

er's

riods |

Hiwa K
My Father's color periods

Opening
May
8 - 2014, 7 pm

May
9 - 2014
July
18 - 2014

Texts by

Aneta Szyłak
Alfredo Cramerotti
Hiwa K

info@prometeogallery.com
www.prometeogallery.com

P R O M
E T E O
G A L L
E R Y ■
di Ida Pisani

prometeogallery di Ida Pisani
Via G. Ventura, 3
20134 Milano - Italia

t. / f. +39 02 2692 4450

Mon - Fri
11 am / 7 pm

Aneta Szyłak

The Disciple of the Everyday

There is nearly always a family story or anecdote behind the work of Hiwa K, from the personal or communal oral history he grew up with. Writing this I know it is problematic (though might be too easy as well) to recall the biographical details of the living artist. It is even harder, when the artist is deliberately using his personal memories about family members, situations he went through and places he lived in as an ignition and even a form of his work. But it what seems to be so personal, is also strongly related to the common, to the shared and collectively shaped. Hiwa takes situations as *forms* that are ready to be picked and fills them with the rich references that link fields such as education, economy, politics and migration.

He finds, lifts up and embraces those *situational ready-mades*, enters them with the pragmatic intention of inhabiting them. Like in the work "Mirror" realized in Weimar Plovdiv and Gdansk or museums, such as MUMOK in Vienna in which the adaptive tool constructed out of the metal rod and motorbike mirrors is balanced by the artist on this nose helps him to navigate while strolling through the city. He is then the *user* of the city that finds the active ways of adaptation to the condition and he is a disciple of the *everyday* who knows the ways the system does not possess. He looks into mirror reflections but not at things themselves. The reality is broken into small pieces and this fragmented perception has a pragmatic aspect to find the way. It is not meant to study the situation or admire the surrounding. Discussing the work Hiwa says often that the subject in this and couple of other works is not stable. It does not belong anywhere. No longer to places he came from and not to the places he visits either. This lack

of stability, a *shakiness*, to quote, needs fragmented perceptions to navigate and survive the reality at which he does not want to look as for a whole.

Some decades ago Michel de Certeau has written a book about how the practices of everyday life circumnavigate the rigid and tough-organized dominant systems such as economy, city planning, administration or systematic education. This includes all that we practice and how we can tactically customize the unfriendly surrounding of strategic solutions. That difference between "strategy" (systemic) and "tactics" (pragmatic response of the user) come to my mind when I think about Hiwa's operations in the systems such as technology, city and educational or art institutions.

The memory is a device for him but the motivation is not a nostalgia and longing for the places and people once left but a source of convoluting, surprising gestures indirectly dealing with them. As we know, a specific feature of memory is that it makes us believe that things were the way we recall them. Memory confuses us that things we heard are the things we experienced. We not always connect ourselves to the hard facts but rather to the atmosphere if the event. De Certeau writes: "Like those birds that lay their eggs only in other species' nest, memory produces in a place that does not belong to it. It receives its form and its implantation from external circumstances, even if it furnishes the content (the missing detail). Its mobilization is inseparable from *alteration*. More than that, memory derives its interventionary force from its very capacity to be altered – unmoored, mobile, lacking any fixed position. It is a permanent mark that it is formed (and forms its 'capital') by *arising from the other* (a circumstance) and by losing it (it is no more than a memory). There is a double alteration, both of memory, which works when something affects it, and of its object, which is remembered only

when it has disappeared".

In the new installation "My Father's Colour Phases" the artist reaches for a moment in his childhood, when the father introduces the family to the use of cellophane filters in order to bring the sense of colour TV to the household. The lack of a real colour TV sets in Kurdistan (those were as political privilege available in the Arab part of Iraq only) created the inventive forms of customization of black and white kinescopes. The recipe is swiftly spreading countrywide and is soon used in nearly every family, watching movies is blue, yellow or pink. With time the new colours come to the house by the initiative of the father and this way the periods of fascination in some shades could be recognized, 'as that of Picasso', the artist comments humorously.

This is not the first work by Hiwa in which the figure of this inventive progenitor comes to the fore. In 2008 "Companion Book" of Manifesta 7, there is a drawing by the artist and the brief story about his outsider father, who practiced calligraphy, while the rest of family was sporting its evening habit of playing poker. Daytime to make the living he used to write propagandist banners for shifting governments. The content was not his, but his mastery is in a way of forming and connecting letters. He is a channel through which the letters come on demand. The evening practice is not so. Then he lays a long line of sheets of paper and masterfully writes with no interruptions the poems of Hafez and the *ayahs of Qran*. Though he decides not to keep the result of his endeavours. Eventually the paper is destroyed. The work was more a performance of writing, the gesture, than the material substance. A calligrapher - a gifted handicraft specialist - is 'almost an artist'. The one who has possessed the skills and has an understanding of form and beauty, but is condemned to be sided with practicality of life.

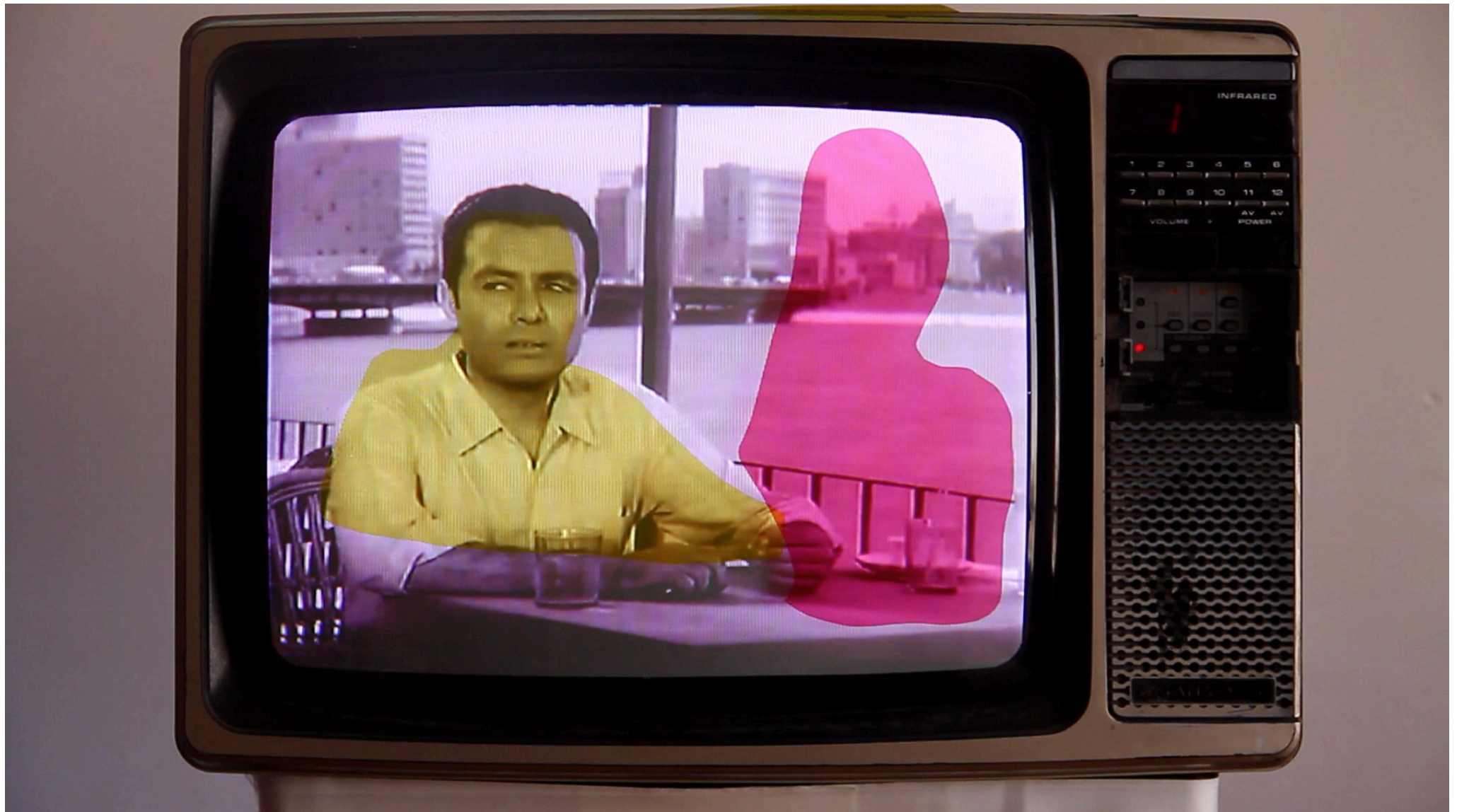
This small printed work and a story came back to me when I saw some months ago a work by Hiwa at MACRO in Rome, in which replica of one of the cassettes of Pantheon cupola was made in the spectacular original measurements on the museum's floor just out of lose sand only. Although the use of sand had the particular reference to the traditional cast moulds, the work was destined to be short-lived though a bit longer that that of the calligrapher's ephemera and remains now as a script that can be possibly redone without a single chance of being out there forever. This makes us think about temporality rather than longevity and the fact that a number of Hiwa's works are rather events and the material forms are open for being rearranged according to circumstances.

