Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2014)

Heft: 95: Jeremy Deller, Wael Shawky, Dayanita Singh, Rosemarie Trockel

Artikel: Wael Shawky : lost an found = verloren & gefunden

Autor: Wilson-Goldie, Kaelen / Opstelten, Bram

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680715

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

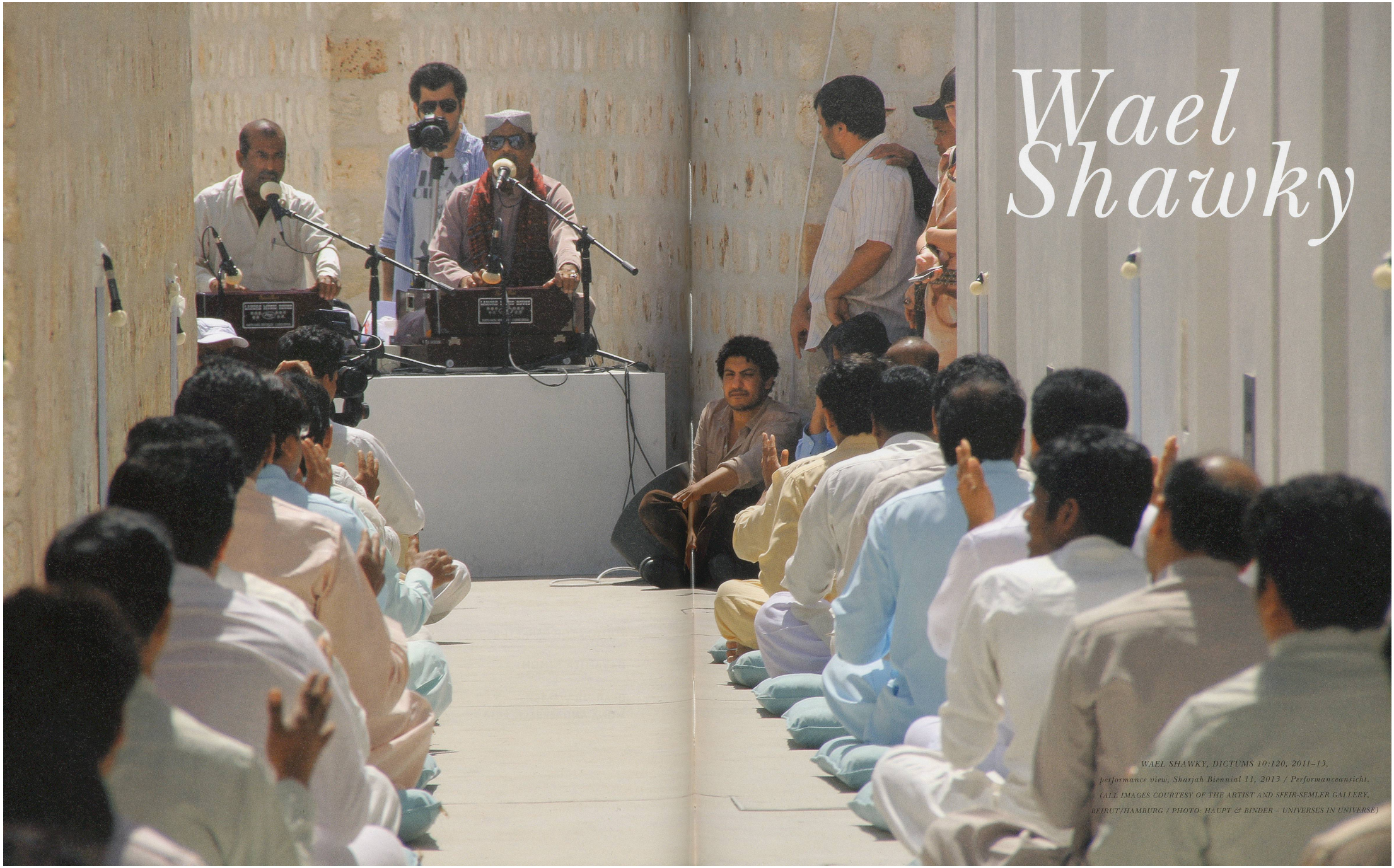
Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Wael Shawky



