

JOURNAL ET

181



FEB 2017 - ISSN 11222050



9 779771 122051 00
POSTE ITALIANE SPA SPED.
ABB. POST. 70% - DCB TRIESTE € 9,00

Wael Shawky

Re-visione creativa della Storia

a cura di **Luciano Marucci**

Ho conosciuto Wael Shawky ad Art Basel 2015. Al termine di una sua conversazione pubblica aveva accolto volentieri la richiesta di una mia intervista, ma era stato costretto a disdirla perché quel giorno si tenevano gli incontri per concretizzare sue mostre al Museo del Castello di Rivoli e alla Fondazione Merz e doveva attendere la definizione del progetto prima di parlarne. Dopo l'inaugurazione di quegli eventi ho pensato di realizzare questo special per svelare il suo magico e poetico universo, nel quale rievoca storie remote con allusivi riferimenti al presente mediante strumenti narrativi, visivi, letterari (che derivano da culture popolari mediterranee) e contaminazioni di generi. Quindi l'ho ricontattato, via skype, a Doha (in Qatar) dove si trova per una residenza e sta strutturando il prossimo lungometraggio le cui riprese inizieranno nel 2018. Ne è risultato un lungo dialogo.

Va focalizzato che le realizzazioni esotiche di Shawky, con le marionette e le loro fiabesche azioni filmiche ispirate alle vicende dei Crociati, non evadono dalla realtà attuale, anzi hanno una estesa valenza ideologica esaltata dalla dimensione spirituale. Scaturiscono dall'idea di re-visionare la Storia nell'odierno sistema sociale e culturale, dominato da finzioni e stereotipi; da un processo di meditazione, analisi e reinvenzione dal punto di vista arabo, senza creare uno scontro di civiltà tra mondo occidentale e islamico. Da qui le modalità controcorrente, capaci di catturare l'attenzione di una vasta platea e di stimolare la riflessione sulle nozioni di identità nazionale, religiosa e artistica che non riguardano soltanto la regione mediorientale. La sua rapida affermazione nell'attuale scenario artistico è dovuta alla naturale abilità di rompere gli schemi linguistici codificati con lavori indipendenti, di straordinaria intensità, qualità estetica ed etica. L'enfasi teatrale di gusto comune che li connota è legittimata dall'intento comunicativo e dall'autentica partecipazione intellettuale ed emozionale ai temi affrontati. La sua attività inventiva e prolifica, praticata con sapienza artigianale, che contrasta con l'automazione industriale e il dinamismo dell'era digitale, spazia dai delicati disegni ai raffinati oggetti scultorei, dagli intriganti film ambientati in suggestive scenografie alle composite installazioni. Una campionatura di questa produzione è stata 'rappresentata' nelle articolate esposizioni di Rivoli e Torino. Parallelamente anche la Lisson Gallery di Milano ha proposto una sua personale.

Shawky, ancora una volta, attraverso una surreale iconografia estraniante, sdrammatizza certe criticità del nostro tempo e contribuisce, in qualche misura, ad avvicinare l'Oriente all'Occidente e a far guardare al futuro con più speranza, senza tante paure geopolitiche. A lui il compito di spiegare le ragioni del suo fare.



Wael Shawky ad Art Basel "Conversations" 2015 nell'incontro con la gallerista Andrée Sfeir-Semler (ph Luciano Marucci)

Luciano Marucci: Dopo le esposizioni che hai tenuto in ambito internazionale, quale rilievo ha per te la "retrospettiva" allestita al Castello di Rivoli? In particolare, cosa hai voluto evidenziare in rapporto alla mostra presso la Fondazione Merz?