'My Father's Colour Phases' is the work, where the cellophane cut-outs is materialized again and through their transparent surface all sets of historic regional TV programs come to recollection as a visual and cinematic repository of forms and narratives. One can see clearly that there is a political and economic reference to the circulation of innovations that generate market by custom and are not generated by the market itself. But it also exemplifies how the artist is always in search for the everyday modes of operation in a systematic condition, be it economic, cultural and the political, which are pivotal in his mode of working and constant field of inquiry.

The work relates to the role of the 1970s Middle-Eastern pop-culture, especially music and TV in remodelling and secularization of the local cultures and the creation of cross-borders cultural experience in the region. This coincided with the first neoliberal economic experiments and the first signs of the outburst of consumerism in some other parts of the world, which, as artist puts it 'are connected by the event'. All those changes were announcing the complete reinvention of the



My Father's color phases, 2013. Video installation with 16 old TV sets and cellophane sheets



My Father's color phases, 2013. Video installation with 16 old TV sets and cellophane

late capitalism to the order we are living through now and transformation of the political map of the today's global world that made many to live the place they were born in the artist himself included. It is the economy that is a ticking meter in Hiwa's practice.

This dramatic shift that re-drawn the maps of the capital, labour, migration and role of culture is deliberately discussed through the means of the project "Chicago Boys: While We Were Singing They Were Dreaming" in which Hiwa K involved a number of people of the migrant background in London's Centre for Possible Studies on Edgware Road. Many of them were not professionally attained to music but yet they formed the Middle-Eastern 1970s pop revival band that at the same time served as a trans-disciplinary study group on neo-liberal economy phenomenon. As much as music skills weren't necessary for the contributors, the non-systematic knowledge was invited, in which loose thoughts, personal archives and YouTube contents were welcomed along academic expertise. Hiwa K affirms that something will happen, when many come together and complete strangers make an ensemble, in the vibration, which he often compares to tuning an instrument where the tuning does not apply to the singular strings but to intervals between them. This association provides somewhat both a tool of abstraction and a resource of metaphoric thinking in internal organization of the event.

This sense of communality as always been decisive for the artists who have grown up in self-didactic circles bringing together people with the diverse experience and fields of concern. Henceforth a number of his work assumes various kinds of collaborations and the work displays the flow of affectual relations within. Another forming layer is his interest in music, and especially the flamenco guitar, which happened to be not only

his parallel education but also a form of practicing daily discipline.

When we met first in the educational enterprise a good while ago, Hiwa was cooking at the academy's kitchen and hanging around with the academy's caretaker instead of painting as expected. Nobody at the time understood among the professors what the hell is he doing down there. No one practically knew that he have had already a history of being a painter and when he arrived at the academy, his history with painting was already intentionally terminated. Careful viewer would however recognize the impact of the modern painting insistence on *form* that left traces in his practice today. Back then he was already customizing the systematic practice of the academy, with its market formatting devices, procedures and expectations. Or, perhaps, he have already was in search for something capable to make this school and exciting place. This was a surrounding that made possible the works such as "Cooking with Mama" and "Country Guitar Lessons" (what later emanated with "With Jim White: Once upon the Time in the West"). His diploma was made out of revelation that he allegedly applied to the academy with somebody else's portfolio, the friend who as Hiwa abandoned painting before, picked and practiced his characteristic forms, finding them available in circumstances. Hiwa thus, under the pressure of the enrolment procedures took that colleague's portfolio to quote what his practice was once about. He did so without having single intention of following the path of painting but considering all this time at the academy as a continuation of this decision. The diploma was thus the critique of the academy as the set of rules and expectations and the forming machinery of education that questioned the concepts of the individual mastery, authorship, the copyright issues among others involving on-line discussions with curators, art professors and lawyers as well

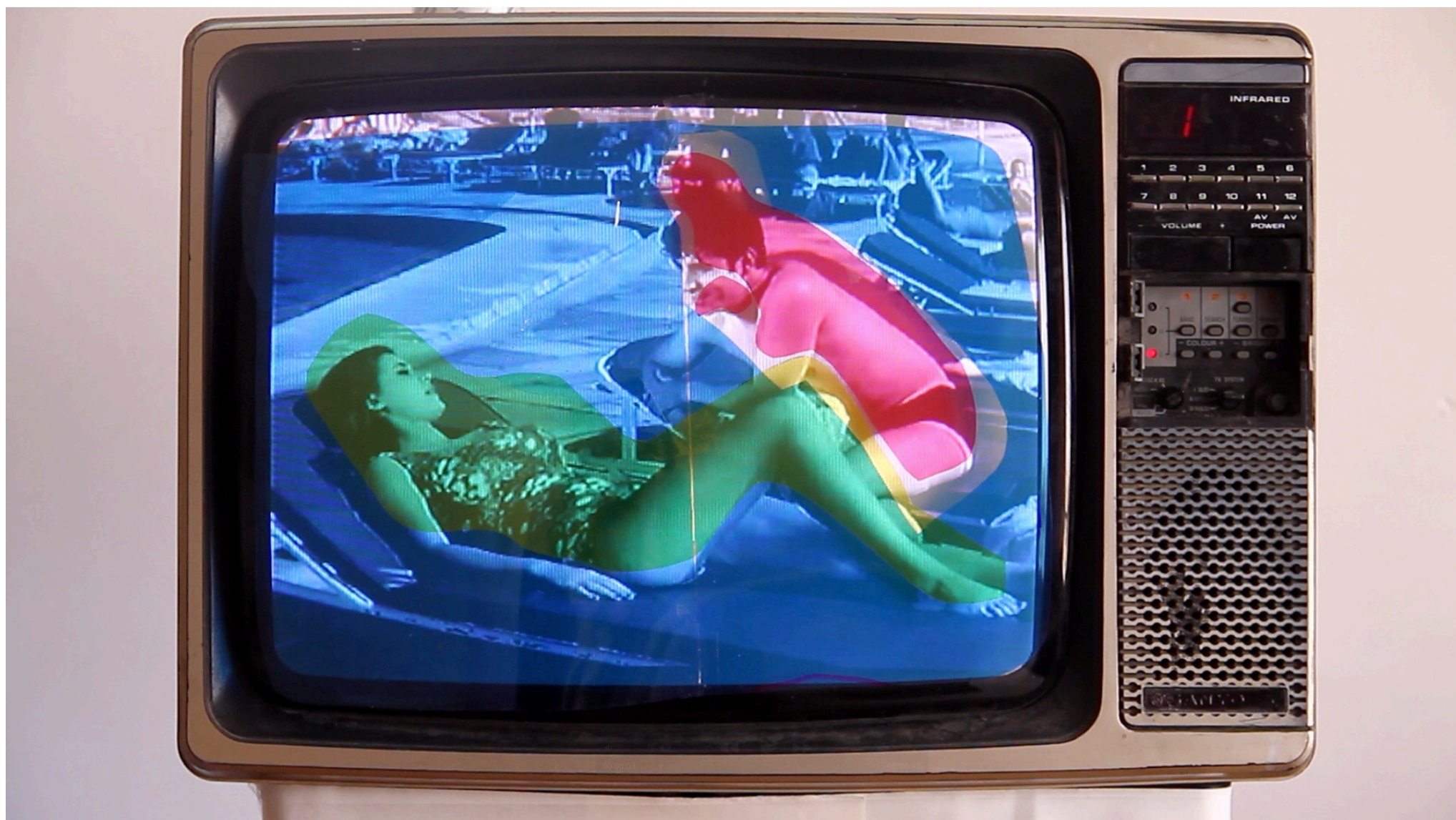
as the actual 'author' of the portfolio.