WAEL SHAWKY, DICTUMS 10:120, 2011–13, performance view, Sharjah Biennial 11, 2013 / Performanceansicht. (ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST AND SFEIR-SEMLER GALLERY, BEIRUT/HAMBURG / PHOTO: HAUPT & BINDER – UNIVERSES IN UNIVERSE)

KAELEN WILSON-GOLDIE

Lost and Found

Early one evening in the spring of 2013, I was wandering along the perimeter wall of a new-old neighborhood in Sharjah, where a handful of white cube–style exhibition spaces had recently been erected, scattered around a core of historic structures. (A few of Sharjah's heritage buildings date back to the nineteenth century; many more have been restored, renovated, or constructed from scratch in the last few decades.) The air was warm and still. The streets were brightly lit and mostly empty. Here and there, men in loose shirts, trousers, and sandals passed me by—quietly walking home from work, I imagined, and to the last, carrying their belongings in well-worn plastic shopping bags. I was looking for a specific alleyway running in a remarkably straight line between two boxy buildings. I had already been to the same spot twice that day, but still I was lost, and worse, I was frustrated. I had thought I knew this part of the city well after attending numerous biennials, exhibitions, and programs here. But every year, the city's municipal authorities (and/or the emirate's monarchical elite) seemed to undertake some major new urban planning project, endlessly rewriting the relationship between the city and its residents, workers, and guests. This time around, the so-called Heritage Area had doubled in size—something of a paradox, that—and so I was confused. Then, with the high stone wall beside me, I began to hear the slow drift of voices singing and hands clapping. Suddenly, easily, I found my way around an unassuming corner and into the alleyway.

Wael Shawky's DICTUMS 10:120 (2011–13), the piece I was searching for that night, is a performance featuring thirty-two musicians. During the opening days of the last Sharjah Biennial, it was performed eight times, in both daylight and evening hours. Two lead singers perched on a slightly raised platform. With the help of a percussionist, a pair of harmoniums,

KAELEN WILSON-GOLDIE is a contributing editor for *Bidoun*, writes regularly for *Artforum*, and pens a column for *Frieze*.

WAEL SHAWKY, DICTUMS 10:120, 2011–13,
performance view, Sharjah Biennial 11, 2013 / Performanceansicht.
(PHOTO: HAUPT & BINDER – UNIVERSES IN UNIVERSE)

WAEL SHAWKY, DICTUMS 10:120, 2011–13, performance view, Sharjah Biennial 11, 2013 / Performanceansicht. (PHOTO: HAUPT & BINDER – UNIVERSES IN UNIVERSE)

and an elaborate vocabulary of elegant and theatrical arm gestures, they led an all-male chorus of singers dressed in pale *shalwar kameez*, seated cross-legged on pastel-colored cushions, and arranged equidistantly in two neat rows edging either side of the alleyway to create a perfect, perspectival tableau. Together, the musicians sang a *qawwali* song, a form of devotional Sufi music that dates back to the eighth century. On this particular night, the intensity of the song, performed in a call-and-response style, mounted quickly through repetition and improvisation over the performance's fifteen minutes. The singers—a mix of proper *qawwals* from Pakistan and local recruits from Sharjah—responded ever more enthusiastically to the cues of Fareed Ayaz and Abu Muhammad, the respected *qawwali* masters sitting on the makeshift stage before them. Their voices picked up volume; their handclapping quickened. A standing crowd packed into whatever space was available on either end of the alleyway, at intersecting streets, and on nearby rooftops. The conventional setting for the music had shifted from that of a subcontinental Sufi shrine to this narrow street in a sleepy city-state on the Persian Gulf, but in a sense, DICTUMS looked and sounded like the kind of concert, albeit very short, that could happen anywhere on the world-music circuit.