Wael Shawky: Tengo a chiarire che non considero la mostra di Rivoli una "retrospettiva". Si tratta di lavori già esposti; sono solo una parte del *Cabaret Project*, che era partito proprio da Torino, anche se il primo film, *Cabaret Crusades: The Horror Show File* del 2010 – in cui mi ero servito degli antichi burattini della Collezione Lupi del Museo della Marionetta – fu realizzato da Cittadellarte a Biella. Pur avendo tenuto nel frattempo esposizioni a Berlino, Londra, New York, Doha e altrove, questa mostra in grande scala è importante per me, dal momento che si attua subito dopo la nomina di Carolyn Christov-Bakargiev a direttrice del Castello di Rivoli e in contemporanea con quella alla Fondazione Merz, che nel 2015 mi ha assegnato il Mario Merz Prize. Ne sono derivati due eventi diversi, anche nel linguaggio. Ho portato a Rivoli la trilogia completa di *Cabaret Crusades* con l'ultimo film, *The Secrets of Karbala*. L'intera idea e tutta la scenografia si basano su un dipinto di Giotto e risentono di un forte legame con l'Italia. La mostra di Rivoli si rifà alla storia scritta, a come la gente crede in essa e la analizza; quella alla Fondazione Merz parla di un'esperienza personale che ho vissuto in Egitto, combinata e tradotta in un racconto attraverso un linguaggio surreale e una *location* particolare. Una mostra è incentrata sulla storia scritta, l'altra sul racconto, la letteratura.

Le serie di film, al di là delle peculiarità tecniche del mezzo, cosa aggiungono alla tua opera plastica? Per me soprattutto le sculture aggiungono qualcosa ai film di *Cabaret Crusades*, in quanto implicano una dimensione temporale – essenziale visto che sto parlando di storia – che altre espressioni non hanno. All'inizio quella di mostrare o meno le marionette è stato un dilemma. Temevo che potessero togliere ai film la parte magica, invece mi sono reso conto che non era così. Infatti, avendo allo stesso tempo di fronte le vere *puppets*, esse contribuivano a dare una dimensione altra. Si capiva che erano figure sorte da una manipolazione come nei film d'animazione grafica dove i personaggi diventano reali. Con questa combinazione il lavoro è risultato più concettuale e i miei dubbi sono spariti.

Con le proiezioni scenografiche di *Cabaret Crusades* nello spazio trasformato del Castello di Rivoli hai voluto dialettizzare con l'ambiente storico di un luogo diverso per ampliare la percezione del significato dei film? Ho voluto aggiungere un'esperienza nuova alla Manica Lunga, lo spazio che avevo a disposizione. Quando mi hanno offerto di fare la mostra e ho visto quel corridoio, ho pensato che sarebbe stato estremamente difficile realizzare la mia idea lì. Mi hanno raccontato che esso ha fatto fallire alcuni progetti espositivi. Quindi ho optato per due direzioni differenti: come usare la struttura architettonica e come definire l'idea di tracciare una linea del tempo, un viaggio nella storia in cui i visitatori potessero comprendere le vicende delle Crociate. Ho diviso spazio e mostra in tre capitoli collegati. È tutto un misto, anche quelli che appaiono come un minareto e un giardino.



Fotogramma dal film "Cabaret Crusades: The Secrets of Karbala" 2015, Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea - CRT in comodato presso Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino (© Wael Shawky; courtesy Sfeir-Semler Gallery, Beirut/Amburgo e Lisson Gallery, Londra)

La 'distesa' di sabbia dell'installazione alla Fondazione Merz è solo un paesaggio capace di evocare il tuo mondo mediorientale?

Sono convinto che ogni film debba avere un suo linguaggio e raccontare un'esperienza storica. Quell'installazione è legata a un mio vissuto personale nella parte nord dell'Egitto, durante una visita al villaggio di Al Araba Al Madfuna, che ha dato il nome alla serie di film. Lì ho visto la gente scavare nella sabbia per trovare dei reperti, di cui da sempre ha sentito parlare; tesori che delineano la loro storia, ma che possono anche essere venduti per fare soldi; che portano alla luce tracce di civiltà antiche che si possono conoscere solo spostando la sabbia che le nasconde.

Le marionette che animano anche i tuoi film e le installazioni nascondono verità esistenziali personali e collettive?