Years later Hiwa admits that this little known school in a provincial town in Germany was more productive for him than one of the famous schools understood as places where art careers begin. Exactly for the same reason for which poor spaces and bad museums are so exciting for a curator if we can only abandon the relation between institutional brand and the exposure and start thinking about relevance and everyday practice. He is not very much attached to the notion of the individual artists or the expertise of any singular kind. By the way he makes his works and forms group events pulls ends of knowledges together, brings loose ends of such separated fields as academic knowledge, art system and the number of others to squeeze what we want to know from them. He does not practice one disciplinary field, but rather looks for the possible relations and crossovers.

The question of authorship and what the complete work means are ones the recurring threads in his work. There is a struggle between a complete "work" and its ability to be adopted and customized. Some works are open-ended events that are recurring in different institutional and non-institutional circumstances, build-up with time absorbing additional meaning and morphing by participations of new contributors. There is often something left to be picked or to be completed. Not about good or better but about making the unexpected possible. For this reason the artists proposed once that the raw video material can be edited by the collector of "Qatees" himself without participation of the artist. The explanation for this decision lies in his understanding of his native Iraq as a raw material for political and economic moulding. The forms for that are prefabricated elsewhere and raw material is forcibly cast and formed. The works related to Iraq are kept as raw material and need to be edited by an external eye such as that of the collector.

In a sense one could say that his practice combines two directions. One insists on raw materiality of the distant home country. In the other his focus is on certain local particularities and highly personal forms memorized by the rootless subject. Both feed his observant approach to the way he finds himself in the everyday.

ⁱ Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1988, pp. 86-87



My Father's color phases, 2013. Video installation with 16 old TV sets and cellophane sheets

Aneta Szytak

Il Discepolo del Quotidiano

C'è quasi sempre una storia familiare o un aneddoto dietro al lavoro di Hiwa K. Un evento che appartiene alla tradizione orale della famiglia o della comunità in cui è cresciuto. Mentre scrivo sono consapevole di quanto sia complicato (o forse troppo semplice) rievocare la biografia di un artista vivente. Ed è ancora più complicato quando è l'artista stesso a utilizzare deliberatamente ricordi personali della sua famiglia, di luoghi e situazioni di vita vissuta, come spinta propulsiva e forma stessa del suo lavoro. Ciò che in apparenza è così intimo e personale è in realtà strettamente legato all'esperienza comune, alla condivisione, alla collettività. Hiwa attinge alle situazioni come fossero *forme* pronte per essere catturate e le riempie di riferimenti che spaziano dall'educazione all'economia, dalla politica all'emigrazione.

Scova, esalta e abbraccia questi *ready-made situazionali*, li penetra con l'intenzione pragmatica di abitarli. In "Mirror", un lavoro realizzato a Weimar, Plovdiv, Danzica o in musei come il MUMOK di Vienna, l'artista tiene in equilibrio sul naso uno strumento trasformabile, costruito con un'asta metallica e gli specchietti di una motocicletta, e lo usa per orientarsi mentre passeggia per la città. In quel momento egli è un *utente* della città, capace di adattarsi in maniera creativa al contesto in cui si trova e, al contempo, un discepolo del *quotidiano*, che conosce strade alternative a quelle del sistema. Egli non guarda direttamente le cose, ma i loro riflessi allo specchio. La realtà è frantumata in pezzettini e questa percezione frammentata ha un aspetto pragmatico per trovare la strada. Non è concepita per studiare la

situazione o ammirarne ciò che la circonda. Parlando dell'opera Hiwa spesso dice che in questo lavoro e in un paio di altri lavori il soggetto è instabile. Non appartiene a nessun luogo. Non più luoghi di provenienza e neanche luoghi che visita. Questa mancanza di stabilità, a *shakiness*, per citarlo. Ha bisogno di percezioni frammentate per vivere e sopravvivere la realtà che non vuole guardare come un intero.

Alcuni decenni fa Michel de Certeau scrisse un libro su come, attraverso le pratiche della vita quotidiana, sia possibile aggirare la rigida organizzazione di sistemi dominanti quali l'economia, l'urbanistica, l'amministrazione e l'istruzione istituzionale. Tutto ciò che appartiene alla pratica di ogni giorno può essere tatticamente utilizzato per creare degli spazi propri all'interno degli ambienti ostili definiti dalle strategie del sistema. Questa distinzione tra "strategia" (delle istituzioni) e "tattica" (risposta pragmatica dell'utente) si adatta perfettamente alle azioni messe in campo da Hiwa all'interno di sistemi come la tecnologia, la città e istituzioni artistiche e formative.

La memoria è uno strumento a cui l'artista ricorre non per nostalgia o per il rimpianto di luoghi o persone del passato, ma come fonte di gesti contorti e sorprendenti che con essi hanno a che fare solo indirettamente. Come è noto, una caratteristica tipica della memoria è quella di farci credere che le cose siano esattamente come ce le ricordiamo. La memoria ci induce a confondere ciò che abbiamo semplicemente sentito con ciò che abbiamo vissuto in prima persona. Non sempre ci ricollegiamo alla verità dei fatti, ma piuttosto all'atmosfera degli eventi. Scrive De Certeau: "Come quegli uccelli che depongono le loro uova solo

nel nido di altre specie, così la memoria produce in luoghi che non le appartengono. Riceve la sua forma e la sua collocazione da circostanze esterne, ma ne fornisce essa stessa il contenuto (il dettaglio mancante). La sua mobilitazione è inscindibile dall'*alterazione*. Non solo, la sua forza di intervento scaturisce proprio dalla sua capacità di essere alterata – disancorata, mobile, priva di una posizione fissa. Il suo tratto permanente è che essa forma se stessa (e il suo "capitale") *nascendo dall'altro* (una circostanza) e poi *perdendolo* (adesso è solo un ricordo). Doppia alterazione, dunque, sia della memoria, che si attiva su sollecitazione esterna, sia del suo oggetto, che si conserva solo quando è scomparso".