Or at least it seemed that way to me. I have virtually no knowledge of Urdu, and so I understood none of what was being sung that night. The same could probably be said for the majority of people who had flown in for the biennial. But in fact, the lyrics that usually

constitute *qawwali*—poems of love and longing that are meant to induce religious ecstasy and a feeling of oneness with the divine—had been wholly replaced by quotations from a pastiche of curatorial statements about the previous Sharjah Biennial. DICTUMS was born of a series of workshops between Shawky and members of the biennial's production team and technical staff, most of whom are Pakistani workers—tradesmen and longtime residents of Sharjah—who have learned their skills well outside the precincts of contemporary art. The artist thus enlisted members of the biennial's closest but most obviously overlooked constituency to compose a song from the event's own verbiage, which the participants broke down and rebuilt into a structure suitable to qawwali. Live and in context, DICTUMS tested out the sincerity of the biennial in particular, and contemporary art in general, when they claim to be doing their work for the public interest, the common good, and the community at hand.

The lyrics to DICTUMS were amply available, printed in three languages—English, Urdu, and Arabic—and distributed in a small brown booklet adorned with the artist's line drawing of a goat. Although the song describes the multidisciplinary nature of a biennial (featuring dance, painting, documentary video, and a film program), hints at the transformative power of contemporary art (likened to "a world of talismanic objects"), and addresses the notions of dialogue, translation, community, and collaboration that are at stake for more or less any exhibition of this kind, it reads, for the most part, like a cascade of non sequiturs. Shawky recently told me that he wanted to treat the biennial's statements as sacred texts (the numbers in the title—10:120—refer to the edition of the biennial and the number of works on view, but their formatting alludes to the organization of chapters and verses in the Quran), something that throws the project into a strange and unstable tension between the mystical form of the music and the mystifying content of the language. This contributes to the many role reversals at play, where the audience (international) that is assumed to understand contemporary art is denied access while the audience (local) assumed to have no clue is sought out, addressed, and embraced, in its own language and over the heads of everyone else.

Stemming from an Arabic root and translating to English as "dictums" or "truths," *qawwali* signifies not only the musical genre but also the gathering itself and the act of listening as both a form of worship and a spiritual practice. Encompassing three roles at once—the primary performer who adheres to a specific lineage within Sufism, the participant singer who follows his lead, and the spectator who shows up to listen, receive, and be carried away—*qawwali*, when matched to the biennial's ever-more pressing need to engage (and occasionally appease) its local communities (including disenfranchised migrant workers and overly entitled citizens alike), nicely complicated the usual artist-audience dynamic, suggesting that there are more subject positions to consider, and to embody, in the big-picture process by which a work of art is made.

In many ways, DICTUMS stands alone in Shawky's oeuvre. It is, to my knowledge, the only instance in which the artist has conceived of a piece that exists firstly and explicitly in performance mode—spatial, site-specific, and durational in real time. Shawky's works tend to be nodelike or clustered into series; one majestic film or video is surrounded by an assortment of related props, sets, drawings, photographs, objects, and installations or is arranged into parts and chapters, as in the two AL ARABA AL MADFUNA videos (2012 and 2013), the "Cabaret Crusades" trilogy (2010–14), the "Telematch" series (2007–9), and recitation works such as THE CAVE, DIGITAL CHURCH, and BINT JBEIL (all 2006). DICTUMS exists in other forms as well, but its variations feel uncommonly derivative and slight: an audio piece played in a soundproofed room; six minutes of straightforward video documentation; a suite of draw-

ings; a series of "decorative objects" (aluminum plaques made with asphalt and felt, based on truck and street-food signage in Pakistan); and the flabbergasting bit of hyperbolic cliché that is DICTUMS: MANQIA (2014), an eleven-minute video of camels traversing the desert outside Abu Dhabi, projected onto a comically oversize screen, like outtakes from a camp revival of David Lean's *Lawrence of Arabia*. Yet for all the weakness of those supporting works, DICTUMS, as a live performance, still represents the convergence and culmination of some of the strongest formal, conceptual, and contextual tendencies in Shawky's practice.

