art Council for his project "The Illegal Performance".

Hardi Kurda is a founder (2012), artistic director and manager of Non-Ensemble, a music group which seeks collaboration with various artists. Since 2012 he has been a member of Jury Committee of Swedish Arts Council. In 2017 he initiated the establishment of Space21 festival for sound art and experimental music, which takes place annually in the autonomous Kurdistan Region in Iraq. In 2020 Hardi became the fifth scholarship holder of the Radio Art Residency in Halle, Germany.

In 2014 and 2015 at Goldsmiths, University of London, along with Khabat Abas, an improviser and cellist (and in 2014 also with Kani Kamil), he participated in sound performances "When the Wild Instruments Sing" initiated by Sherko Abbas.

hardikurda.com

katalog / catalogue

wprowadzenie i tekst / introduction and essay: Aneta Szyłak
wywiad z Anetą Szyłak / interview with Aneta Szyłak: Stach Szabłowski
opracowanie not biograficznych / biographical notes: Ewa Borowska
redakcja i korekta / copy-editing and proofreading: Ewa Borowska
tłumaczenie na angielski wprowadzenia i wywiadu / English translation
of introduction and interview: Aleksandra Sobczak-Kövesi
pozostałe tłumaczenia i proofreading tekstów angielskich / other translations
and English proofreading: Joanna Auron-Górska
zdjęcia / photo: Maciej Zaniewski
wybór zdjęć i kadrów z wideo / selection of photos and still frames:
Ewa Chacianowska, Katarzyna Kida
projekt graficzny / layout: Alterstudio/EC
druk / printed by: Koncept, Białystok
nakład / print run: 300 egz./copies

© Copyright by Authors and Galeria Arsenal
Białystok 2020

wydawca / published by

Galeria Arsenal w Białymstoku
ul. A. Mickiewicza 2, 15-222 Białystok, Poland
tel. +48 857420353 | mail@galeria-arsenal.pl | galeria-arsenal.pl
Dyrektor Galerii Arsenal / Director of the Arsenal Gallery:
Monika Szewczyk

G A L E R I A
Arsenal

miejska instytucja kultury
municipal cultural institution



Białystok 2020

ISBN 978-83-66262-06-5



G A L E R I A

Arsenal

ISBN 978-83-66262-06-5