Nella recente installazione "My Father's Colour Phases", l'artista rievoca una memoria d'infanzia, ricordando quando il padre introdusse in famiglia l'uso di pellicole colorate per riprodurre l'effetto della TV a colori. L'assenza di televisori a colori in Kurdistan (un privilegio politico di cui godeva soltanto chi viveva nella parte araba dell'Iraq) aveva infatti generato forme di adattamento creativo dei cinescopi in bianco e nero. La trovata si era diffusa velocemente in tutto il paese, tanto che in quasi tutte le famiglie vi era ormai l'abitudine di guardare i film in blu, in giallo o in rosa. Per iniziativa del padre, i nuovi colori avevano fatto ingresso anche nella famiglia di Hiwa: a seconda dei periodi, era possibile individuare chiaramente una predilezione per un determinato colore, "proprio come Picasso", commenta ironico l'artista.

Non è la prima volta che Hiwa pone al centro della sua opera lo spirito creativo del genitore. Nel libro "Companion", pubblicato nel 2008 in occasione di Manifesta 7, compaiono un disegno dell'artista e

un suo breve racconto in cui si narra di come il padre la sera preferisse dedicarsi ai suoi esercizi di calligrafia piuttosto che giocare a poker insieme alla famiglia.

Durante il giorno, per guadagnare scriveva striscioni propagandistici per i mutevoli governi. Il contenuto non era suo, ma la sua capacità era nel formare e legare le lettere. Lui è il canale attraverso il quale le lettere vengono a richiesta. Le serate sono diverse. Allora stende una lunga fila di fogli di carta e magistralmente scrive senza interruzione le poesie di Hafez e le *ayahs di Qran*. Tuttavia decide di non conservare il risultato di questa impresa. Alla fine il tutto è stato distrutto. Il lavoro era più un'esibizione di scrittura, di gesti che un qualcosa di materiale. Un calligrafo – dotato specialista artigiano – è 'quasi un artista'. E' una persona che si è impadronita delle abilità ed ha una comprensione delle forme e della bellezza, ma che è condannato a restare ai margini per i risvolti pratici della vita.

Questo racconto e la piccola opera stampata che lo accompagna mi sono tornati alla mente vedendo un'opera di Hiwa esposta al MACRO di Roma qualche mese fa. Si trattava di una spettacolare riproduzione di un cassettoni della cupola del Pantheon, realizzata a grandezza naturale con della sabbia sul pavimento del museo. Sebbene l'uso della sabbia fosse riconducibile agli stampi delle costruzioni tradizionali, l'opera era destinata ad avere vita breve, durando poco più delle effimere creazioni di un calligrafo, e appare oggi come una sceneggiatura che è possibile riprodurre, ma mai per sempre. Tutto ciò ci riporta a una dimensione di temporalità, piuttosto che di longevità, e al fatto che gran parte delle opere di Hiwa sono eventi contingenti, le cui forme materiali si prestano

a essere riorganizzate in vario modo a seconda delle circostanze.

“My Father’s Colour Phases” si basa su una serie di ritagli di cellophane attraverso cui traspaiono programmi televisivi storici, che fanno dell’opera un contenitore visivo e cinematografico di forme e racconti diversi. Vi si può individuare chiaramente il riferimento politico ed economico alla circolazione di innovazioni capaci di produrre un mercato, piuttosto che esserne il prodotto. Questo lavoro è anche una testimonianza della costante ricerca, da parte dell’artista, di pratiche quotidiane attraverso cui agire all’interno del sistema, sia esso economico, culturale o politico. Pratiche che si pongono quindi al centro della sua opera e della sua sperimentazione artistica.

Al centro della sua riflessione è la cultura pop mediorientale degli anni Settanta, soprattutto la musica e la televisione, e il loro impatto sulla produzione di nuovi modelli, la secolarizzazione delle culture locali e la creazione di un’esperienza culturale comune, capace di oltrepassare i confini regionali. Tutto questo mentre l’economia neoliberale muove i primi passi e il consumismo comincia ad affermarsi in altre parti del mondo. A mettere in relazione tali fenomeni, afferma l’artista, è l’evento mediatico. I cambiamenti di quegli anni preannunciano il sovvertimento dell’ordine costituito ad opera del tardo capitalismo e le trasformazioni della mappa politica del mondo globale, un mondo in cui molti, compreso l’artista, saranno costretti a lasciare il posto in cui sono nati. È l’economia a scandire il tempo nella pratica artistica di Hiwa.

Il radicale cambiamento che ha ridisegnato le mappe del capitale, del lavoro, dell’emigrazione e il ruolo della cultura è al centro del progetto “Chicago Boys: While We Were Singing They Were Dreaming”, in cui Hiwa K chiama a raccolta presso il Centre for Possible Studies di Edgware Road a Londra una serie di persone con un’esperienza di emigrazione alle spalle. Molti di loro non sono musicisti professionisti, eppure l’artista mette su, insieme a loro, un gruppo “revival” di musica pop mediorientale anni Settanta, che al tempo stesso funge da gruppo di ricerca interdisciplinare sul fenomeno dell’economia neo-liberale. Se da un lato non sono richieste particolari competenze musicali, dall’altro è

gradito un approccio al sapere non sistematico, in cui sono ben accetti, oltre alle conoscenze accademiche, anche pensieri in libertà, archivi personali e contenuti YouTube. Hiwa K sostiene che quando un gruppo di persone si riunisce accade sempre qualcosa, una vibrazione che l’artista ama paragonare all’accordatura di uno strumento in cui ciascuna corda non è fatta per suonare singolarmente ma è in relazione con le altre. La musica è il collante che trasforma degli estranei in un ensemble ed è, al tempo stesso, uno strumento di astrazione e la fonte di un pensiero metaforico sull’organizzazione interna dell’evento. Il senso di partecipazione comunitaria è sempre stato molto forte per un artista cresciuto in circuiti autodidatti che mettevano insieme persone con esperienze e interessi diversi. A partire da questo momento, molti dei suoi lavori si aprono a collaborazioni di diverso tipo e la sua opera diventa la manifestazione del flusso di relazioni affettive che la animano. Un altro elemento costitutivo della sua opera è la passione per la musica, soprattutto per la chitarra flamenco, che è stata per lui non solo un’attività di studio parallela, ma anche una forma di pratica della disciplina.

Quando l’ho incontrato per la prima volta in accademia parecchi anni fa, anziché dipingere, Hiwa passava tutto il tempo in cucina o in compagnia dell’usciera. Nessuno dei professori capiva cosa diavolo ci facesse in quel posto. Quasi nessuno era a conoscenza del fatto che egli avesse già una storia da pittore alle spalle e che, arrivato in accademia, quella storia fosse già finita. A un osservatore attento non sfuggono tuttavia le tracce che la pittura moderna, con la sua insistenza sulla *forma*, ha lasciato sulla sua pratica artistica. Già allora Hiwa aveva cominciato a sovvertire la pratica istituzionale dell’accademia con le sue logiche di mercato, le sue procedure e le sue aspettative. O forse aveva già “distolto lo sguardo”, come direbbe Irit Rogoff, per cercare qualcosa che fosse in grado di trasformare l’accademia in un posto più eccitante. È in questo contesto che si originano opere come “Cooking with Mama” e “Country Guitar Lessons” (e, più tardi, “With Jim White: Once Upon a Time in the West”). Il lavoro che Hiwa presenta al momento del diploma è la rivelazione di essersi iscritto all’accademia presentando il portfolio di