Consider, for example, the richness of the image—thirty-two performers lined up like figures in a Renaissance painting—and the precision of composition that DICTUMS puts forth, easily as polished and considered as AL AQSA PARK (2006), Shawky's darkly comic, strangely riveting, black-and-white animation of the Dome of the Rock lifting off like a spaceship and spinning like a circus ride. Consider the intricacy of DICTUMS's song structures, time signatures, and instrumentation, with its minimal amplification, two harmoniums, three drums, and washes of seemingly arrhythmic clapping. These combine to lend complex musical forms—as vessels for carrying equally complex stories, prayers, meanings, and ideas—a place as central and all-consuming here as it is in the first two "Cabaret Crusades" films, THE HORROR SHOW FILE (2010) and THE PATH TO CAIRO (2012), each effectively a piece of brash musical theater edited into an enigmatic, episodic film. Consider the importance of memorization, recitation, delivery, and endurance—performances of another kind running through the artist's work, in videos such as THE CAVE. Consider the consistency with which literature and other key texts provide a foundation for his practice: Abdelrahman Munif's magisterial *Cities of Salt*, about the damage done to a desert oasis by the discovery of oil in an unnamed Gulf state, which forms the basis for the four-channel video installation ASPHALT QUARTER (2003); or the short stories of Mohamed Mustagab, adapted in both parts of AL ARABA AL MADFUNA; or Amin Maalouf's *The Crusades Through Arab Eyes*, on which the "Cabaret Crusades" films are based. And consider the now nearly classic Shawkian act, not so much of translation—as he and others so often describe it—but of seemingly mischievous and critical displacement, in which two very unlike things are mashed together: reciting chapters from the Quran while snaking through the aisles of a supermarket; rendering the plight of refugees and religious pilgrims as crudely drawn cartoons; enlisting little kids to reenact the assassination of Anwar Sadat and titling the result after a once-popular but long-forgotten German television game show.

That said, when compared to the huge historical shifts that Shawky is revisiting in "Cabaret Crusades," the concerns of DICTUMS would seem rather small. Using ancient Italian marionettes, handmade puppets, or—for the third installment, on the fatefully consequential, seventh-century split between the Sunni and Shia branches of Islam (as of this writing, still a work in progress, both artistic and historical)—a collection of gorgeous glass figurines, the "Crusades" films delve into more than six hundred years of history. They cover empire building, religious strife, war, invasion, occupation, massacre, plunder, ambush, siege, political ascendency and decline, state formation and destruction, abduction, murder, betrayal, blood-spilling, cultural contamination, and, if an episode in THE HORROR SHOW FILE is to be believed, some seriously weird and highly erotic adoption rituals involving Baldwin of Boulogne, who appears to seduce his new mom and dad in one scene and then spears them both to death in the next.

DICTUMS, meanwhile, addresses a rather minor conflict—the splinter-sized schisms between a miniscule public comprising Sharjah's international and presumed-to-be-elite audi-

ence for contemporary art, a slightly wider circle of cultural strivers and mercenaries in the Gulf, and the broad, wide community of largely poor local people—migrant workers and their families from South Asia, Africa, and the less loved corners of the Arab world (such as the West Bank and Gaza; Palestinian camps in Lebanon, Syria, and Jordan; the slums of Cairo and the sectarian ghettos of Beirut)—who live year-round in the generally restful, religiously conservative, dormitory-for-Dubai-style environs of Sharjah. Sure, the piece rubs a fine salve on a very recent scandal, for which the previous director of the biennial, Jack Persekian, was sacked midway through the exhibition in 2011. His firing came just as an installation by Algerian journalist and playwright Mustapha Benfodil—which was located in a public courtyard (frequented by children) and featuring graffiti inspired by the Arab Spring, North African hip-hop, football, and a collection of T-shirts printed with lines of poetry and literary texts referring to rape and religious violence during the Algerian civil war—was whitewashed and removed from view. An emotionally overwrought petition was subsequently signed, circulated, and abandoned. For many months to follow, supporters and detractors of the biennial picked over their differing positions on censorship, religious and cultural sensitivities, and the ways in which contemporary art is used (for tourism, public relations, and an image overhaul on the one hand, for example; provocation, elucidation, and sociopolitical critique on the other). All of this argumentation danced around questions of audience, about whom the work is for. The organization that oversees the biennial, the Sharjah Art Foundation—whose president, Hoor al-Qasimi, is both a capable curator and the daughter of Sharjah's ruling sheikh—left those questions largely unanswered. In its own subtle way, DICTUMS acknowledged them, and bettered them, with a round of further, more fundamental questions about what art does and what it means and who needs it most and appreciates it best. But next to civilizational upheaval, the problems of the art world and the efficacy of contemporary art appear not only small but also rather feeble—like an increasingly oblivious and ahistorical pastime.