Sì, le marionette sono sorprendenti. Chi le guarda sa che non sono loro a recitare, quindi non è coinvolto dall'abilità dell'attore dietro la marionetta, ma dal carattere della figura unitamente al copione e alla tematica. L'attore non proietta sé stesso nella marionetta; c'è un distacco, perciò la visione è meno drammatica. La stessa cosa avviene quando utilizzo i bambini, perché imparano a memoria senza capire bene cosa dicono e il dramma scompare. Solo usando la voce che non è la loro, ma di un adulto, rimuovo il dramma e raggiungo una profondità maggiore.

...Impersonano anche i protagonisti della realtà sociale?

Beh, sì. Penso che in ogni film ci sia più di una dimensione. Quando vedi le marionette, le associ al concetto della manipolazione della politica, nei media, nella chiesa... Ma le voci dei bambini non sono una manipolazione, hanno a che fare con un corpo 'impossessato'. Cosa accade ad Al Araba Al Madfuna quando i cercatori scavano? Hanno bisogno di uno sciamano (il *shir*) che li guidi; di una persona che faccia da medium tra il mondo fisico dove vivono e il mondo metafisico che non si vede. Sono convinti che non si possa trovare il tesoro, perché i Faraoni si esprimevano attraverso un linguaggio impossibile

da comprendere o tradurre con i nostri mezzi. Dobbiamo tornare a loro per poter raggiungere il *pathos* e solo un medium può captare il messaggio. Nella cultura islamica chiamiamo questo sciamano *Sheikh*. Il popolo crede anche nei *jinn*, esseri del sottomondo sconosciuti in Occidente. Non possiamo vederli, ma non sono lo spirito di persone defunte. Pure i cristiani del mondo arabo ammettono la loro esistenza.

In realtà l'oggetto artistico acquista un'identità. Cerco di separare quello che accade in *Al Araba al Madfuna* da quanto ho inserito in *Cabaret Crusades* dove si parla di cose attuali, del contemporaneo. *Al Araba Al Madfuna* implica la metafora. Le persone possono essere 'possedute' (accade spesso), come avrai visto nel film *L'esorcista*. In questo villaggio ho potuto assistere a una scena simile: una ragazza 'posseduta' con la voce da uomo e una persona che provava a guarirla usando un'arma, non una croce. *Al Araba Al Madfuna* mostra come i due sistemi – fisico e metafisico – possano incontrarsi in un certo punto.

Nel tuo caso le figure grottesche, la metafora e il mito, oltre ad addolcire il dramma, vogliono esaltare le ragioni del fare?

Non si tratta solo di "addolcire". Come ho detto, utilizzo le marionette per superare il dramma. Quando io giro un film, al posto dell'attore c'è una marionetta e sposto l'attenzione dalla figura recitante alla storia, alla trama, al tema. Un altro aspetto importante nell'uso delle figure grottesche e non, belle o surreali, è che tento di rompere i *cliché*. Non voglio che una figura sia legata al concetto di buono o cattivo. Per assicurarmi che ciò non accada, lascio che una stessa marionetta interpreti più personaggi, buoni o cattivi. Una volta la marionetta potrà essere un crociato e poco dopo un capo islamico.

Pensi che il linguaggio accattivante contribuisca efficacemente alla trasmissione e alla comprensione del messaggio?

Lo spero. Il testo delle serie filmiche è particolarmente chiaro nella terza parte; riguarda gli antichi documenti scritti da



Veduta dell'installazione alla mostra "Wael Shawky: Cabaret Crusades" al MoMA PS1 di New York, 31 gennaio-7 settembre 2015 (courtesy l'Artista e MoMA PS1; ph Pablo Enriquez)

storici arabi, che vivevano in Arabia prima e dopo le Crociate: Ibn al Athir, Ibn al Qalansi, Usama Ibn Munqidh, Ibn Kathir. Li utilizzo senza modificare nulla, non aggiungo una mia opinione. Non so neanche se dicono il vero, ma sono riferimenti dal punto di vista arabo e parlano per sé stessi. Così cambia completamente la visuale, si fa chiara l'idea che la storia scritta, la storia segreta, non è corretta. La situazione diventa surreale perché lo spettatore è comunque legato ai testi originali, narrati per bocca dei personaggi storici dei filmati come Salah ad-Din, Papa Balduino II o Papa Urbano II, che si esprimono in arabo classico con le parole degli storici.