un altro, un amico che, quando Hiwa aveva lasciato la pittura, aveva riutilizzato i suoi colori e le sue forme. Così Hiwa, sotto pressione per l’iscrizione, aveva preso il portfolio del collega come dimostrazione di ciò che una volta era la sua pratica. L’aveva fatto senza avere la minima intenzione di continuare a dipingere, ma considerando la sua permanenza all’accademia come un modo per portare avanti la sua decisione. Il diploma era dunque una critica nei confronti dell’accademia, intesa come insieme di regole e aspettative, e del suo meccanismo formativo, mettendo in questione concetti come abilità individuale, autorialità, proprietà intellettuale, e coinvolgendo in un dibattito online curatori, insegnanti d’arte e avvocati, nonché il vero “autore” del portfolio. Anni dopo, Hiwa ammetterà che questa scuola semiconosciuta di una piccola città della Germania è stata per lui molto più formativa di accademie ben più rinomate. Come i curatori trovano particolarmente stimolanti gli spazi poveri e i brutti musei, così anche noi dovremmo liberarci della relazione tra marchio istituzionale ed esposizione e cominciare a pensare invece all’importanza della pratica quotidiana. Egli non ama il concetto di artista individuale o dell’arte come atto singolare. Attraverso i suoi lavori e i suoi eventi collettivi, egli intreccia saperi diversi, riconnette campi tradizionalmente separati come la conoscenza accademica, il sistema dell’arte e molti altri, per trarre il meglio da ciascuno. La sua pratica non si limita a un unico ambito disciplinare, ma si fonda sulla ricerca di relazioni e attraversamenti possibili. L’artista giunge così a forme che sono già pronte per essere catturate e che danno corpo alla sua costante tensione verso la pratica del quotidiano.

La questione dell’autorialità e il significato dell’opera compiuta sono alcuni dei temi che ricorrono più spesso nei suoi lavori. Vi è una tensione tra l’“opera” in sé compiuta e la sua disponibilità ad essere adottata e rielaborata. Alcune opere sono eventi “aperti”, allestiti in una varietà di circostanze più o meno istituzionali, che col tempo acquisiscono nuovi significati e nuove forme grazie al contributo di chi vi partecipa. C’è spesso qualcosa di incompiuto nell’opera di Hiwa. Non si tratta di migliorarla, ma di rendere possibile l’inaspettato. Questo è il motivo per cui, una volta, l’artista ha proposto

che il materiale video di “Quatees” fosse montato dal collezionista stesso, senza l’intervento dell’artista.

La spiegazione di questa decisione è nell’aver compreso che il suo Iraq nativo è materiale grezzo di una cornice politica ed economica. Le forme sono prefabbricate altrove e il materiale grezzo vi è forzatamente gettato e modellato. I lavori che riguardano l’Iraq sono tenuti come materiale grezzo che devono essere rivisti da un occhio esterno come quello del collezionista.

In un certo senso si potrebbe dire che il suo esercizio abbia due direzioni combinate. Una insiste sul materiale grezzo della patria lontana. L’altra si focalizza su determinate peculiarità locali e forme memorizzate in modo molto personale dal soggetto senza radici. Entrambe nutrono il suo approccio attento alla strada che lui stesso trova nel quotidiano.

i Michel de Certeau (1980), *L’invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma, 2005, p. 136.

alfredo cramerotti

I'd like to speak about movement

1

the way we produce and consume what we make has changed
 there is lots more movement
 people travel
 the things we think about and the way we think
 the idea of movement as antidote to the disasters of the twentieth century
 let me explain myself better
 we are cautious about everything that is introduced as profound
 it is something unsaid that passes from one generation to the next
 mistrust for rhetoric or for behaviours that dictate absolute truths or precise physical
 or moral boundaries
 a person looking for meaning today
 is led to connect different realms together
 following superficial links instead of deeper ones
 creating a system of references that
 thus captures
 the main elements of that something
 instead of searching for them at their origin
 this horizontal rather than vertical expansion protects from future disasters
 religious
 racial or economic
 fundamentalisms
 because focusing on depth can lead to ideologies and absolutisms
 so the experience related to an individual something can be reduced
 but the total experience of the sum of the links will be broader
 trajectories and movement accumulate information and turn it into awareness
 ascribing sequences of meaning
 so to speak

2

art happens when this awareness comes into conflict with the imagination
 it is an important
 productive
 healthy conflict
 an artist's work is a centre for possible studies
 because we can actually imagine them
 marshall mcluhan
 communication philosopher and theorist
 considered art as an advance alarm system
 that alerts when something is about to happen
 or is being transformed
 the ability of the artist lies in giving body to an effort of communication between dif-
 ferent systems
 economy
 urban planning
 social services
 migratory flows
 medicine
 and so on
 by putting different spheres of activity and adjustment in contact
 the artist interrogates his mediums and his position
 and then his motivations and objectives in reference to what he wants to speak about
 art has meaning when it aims for and moves beyond its own structures and relations
 facilitating new possibilities to be created in and around us.⁷

3

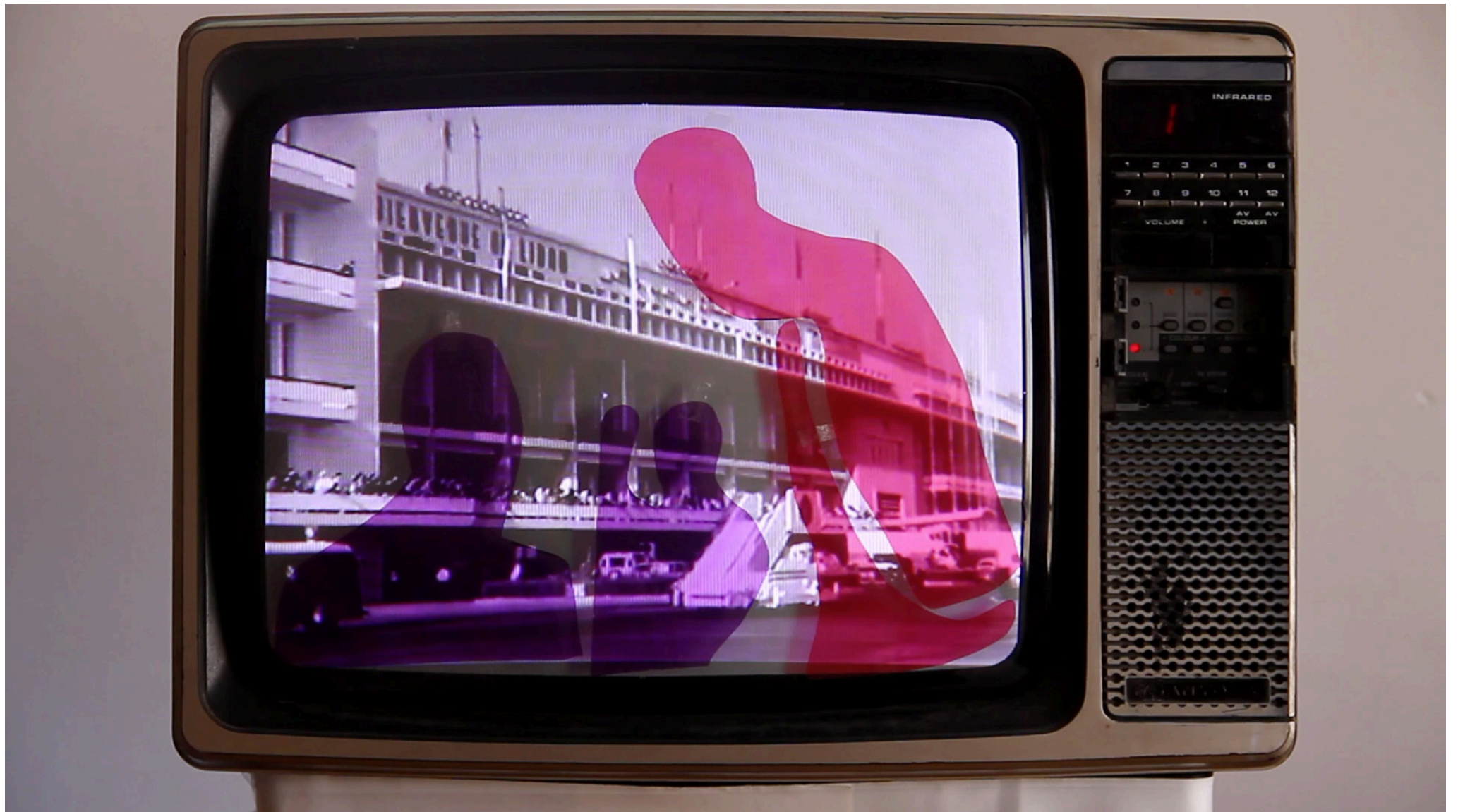
movement is given by the work of the artist
 when his practice uses one method but refers to another
 causing an oscillation between genres
 techniques
 continuous references
 this contradicts the idea that what we see corresponds to what the work represents
 the two things are not interchangeable or superimposable
 rather
 the idea is to work on a model of reality
 instead of on reality itself
 in a way as to suspend its meaning
 to produce a work that represents something is to state a concrete aspiration through
 an abstract example
 building a model for that something is instead an abstract aspiration through a series
 of concrete examples
 refusing to assume a representative
 or even critical-representative function
 the idea of model can keep history in check for the way it was taught to us
 in the course of this movement
 art does not assume a position of supremacy and immunity
 it accepts to be questioned
 and it is always alert as to its real effects
 being alert is the essence of participation in society
 the individual participates only if he interacts with the possibility of something