WAEL SHAWKY, THE CAVE, AMSTERDAM, 2005, video, color, sound, 12 min 45 sec / DIE HÖHLE, AMSTERDAM, Video, Farbe, Ton.

The DICTUMS chorus—"a biennial is a tremendously self-conscious process"—rotates through verses such as: "The stories could be layered infinitely," "I think it's an extremely moving work," "More free or liberal architecture," "Tell history fully through documentary media," "It seems grotesque to talk about it," "We might think of . . . the Islamic world," and finally, "As Jack said, we want

WAEL SHAWKY, TELEMATCH CRUSADES, 2009, video, color, sound, 6 min 48 sec / TELEMATCH KREUZZÜGE, Video, Farbe, Ton.

to be as close as possible / to the street without smothering the street." Of course, all of these lines sound inane out of context. Yet the issues signaled with words here and there—such as *nation-states*, *collaboration*, *community*, *culture*, and *audience* as "the alter ego of every curator"—suggest that DICTUMS is about more than just the supple translation of a brittle language into song. It is the latest chapter in a long and enduring drama about labor, migration, and trade; about residency, citizenship, and belonging; about sacrifice, entitlement, and the (now drastically unequal) allocation of resources; about who, ultimately, is allowed access to art and to all that art carries within it, whether hidden, smuggled, coded, beamed, broadcast, or belted out to the universe from an alleyway that would be otherwise impossible to find.

At a time when debates over labor policies in the Gulf and in the art world are so often polemical and confused, Shawky's piece not only picks up and continues the line of inquiry started by a number of earlier, important works in Sharjah (among them, e-Xplo's I LOVE TO YOU, 2009, a collection of workers' songs, and CAMP's WHARFAGE, begun in 2011, which teases out stories of heartbreak, tragedy, and triumph from the informal economy of break-bulk shipping and trade between India, Iran, Sharjah, and the semi-state entities of Somalia). It also moves thoughtfully beyond the usual bombast of activist work (for example, boycotting the Guggenheim's Abu Dhabi outpost with such single-minded focus that it sometimes seems myopic in a field of so many similarly compromised institutions) to consider what art really means at this particular nexus of democratic versus dictatorial politics and the extent to which leisure, edification, and illumination can be offered by certain forms of cultural production. In this, DICTUMS raises a number of questions—including questions of audience but

WAEL SHAWKY, TELEMATCH CRUSADES, 2009, video, color, sound, 6 min 48 sec / TELEMATCH KREUZZÜGE, Video, Farbe, Ton.

also moving above and beyond them—that actually may be *the* questions for contemporary art to deal with now and in relation to history, past, present, and future.

One of the things that has long made many viewers somewhat uncomfortable with Shawky's work is the artist's clear religious adherence and palpable devotion in a world assumed to be safely godless and decidedly secular. Slotting some admittedly awkward artspeak and the flat bureaucratic patter of the biennial into an ancient, ecstatic genre of music, Shawky restores a magical, alchemical function for art—illustrating how form can work as effectively as content in changing the minds, altering the thinking, or shifting the perspective of performers and spectators, knowing audiences and ignorant spectators alike. In this, he makes an equally uncomfortable proposition: that religion and art are perhaps closer than we think; that both depend on the possibility of being transported—through texts and songs and other such formal devices, by readers, singers, reciters, and makers. Both art and religion promise a kind of transcendence that relies on blind faith, on the belief that the world could be different, and might be better, that the future could be a place where societies might be fairer and more just, that the future exists at all and that we might have some active role to play in molding and shaping its structure. There was very little art at stake in the long, tortured narrative of the Crusades, no matter who told them. The plain and simple truths of DICTUMS may be that art, however small and stiffly spoken and too subtle, or however faint and ephemeral its drift through an ever-changing city, is the one thing that binds us to a world of meaning.