La componente ludica popolare è anche un espediente per comunicare le tue intenzioni a un pubblico più vasto e per democratizzare l'arte? Mi piace l'espressione "*popular-ludic aspect*" che hai usato; l'idea di democratizzare l'arte per comunicare con più persone, in particolare con l'infanzia, perché è quella che entra in gioco.

L'aspetto estetico è tutto in funzione della complessità dei temi trattati e della rappresentazione delle motivazioni culturali e politiche? La domanda è "complessa". Dietro le mie opere c'è una motivazione culturale e politica, ma il più delle volte la parte efficace è quella spontanea. Il tema può essere legato per il novanta per cento a questa motivazione, alla trasformazione tramite l'espressione artistica. Ma più immediato sarà il linguaggio, più successo avrà l'opera; più esso arriverà dal subconscio, più si avvicinerà alla cultura e alla politica. È duro trovarsi tra creazione e critica istituzionale. Il mio linguaggio surreale serve a bilanciare metafisica e materialismo, due elementi che si mescolano. In ciò sta la magia delle mie opere.

La tua attività è influenzata dalla situazione socio-politica, di ieri e di oggi, del tuo Paese? Ho iniziato con la serie *Cabaret Crusades* un anno prima degli eventi di rivolta in Medio Oriente. Non sono del tutto contrario a essi, ma non voglio essere un artista attivista. Non amo dibattere su quello che sta succedendo ora, preferisco guardare indietro, anche di millenni. Ad Aleppo i giornalisti stanno filmando, filmando... La gente è sommersa di notizie, eppure non sa da che parte stia la verità. Mi piace lavorare con la storia e non mi chiedo se sia vera o no; sono interessato ai risultati che essa ha prodotto. Scusa se mi dilungo, ma vorrei chiarire il mio pensiero. Prendiamo come esempio il discorso che Papa Urbano II tenne nel 1095 a Clermont. Le sue parole non furono trascritte al momento, quindi non sono

documentate. Tutti sappiamo, però, che fu un discorso politico di grande rilevanza perché ha portato alle Crociate, una storia lunga duecento anni. Di esso oggi troviamo quattro versioni diverse, redatte in tempi successivi. Come fai a sapere cosa esattamente disse il Papa, quale delle versioni è giusta? La stessa cosa succede ad Aleppo. La storia deve essere ancora scritta. Forse il cinquanta per cento è corretto, forse no. Mi interessa la storia proprio perché ha in sé l'incertezza che lascia la libertà di fare arte. L'incertezza è la vera forza motrice dell'arte.

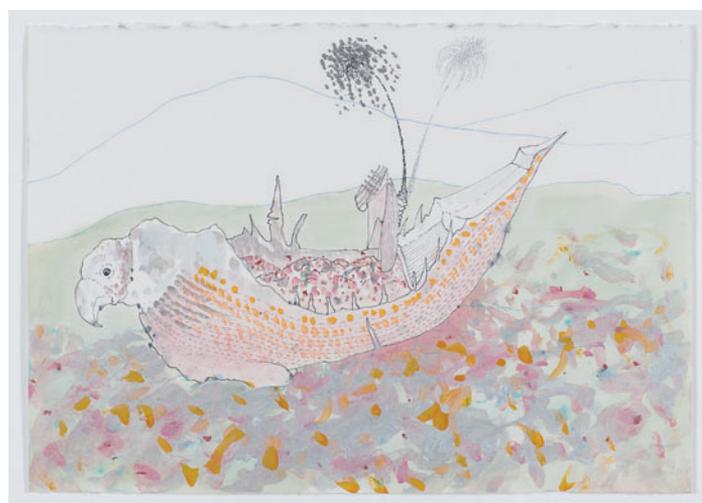
In genere le tue opere nascono dai disegni? Sì! Disegnare è fondamentale per me. È l'azione più immediata e fisica che mi permette di tradurre, trasformare le idee, i pensieri spontanei.