4

the crucial point is to codify the information so that it can be transmitted
 and moved
 from one environment to another
 the digital era no longer accepts separate fields of influence
 fixed and moving image
 written and oral word
 here movement is continuous
 multi-directional
 creative in certain ways
 the data packs comprising information navigate between different software
 machines
 human relations
 spatial and temporal geographies
 stories and situations are rewritten according to who is producing them but also who
 receives them and then forwards them to others
 the historiographic process
 a moment structured and disciplined by the winners
 undergoes the same fragmentation that generates the information comprising it
 everyone is involved in this movement
 we are not and we will not remain external to this process

5

in doing something, we all begin from the middle
 not from the beginning
 we register what we do not know
 or what we have neglected
 we make a decision regarding what to do and in which direction to go
 we do not go back to the origins of what we want to do or learn
 because this would entail lots more time than we have available in one lifetime
 rather
 we start from a given point x in the middle
 every artistic
 scientific
 economic
 social
 contribution yields a new block and a challenge for the subsequent action
 new formats
 different spaces
 unexplored relations and unexpected times
 an artist does not invent
 he transforms existing structures and moves them in other directions while the audi-
 ence opens up to these possibilities
 we always start from the middle
 and reach another point x
 it too
 in the middle
 so that others can continue movement in any direction
 freeing us from unreal expectations so that we can finally enjoy the journey



My Father's color phases, 2013. Video installation with 16 old TV sets and cellophane sheets

alfredo cramerotti

volevo parlare di movimento

1

è cambiato il modo di produzione e consumo di quello che facciamo
c'è molto più movimento
persone che viaggiano
cose e modi di pensare
l'idea del movimento come antidoto ai disastri del ventesimo secolo
mi spiego meglio
siamo cauti riguardo a ogni cosa che si annuncia come profonda
un non detto che passa di generazione in generazione
non fidarsi di retoriche o comportamenti che stabiliscano verità assolute o confini
precisi
fisici o morali
una persona che oggi cerchi il significato di qualcosa
è portata a connettere ambiti diversi
seguendo nessi in superficie anziché in profondità
creando un sistema di referenze che coglie
di riflesso
gli elementi principali di quel qualcosa
anziché andarli a cercare all'origine
questa espansione orizzontale anziché verticale protegge da futuri disastri
fondamentalismi religiosi
razziali o economici
perché concentrarsi sulla profondità può condurre a ideologie e assolutismi
così l'esperienza relativa a una singola cosa può essere ridotta
ma l'esperienza totale della somma di connessioni sarà più vasta
traiettorie e movimenti accumulano informazione e la trasformano in conoscenza
inanellando sequenze di significato
per così dire

2

l'arte succede quando questa conoscenza entra in conflitto con l'immaginazione
è un conflitto importante
produttivo
salutare
il lavoro di un artista è un centro per studi possibili
proprio perché riusciamo a immaginarli
marshall mcluhan
filosofo e teorico della comunicazione
considerava l'arte come un sistema di allarme anticipato
che allerta quando qualcosa sta per accadere
o si sta trasformando
l'abilità dell'artista risiede nel dare corpo a un tentativo di comunicazione tra sistemi
diversi
economia
pianificazione urbana
servizi sociali
flussi migratori
medicina
e così via
mettendo in contatto sfere di attività e regolazione diverse
l'artista interroga i propri mezzi e la propria posizione
e poi le sue motivazioni e i suoi obiettivi rispetto a quello di cui vuole parlare
l'arte ha significato quando punta e si muove oltre le proprie strutture e relazioni
facilitando nuove possibilità da realizzare dentro e attorno a noi.

3

il movimento è dato dal lavoro stesso dell'artista
quando la sua pratica usa un metodo ma si riferisce a un altro
provocando un'oscillazione tra generi
tecniche
referenze e rimandi continui
questo contraddice l'idea che quello che vediamo corrisponde a quello che l'opera
rappresenta
le due cose non sono intercambiabili o sovrapponibili
l'idea è piuttosto di lavorare su un modello di realtà
anziché sulla realtà stessa
in maniera da sospendere il suo significato
produrre un lavoro che rappresenta qualcosa è dichiarare un'aspirazione concreta
attraverso un esempio astratto
costruire un modello per quel qualcosa è invece un'aspirazione astratta attraverso
una serie di esempi concreti
rifiutando di assumere una funzione rappresentativa
o anche critico-rappresentativa
l'idea di modello può tenere in scacco la storia per come ci è stata insegnata
nel corso di questo movimento
l'arte non assume una posizione di supremazia e immunità
accetta di essere messa in questione
ed è sempre all'erta sui suoi effetti reali
essere all'erta è l'essenza della partecipazione nella società
l'individuo partecipa solo se interagisce con la possibilità di qualcosa

4

punto cruciale è codificare l'informazione perché si possa trasmettere
e tramutare
da un ambiente all'altro
l'era digitale non ammette più campi d'influenza separati
immagine fissa e in movimento
parola scritta e orale
il movimento qui è continuo
multi direzionale
per certi versi creativo
i pacchetti di data che costituiscono informazione navigano tra vari software
macchinari
relazioni umane
geografie spaziali e temporali
storie e situazioni si riscrivono a seconda di chi le produce ma anche di chi le riceve
e successivamente rigira ad altri
il processo storiografico
un tempo strutturato e disciplinato dai vincitori
è sottoposto alla medesima frammentazione che genera le informazioni che lo com-
pongono
ognuno è implicato in questo movimento
non siamo e non saremo esterni a questo processo

5

nel fare qualcosa tutti noi iniziamo dal mezzo
non dall'inizio
registriamo quello che non sappiamo
o che abbiamo tralasciato
prendiamo una decisione riguardo a cosa fare e in che direzione
non andiamo indietro fino alle origini di quello che vogliamo fare o imparare
perché comporterebbe molto più tempo di quello che abbiamo in una vita
piuttosto
partiamo da un punto x nel mezzo
ogni contributo
artistico
scientifico
economico
sociale
rilascia un nuovo tassello e una sfida per l'azione successiva
formati nuovi
spazi diversi
relazioni inesplorate e tempi inaspettati
un artista non inventa
trasforma strutture esistenti e le muove in altre direzioni mentre il pubblico si apre a

Hiwa K

Interviews / Interviste



I used to live in Khanaqin in the 70s. There was a guy named Muhammed Karim in Khanaqin who was the pioneer of that phenomenon. He was a calligrapher and worked a lot with colorful materials. I think he was the first who started that phenomenon. I think it was around the end of the 70s.