KAELEN WILSON-GOLDIE

Verloren & Gefunden

Eines frühen Abends im Frühjahr 2013 ging ich entlang der Begrenzungsmauer eines neuen alten Viertels in Schardscha, wo in jüngerer Zeit, verstreut um einen Kern historischer Bauten, eine Handvoll «White Cube»-ähnliche Ausstellungsräume errichtet worden sind. (Einige der historischen Gebäude Schardschas stammen aus dem 19. Jahrhundert, die meisten aber sind in den letzten Jahrzehnten restauriert, renoviert oder ganz neu gebaut worden.) Die Luft war immer noch warm und unbewegt. Die hell erleuchteten Strassen waren überwiegend leer. Ab und an gingen Männer in leichten Shirts, Hosen und Sandalen an mir vorbei – ruhig auf dem Nachhauseweg von der Arbeit, dachte ich mir, ihre Sachen in verschlissenen Einkaufstaschen mit sich tragend. Ich suchte eine bestimmte Gasse, die in auffallend gerader Linie zwischen zwei kastenförmigen Gebäuden verläuft. Ich war an diesem Tag bereits zwei Mal am gleichen Ort gewesen und dennoch fand ich den Weg nicht und war, schlimmer noch, frustriert. Ich dachte, ich kannte diesen Teil der Stadt ganz gut, nachdem ich dort zahlreiche Biennalen und Ausstellungen besucht und an Programmen teilgenommen hatte. Doch jedes Jahr schienen die städtischen Behörden (beziehungsweise die Herrscherelite des Emirats) irgendein grosses neues städtebauliches Projekt in Angriff zu nehmen und so die Beziehung zwischen der Stadt und ihren Bewohnern, Arbeitern und Besuchern endlos neu zu konfigurieren. Diesmal hatte sich der sogenannte Historische Bezirk im Umfang verdoppelt – irgendwie paradox – und deshalb war ich verwirrt. Doch dann, die hohe Steinmauer an meiner Seite, hörte ich allmählich die langsame Verwehung von singenden Stimmen und klatschenden Händen. Und mit einem Mal fand ich um eine unscheinbare Ecke herum ohne Schwierigkeiten zu der Gasse.

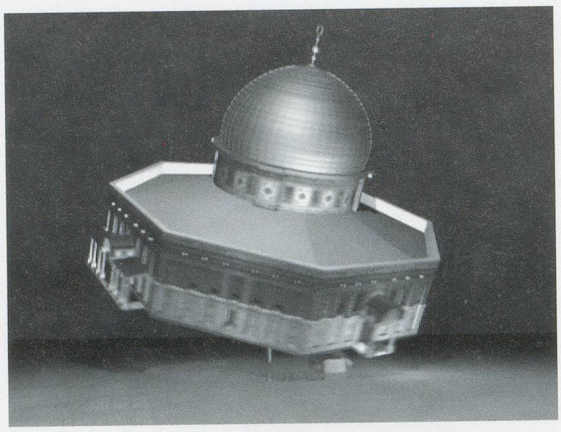
Wael Shawkys DICTUMS 10:120 (2011–13), die Arbeit, nach der ich an dem Abend auf der Suche war, ist eine Performance mit zweiunddreissig Musikern. Während der Eröffnungs-

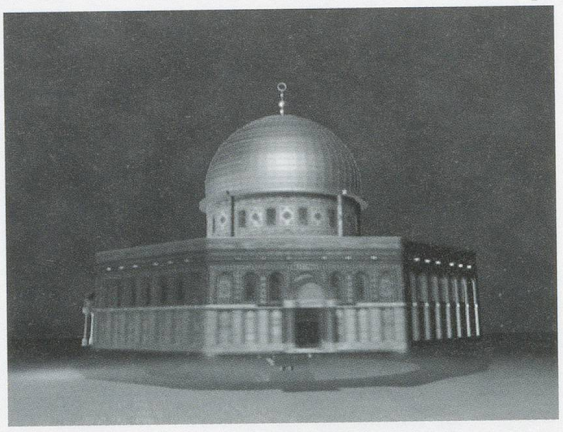
---

KAELEN WILSON-GOLDIE ist redaktionelle Mitarbeiterin des Kulturmagazins *Bidoun*, verfasst regelmässig Beiträge für *Artforum* und schreibt eine Kolumne für *Frieze*.