Essi hanno pure un valore autonomo? Certamente. Li metto in mostra anche da soli. Spesso danno un effetto traslucido, metallico. Non hanno la funzione di *story board*; non vengono realizzati per essere incorniciati, ma perché si relazionano con la mia opera finale. Nella mostra alla Fondazione Merz ho cercato di creare un paesaggio simile a quello del mio disegno, così i visitatori possono entrare in esso. Il colore blu con cui ho dipinto le pareti e la sabbia messa nell'edificio hanno generato un'atmosfera surreale che coinvolge il pubblico.

Gli artefatti sono sempre fondati pure sulla memoria e sull'identità territoriale? Sì. Non posso fuggire dalle radici. Nello stesso tempo cerco argomenti diversi della storia, anche quelli che non conosco per niente. L'ho sperimentato spesso: alla Biennale di Santa Fe e alla Biennale di Sharjah con un gruppo pakistano che canta nella lingua *urdu* da me ignorata totalmente. Ritengo essenziale lavorare sulla propria ignoranza, non circoscrivere l'artista all'area geografica di provenienza.

I frequenti rimandi alla cultura del passato esprimono il bisogno di compiere un'analisi storica relazionata a determinati avvenimenti del presente? Tutti usiamo il passato per analizzare il presente, ma vorrei aggiungere la questione di come leggiamo il passato, di come cambiamo la storia modificando l'angolazione nel guardarla. Possiamo ridurla a un *cliché* e far perdere il vero significato agli accadimenti. Nel 2007 ho girato il film *Telematch Sadat* sull'uccisione del presidente egiziano Anwar Al Sadat avvenuta nel 1981. Ho deciso di usare dei bambini per recitare l'intera scena dell'assassinio e del funerale. Ho filmato tutto con le stesse angolazioni delle camere dell'epoca, così il mezzo ha 'registrato' la storia. Il documentario è realistico, ma ho cambiato gli 'attori' e questo lo ha liberato dal *cliché* . Alla televisione ogni giorno vediamo scene di

"Al Araba Al Madfuna" 2015, grafite, pigmenti, inchiostro, olio su carta, 29,7 x 42 cm (courtesy Lisson Gallery, Milano/Londra)



guerra, donne uccise, bambini sfruttati, che non hanno più effetto su di noi, perché abituali.

La Storia viene interpretata e riproposta anche ideologicamente con lo sguardo verso il futuro? Sì, in un certo senso è costruire il futuro. L'intero processo, anche quello di produrre arte, sta nel cercare di comprendere, analizzare le cose, e uso mezzi diversi per raggiungere l'obiettivo. I cambiamenti sono un mezzo perché io stesso comprenda, mi istruisca e, strada facendo, durante lo studio, vengono fuori dei lavori d'arte che possono coinvolgere altre persone. In questo momento sto lavorando a Doha sulla storia del Golfo Persico, dei suoi paesi che non avevano alcuna visibilità prima del ritrovamento dei giacimenti petroliferi. Sto individuando le relazioni tra le compagnie petrolifere inglesi ed americane e le tribù originarie della zona. Mi chiedo come affrontare la ricerca e come potrà essere trasformata in un'opera d'arte. Questo è il mio metodo personale, necessario per comprendere il passato.

Le tue realizzazioni fortemente legate al mondo arabo riguardano pure le altre comunità globalizzate? Assolutamente. Non si tratta solo del mondo arabo, ma di un desiderio umano basilare, del sogno di evolvere da un sistema a uno più alto giudicato come migliore. Anche durante le Crociate c'era questo sogno, promesso dalla Chiesa d'Europa. La gente partiva per trovare più cibo, più donne, terre, ricchezze..., e per la promessa di una vita oltre la morte, di un posto in cielo, se uno moriva durante il viaggio. Tutta questa storia mi fa pensare a un format cristiano di *jihād*. Non c'è differenza tra musulmani, cristiani, ebrei...