Negli anni Settanta vivevo a Khanaqin. In città c'era un tale di nome Muhammed Karim che sperimentò per primo questa tecnica. Era un calligrafo e lavorava spesso con materiali colorati. Credo sia stato lui a lanciare il fenomeno. Accadde, mi pare, verso la fine degli anni Settanta.



People came to this bazaar and bought the color folios. We used to sell this material. People were buying it to stick it on their TVs. I have only blue left. At those times we had blue, green, and red or light red (pink). We never tried it out on our TV. We only sold the folios.

La gente veniva al bazar e acquistava le pellicole colorate. Le compravano da noi e poi le applicavano sullo schermo del televisore. Adesso mi sono rimaste solo pellicole blu, ma a quei tempi le avevamo anche in verde, rosso e rosa. Non le abbiamo mai provate sui nostri televisori. Le vendevamo soltanto.



In 1967 there was a meeting between the Kurdish leadership and the Iraqi government.

They decided to establish a channel in Kurdish language. It was first broadcast from Kerkuk, and then they built the tower on the mountain of Azmar in Sulaymanyah. After some years, people started to stick color folios on their TV's screens. They started with one color and then, after a while, they used pink, green, yellow and blue. It depended on their understanding of what was broadcast. For Umm Kulthum's concerts they used blue. For domestic news they used yellow, and so on. There were some films broadcast at that time, as I remember: American films, such as Gunsmoke or The Big Valley, and, of course, Giuliano Gemma's films, too.

People used those color folios until 1980. From 1980, which was the beginning of the Iran/Iraq war, color TVs were affordable, unlike the 70s, and many people could buy them. Most of them had the SECAM system, which was playing some of the films in black and white. To solve that problem they started producing PAL from the Al Tasney Al Askary Al Iraqui (the Iraqi Military Manufacturing), and made it available to the people through TV shops. So you would have an integrated PAL-SECAM system and receive the broadcast in color.

I think the Iraqi government at that moment was particularly concerned that broadcasting on its channel had a lot to do with the war. The beginning of Saddam's leadership and the Islamic revolution in Iran were a turning point.

Negli anni Settanta vivevo a Khanaqin. In città c'era un tale di nome Muhammed Karim che sperimentò per primo questa tecnica. Era un calligrafo e lavorava spesso con materiali colorati. Credo sia stato lui a lanciare il fenomeno. Accadde, mi pare, verso la fine degli anni Settanta.

Nel 1967 ci fu un incontro tra la dirigenza curda e il governo iracheno, che decisero di istituire un canale televisivo in curdo. In un primo momento il canale trasmetteva da Kirkuk, poi venne costruita una torre di trasmissione sul monte Azmar, a Sulaymanyah. Qualche anno dopo, la gente cominciò ad apporre sugli schermi televisivi le pellicole colorate. Si iniziò con un solo colore per poi passare al rosa, al verde, al giallo e al blu. A seconda della percezione di ciò che veniva mandato in onda. Per i concerti di Umm Kulthum si utilizzava il blu. Per i notiziari il giallo, e così via. Venivano trasmessi anche dei film, ricordo: pellicole americane come "G unsmoke" o "La grande vallata" e, naturalmente, anche i film con Giuliano Gemma.

L'uso delle pellicole colorate rimase in voga fino al 1980. A partire da quell'anno, che segnò l'inizio della guerra tra Iran e Iraq, i televisori a colori, che fino agli anni Settanta erano inaccessibili al grande pubblico, furono finalmente alla portata di tutti. La maggior parte degli apparecchi utilizzava il sistema SECAM, ma alcuni film si vedevano ancora in bianco e nero. Per ovviare a questo problema, l'industria militare irachena (Al Tasney Al Askary Al Iraqui) introdusse il sistema PAL, rendendolo accessibile alla popolazione. Grazie al sistema integrato PAL-SECAM, fu quindi possibile ricevere le trasmissioni a colori.

Credo che in quel momento il governo iracheno fosse particolarmente preoccupato dell'effetto che i programmi televisivi potessero avere sulla guerra. L'ascesa di Saddam e la rivoluzione islamica in Iran segnarono un punto di svolta.



I was a kid coming home from school when I saw color folios stuck on the screen. I remember we had them in 4 different colors. Red, yellow, blue and green. That phenomenon was from the 70s to the beginning of the 80s, when we got color TV and gave up the color folios. We used the red one for happy events, concerts and so on. Kurds have been using red for happiness since the old times. For instance, some people say if our son comes back safe from the military we will wear red dresses.

We used two colors, sometimes red and blue, at the same time. There were people who were even trying to carve some forms to be applied to human figures.

Da bambino, al ritorno da scuola, vidi queste pellicole colorate attaccate allo schermo della TV. Ricordo che ne avevamo di quattro colori diversi. Rosso, giallo, blu e verde. Questo fenomeno durò dalla fine degli anni Settanta ai primi anni Ottanta, quando comprammo una TV a colori e abbandonammo le pellicole colorate. Usavamo il rosso per gli eventi più festosi, come i concerti o programmi del genere. Da sempre i curdi associano il rosso alla felicità. Se nostro figlio torna dalla guerra sano e salvo – dicono, ad esempio – vestiremo di rosso.

A volte utilizzavamo due colori contemporaneamente, rosso e blu. C'era anche chi ri-tagliava delle forme da sovrapporre alle figure umane.



I actually started making something like a primitive telescope, adding some pieces of color papers into it and seeing other images with it. I am a painter and I've always been interested in such experiments. After that, I realized that it would be a good idea to apply it on the screen and make a color TV, as I had never seen a color TV at that time.

I used only one color, for instance yellow, for some time. After a while, I changed it with blue. Then, I started experimenting with many colors and different forms on the screen. Cutting them into small pieces and sticking them one next to the other or on top of each other. Sometimes I used six pieces combined with letters, so the figure had a blue head and brown legs, and so on.

Inizialmente realizzai un aggeggio simile a un telescopio rudimentale, aggiungendo al suo interno dei pezzi di carta colorata e guardandovi attraverso. Sono un pittore e questo genere di esperimenti mi ha sempre appassionato. Fu allora che mi venne in mente di applicarlo sullo schermo e realizzare così una TV a colori, che a quei tempi

ancora non esisteva.

Dapprima utilizzai un solo colore, ad esempio il giallo. Dopo passai al blu. Poi cominciai a sperimentare applicando sullo schermo una varietà di colori e forme diverse. Mettevo insieme tanti piccoli ritagli, accostandoli o sovrapponendoli. A volte abbinavo sei pezzi diversi e delle lettere e venivano fuori delle figure con la testa blu, le gambe marroni e cose di questo genere.



As soon as we bought b/w TV, all the neighbors were coming and sitting in our garden to watch TV, as there was no place inside. The TV used to start with an eagle picture and the national anthem, and also ended with the same thing at midnight. They used to sit from the eagle to the eagle, as my family put it once. After a while, we saw that people were sticking those folios on their TVs and we did the same. Different colors in different periods. I think Saddam wouldn't have gone to war with Iran if he hadn't been supported by the West against Khomeini in 1979. Iraqi army got the most developed weapons at that time. The West thought if the Shah went away they would have a better government in Iran, which would be more flexible with them. On the contrary, Khomeini came to power and they needed a strong opponent to him. I think that exporting color TVs was part of their support to him. They sent us color TV from the 1980s.