WAEL SHAWKY, DICTUMS 10:120, 2011–13, performance view, Sharjah Biennial 11, 2013 / Performanceansicht. (PHOTO: HAUPT & BINDER – UNIVERSES IN UNIVERSE)

tage der jüngsten Sharjah-Biennale wurde sie acht Mal aufgeführt, und zwar sowohl am Tag als auch während der Abendstunden. Zwei Frontsänger befanden sich auf einem leicht erhöhten Podium. Mithilfe eines Schlagzeugers, zweier Harmonien und einem ausgeklügelten Vokabular eleganter und theatralischer Armgebärden leiteten sie einen rein männlichen Chor, dessen Mitglieder in blassem *Salwar Kamiz* gekleidet waren, im Schneidersitz auf pastellfarbenen Kissen sassen und in zwei akkuraten Reihen in immer gleicher Entfernung entlang der jeweils gegenüberliegenden Längsseite der Gasse platziert waren und so ein perfektes perspektivisches Bild boten. Gemeinsam sangen die Musiker einen *Qawwali*-Gesang, eine Form von devotionaler Sufi-Musik, die auf das 8. Jahrhundert zurückgeht. An diesem Abend steigerte sich während der fünfzehnminütigen Darbietung durch Wiederholung und Improvisation bald die Intensität des im Ruf-Antwort-Stil vorgetragenen Gesangs. Die Sänger – zum Teil richtige *Qawwali*-Sänger aus Pakistan und zum Teil in Schardscha rekrutierte Sänger – reagierten mit immer grösserer Begeisterung auf die Rufe von Fareed Ayaz und Abu Muhammad, den angesehenen *Qawwali*-Meistern, die auf der behelfsmässigen Bühne vor ihnen sassen. Ihre Stimmen wurden immer lauter und ihr Händeklatschen schneller. Eine stehende Menge zwängte sich in jeden vorhandenen Raum an den beiden Enden der Gasse, in Quergassen und auf nahe gelegenen Häuserdächern. Der herkömmliche Schauplatz für

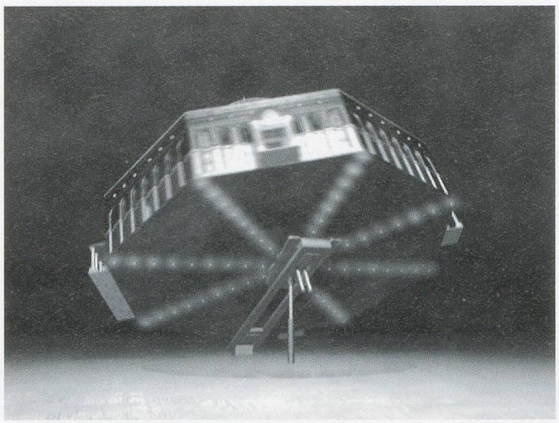




die Musik hatte sich von einem subkontinentalen Sufi-Schrein in diese enge Strasse in einer verschlafenen Stadt am Persischen Golf verlagert, in gewissem Sinn aber wirkte DICTUMS optisch wie akustisch wie ein – allerdings sehr kurzes – Konzert der Art, wie es überall in der Weltmusik-Szene stattfinden könnte.

So schien es mir jedenfalls. Ich habe so gut wie keine Urdu-Kenntnisse und deshalb verstand ich an dem Abend nichts von dem, was da gesungen wurde. Das Gleiche liesse sich wahrscheinlich vom Grossteil der Leute sagen, die zur Biennale geflogen waren. Tatsächlich aber waren die Liedtexte, die üblicherweise den *Qawwali* ausmachen – Gedichte der Liebe und Sehnsucht, die religiöse Ekstase und ein Gefühl des Einsseins mit dem Göttlichen auslösen sollen –, komplett durch Zitate aus einem Potpourri von kuratorischen Aussagen zur vorhergehenden Sharjah-Biennale ersetzt worden. DICTUMS war aus einer Reihe von Workshops mit Shawky und Mitarbeitern des Produktionsteams sowie des technischen Personals der Biennale hervorgegangen – die meisten von ihnen pakistanische Arbeiter, das heisst Geschäftsleute und langjährige Einwohner Schardschas, die ihre Kenntnisse und Fertigkeiten fern der Welt der zeitgenössischen Kunst erlernt haben. Der Künstler beteiligte also Angehörige der der Biennale am engsten verbundenen, aber am offensichtlichsten übersehenen Gruppe, um aus dem Wortschwall des Ereignisses selbst ein Lied zu komponieren, das die Beteiligten zerteilten und wieder zu einem für den Qawwali geeigneten Gebilde zusammenfügten. Live und im passenden Rahmen stellt DICTUMS die Aufrichtigkeit der Biennale im Besonderen und der zeitgenössischen Kunst im Allgemeinen auf die Probe, etwa die Behauptung, ihre Arbeit stünde im Dienst des öffentlichen Interesses, des Gemeinwohls und der jeweils betroffenen Gemeinschaft.