L'eterogenea ricerca artistica e la libera narrazione fiabesca, sia pure indirettamente, contestano le dominanti modalità linguistiche che connotano l'Occidente? Ah, è una domanda importante... Venti anni fa non era facile accettare un artista che non provenisse dall'Europa o dall'America, cioè dall'arte convenzionale. Ho vissuto da vicino il processo di cambiamento da quando ho iniziato a lavorare fino ad oggi. Tra la gente di luoghi marginali, non *mainstream* e occidentali, era più accettata la scelta di praticare mezzi nuovi come il documentario. Magari si sceglieva di essere esotico o ideologico, ma per un artista come me non c'era molto spazio. Ora tutto è cambiato, c'è la possibilità di esprimersi liberamente, di essere accettati, di fare delle mostre anche senza tanti supporti. Nel mio caso è stato determinante non essere presentato come un artista arabo e musulmano; al contrario sarei stato un emarginato, non bene accetto dall'ambiente artistico.

Religione e Mistero sono due costanti sostanziali della tua produzione? La valenza metafisica è sempre presente?

Sì. La religione viene dall'esperienza personale, dal vissuto. Quando ero bambino vivevo con la mia famiglia a La Mecca, vicino alla Ka'ba, il luogo più importante del mondo per il culto islamico. Trascorrevamo l'inverno lì e tornavamo ad Alessandria durante l'estate. Quindi sono cresciuto tra Egitto e Saudi Arabia. La religione ha fatto parte della mia infanzia, della mia formazione; ho studiato il Corano. Essa ha in sé il mistero e la componente metafisica. Qualsiasi religione si basa su queste due entità.

Vuoi dire che la dimensione spirituale e il sogno dovrebbero costantemente prevalere sul materialismo? Il mio progetto *Al Araba al Madfuna* si riallaccia proprio alla relazione tra dimensione metafisica e spirituale, religiosa, o tra sogno e materialismo. In questo mondo materialistico siamo circondati da quello che non conosciamo o vediamo, dal mito. Ci chiediamo, per esempio, cosa ci sia dopo la morte. Ignoriamo tante cose, nonostante la scienza ci dia i mezzi per pensare e scoprire.

Attribuisci molta importanza alla componente pedagogica? Sì, ho aperto una scuola ad Alessandria d'Egitto, il MASS, però non

voglio istruire gli altri, ma me stesso. Mentre imparo, posso realizzare opere e condividere la mia esperienza, la mia istruzione con altri.

In quella Scuola i docenti cercano di far conoscere ai giovani operatori visuali i modelli occidentali o di renderli totalmente indipendenti? Provano a renderli indipendenti, ma è un compito difficile. In Egitto non esiste un'accademia basata sulla storia dell'arte egiziana. Ancora viene usato come modello d'insegnamento l'Impressionismo, italiano e francese...

I tuoi insegnamenti sono limitati all'estetica o tendono anche a far prendere coscienza delle trasformazioni del mondo reale?

Non li lego all'estetica. Sono fondati sulle idee e i concetti, su come trasformarli in nuovi format. Agli studenti del MASS dico spesso: "Impariamo insieme, leggendo e comprendendo il mondo reale, la storia, la città intorno alla scuola...". Ci sono dei punti di riferimento che i giovani non hanno, per cui dobbiamo proporre i modelli europei, americani, egiziani, usando la metodologia della condivisione dei saperi.

Per concludere, credi che il potere dell'arte sia più forte di quello della politica? L'arte è più libera, ma non so se riesca a incidere di più. Le idee, le opere possono raggiungere molte persone ma, almeno ora, non hanno lo stesso potere della politica. Speriamo che nel tempo qualcosa cambi. Forse un giorno anche la mia arte potrà essere letta come quella dell'epoca faraonica, quando venivano messi in mostra potere, relazioni e politica.

(Trascrizione della registrazione audio in inglese e traduzione di Kari Moum)

15 dicembre 2016

Una veduta della mostra di Shawky al Castello di Rivoli con "Cabaret Crusades: Garden" 2016, marmo di Carrara, legno, terra, piante bonsai e fiori, dimensioni base: 50 x 1200 x 200 cm. In fondo si scorge "Cabaret Crusades: Building II" (courtesy l'Artista e Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino; ph Renato Ghiazza).