Quando comprammo la nostra prima TV in bianco e nero, tutto il vicinato si radunava nel nostro giardino e si sedeva a guardare la TV, perché in casa non c'era spazio. A dare il via alle trasmissioni erano l'immagine di un'aquila e l'inno nazionale, che tornava-no a mezzanotte a segnalarne la fine. La gente rimaneva dall'aquila del mattino a quella della sera, come disse una volta la mia famiglia. Quando si cominciarono ad applicare sullo schermo le pellicole colorate, facemmo lo stesso anche noi. Alternavamo colori diversi a seconda del periodo. Sono convinto che Saddam non avrebbe dichiarato guerra all'Iran se non fosse stato appoggiato dall'Occidente nella lotta contro Khomeini nel 1979. L'esercito iracheno disponeva a quel tempo delle armi più avanzate. I Paesi occidentali ritenevano che, con la caduta dello scià, l'Iran avrebbe avuto un governo più morbido nei loro confronti. Quando Khomeini salì invece al potere, l'Occidente cercò un alleato forte per abbatterlo. Credo che l'esportazione della televisione a colori facesse parte del sostegno a Saddam. Fu così che negli anni Ottanta la TV a colori arrivò anche da noi.

Hiwa K

He was born in Iraq – 1975. He lives and works in Germany. Studied in Academy of Fine Arts in Mainz and Stedelschule, Frankfurt.

Visual artist and musician. His major interest circles around the notion of event, collaboration and performativity. Since 2005, he has been developing a series of projects involving paradoxes of cultural competence, participation, dissemination of knowledge and the event. Co-curates with Aneta Szylak 'The Estrangement Project' as an attempt to create a form for mutual translation and collaborative work that is not restricted to one cultural format.

Nato in Iraq nel 1975, vive e lavora in Germania. Ha studiato presso la Academy of Fine Arts a Mainz e Stedelschule a Francoforte.

È un artista che utilizza il mezzo visuale nonché musicale e strumentale. Il suo maggiore interesse ruota attorno all'evento artistico con una forma collaborativa e performativa. Dal 2005 sviluppa una serie di progetti che coinvolgono paradossi di competenza culturale, il concetto di partecipazione e di distribuzione della conoscenza. Co-curatore con Aneta Szylak del "Estrangement Project" come tentativo di creare una forma lavorativa di mutua collaborazione che non si restringe esclusivamente ad un unico format culturale

Solo Exhibitions

2012

For A Few Socks of Marbles, Laboratorios 987 at MUSAC, León / Spain curated by Leire Vergara

2011

As If It Was Here Long Before, Kunstbuero Vienna, curated by Aneta Szylak

2010

Chicago Boys While We Were Singing They Were Dreaming, Serpentine Gallery, London, curated by Janna Graham

2009

Qatees, Prometeos Gallery, Milan, curated by Denis Isaia

2008

Cooking With Mama, Babel Lounge, Pergamon Museum, Berlin

2007

Cooking With Mama, United Nations Plaza, Berlin

Group exhibitions

2013

Looking for video, curated by Valentine Meyer and Marion Papillon as part of the Nouvelles Vagues event by Palais de Tokyo, Galerie Claudine Papillon, Paris, France

2012

Studio Shows, MACRO, Rome, Italy

On The Edgware Road, Serpentine Gallery, London

Materiality, Alternativa 2012, curated by Arne Hendriks, Ines Moreira, Aneta Szylak and Leire Vergara

Intense Proximity, a La Triennale Paris, curated by Okwui Enwezor

Hayward Touring Exhibition, Hayward Gallery London 2011, curated by Karyn Coleman-Mojika

2011

Chicago Boys While We Were Singing They Were Dreaming. Collaboration with Casco and If I Can Dance...

Studio Dispatches at Art Dubai, United Arab Emirates curated by Victoria Brooks

Estrangement, Wyspa Institute of Art, Gdansk, in the framework of Alternativa 2010-2012, co-curated with Aneta Szylak

Labor and Leisure, curated by Aneta Szylak, in the framework of Alternativa 2010-2012

2010

Estrangement Project, The Showroom, London, co-curated with Aneta Szylak

Chicago Boys, When We Were Singing While They Were Dreaming, Center for Possible Studies, Serpentine Gallery, London

Open Eye Award Gala, KOW Gallery, Berlin 2010

Chicago Boys, When We Were Singing They Were Dreaming, Wyspa Institute of Art, Gdansk, in the framework of Alternativa 2010-2012

Dwelling In Travel, Art Today Association, Plovdiv, Bulgaria, curated by Andrea Wiarda and Katia Anguelova

This Story Is Not Ready For Its Footnotes, X Elettronica, Rome, Italy curated by Pelin Uran and Camilla Pignatti Morano

2009

All that is Solid Melts into Air, City Visions, Mechelen, Organized by MuHKA, Belgium, curated by Bart de Baere

The View from Elsewhere, Queensland Art Gallery, Brisbane, curated by Catherine Weir and Mark Nash

The Inescapable Experience of Translation, curated by Season 5 Ecole du Magazin, Grenoble, France

7th Mercosul Biennial, Porto Alegre, Brazil

2008

Manifesta 7 The Rest of Now, X- Alumix in Bolzano, Italy, curated by Raqs Media Collective

Cooking with Mama, at the Babel lounge at the Babylon exhibition, Pergamonmuseum Berlin

Cooking with Mama, Summer Drafts, Bolzano, curated by Paolo Plothegeers

Cooking with Mama, webcast project, Stedelschule, Frankfurt, Germany and 18th Street Arts Center, Santa Monica, California, USA

2007

Cooking with Mama, webcast project for Intimacy, Submission, Performance Festival, Goldsmiths College, University of London, Digital Department.

Cooking with Mama, webcast event for World Chat 7080 at Wyspa Institute of Art, Gdansk

Cooking with Mama, United Nations Plaza, Berlin, Germany

You won't feel a Thing: On Panic, Obsession, Rituality and Anesthesia, curated by Aneta Szylak, Wyspa Institute of Art, Gdansk, Poland

2006/2007

Participation in The Institute for New Social Research, a project organized by the United Nations Plaza e.V., Berlin, Germany

2006

You won't feel a Thing: On Panic, Obsession, Rituality and Anesthesia, Kunsthaus Dresden, Germany, curated by Aneta Szylak

selected for (the never realized) Manifesta 6 Exhibition as a School in Cyprus.

Residencies and grants

2012

Artist-in-residence, MACRO, Museum of Contemporary Art, Rome, Italy

2007

IFA grant to conduct research for the Estrangement project

Study trips

2007

IFA, Study trip to Istanbul to pursue research for Estrangement project at Platform Garanti, Istanbul

Artist-in-residence:

2009-2010

Serpentine Gallery, London, in the framework of the project Edgware Road: Center for Possible Studies, curated by Janna Graham and Sally Talland

ACC Gallery Weimar, Germany

Bibliography

The View from Elsewhere, exhibition catalogue, edited by Fiona Egan, Sherman Contemporary Art foundation, 2009, pp. 37, 86

All that is Solid Melts Into Air, exhibition catalogue, ed. Dieter Roelstraete, MuHKA 2009

You won't Feel a Thing, ed. Christiane Mennicke, Aneta Szylak, Kunsthaus Dresden, 2007

Hiwa K, interview by Benjamin Lobko, Landings Magazine no1/2009 A Prior Magazine, VZW no 13, 2006, pp.152-165

My Father color periods Hiwa K

Published on the occasion of the solo show by

Hiwa K My Father's color periods

Special thanks to

Aneta Szyłak
Alfredo Cramerotti
Edson Luli