Die Texte zu DICTUMS standen in ausreichender Zahl zur Verfügung, in drei Sprachen – Englisch, Urdu und Arabisch – gedruckt und verteilt in Form eines kleinen braunen Bändchens, geschmückt mit einer vom Künstler geschaffenen Strichzeichnung einer Ziege. Obwohl der Gesang den multidisziplinären Charakter der Biennale beschreibt (diese bot Tanz, Malerei, Dokumentarvideos und ein Filmprogramm), auf die transformative Kraft der (mit einer «Welt talismanartiger Objekte» verglichenen) zeitgenössischen Kunst anspielt und Begriffe wie Dialog, Übersetzung, Gemeinschaft und Zusammenarbeit anspricht, um die es mehr oder weniger bei jeder Ausstellung dieser Art geht, liest er sich zum grössten Teil wie eine Kaskade unlogischer Aussagen. Shawky erzählte mir kürzlich, dass er die Statements der Biennale wie heilige Texte behandelte (die Zahlen im Titel beziehen sich auf die Auflage der



WAEL SHAWKY, AL-AQSA PARK, 2006, video animation, b & w, sound, 30 min / Videoanimation, s/w, Ton, Videostill.

Biennale und die Zahl der ausgestellten Werke, ihre Anordnung aber verweist auf die Kapitel- und Vers-Gliederung des Korans). Hierdurch gerät das Projekt in ein eigenartiges und labiles Spannungsfeld zwischen der mystischen Form der Musik und dem mystifizierenden textlichen Inhalt, was wiederum zu einer vielfachen Rollenumkehr beiträgt, im Zuge derer dem Publikum (international), das mutmasslich zeitgenössische Kunst versteht, der Zugang verwehrt bleibt, während das Publikum (örtlich), das mutmasslich keine Ahnung hat, angesprochen und einbezogen wird, und zwar in der eigenen Sprache und über die Köpfe aller anderen hinweg.

Das Wort *«Qawwali»* hat arabische Wurzeln und lässt sich mit «Sprüche» (englisch: «dictums») oder «Wahrheiten» übersetzen. Es bezeichnet nicht nur das musikalische Genre, sondern auch die Versammlung selbst und den Akt des Zuhörens als eine Form der Anbetung wie auch eine spirituelle Praxis. Beim *Qawwali* kommen drei Rollen auf einmal zum Tragen: der leitende Musiker, der an einer bestimmten Traditionslinie innerhalb des Sufismus festhält, der teilnehmende Sänger, der seinem Beispiel folgt, und der Betrachter, der kommt, um hinzuhören, zu empfangen und verzückt zu werden und auf Transzendenz zu hoffen. Durch das immer stärkere Bedürfnis der Biennale, örtliche Gemeinschaften (darunter rechtlose Gastarbeiter ebenso wie Bürger mit zu vielen Rechten) einzubeziehen (und gelegentlich zu beschwichtigen) verkomplizierte der Qawwali sehr schön die übliche Dynamik von Künstler und Publikum und deutete an, dass es im übergreifenden Prozess der Schaffung eines Kunstwerks weitere Subjektpositionen zu bedenken – und zu verkörpern – gibt.

DICTUMS steht in Shawkys Schaffen in vielerlei Hinsicht einzig da. Es ist, soweit ich weiss, das einzige Mal, dass der Künstler ein Werk konzipiert hat, das ganz ausdrücklich als Performance existiert, das heisst räumlich, ortsspezifisch und in Echtzeit ablaufend. Shawkys Werke sind meist netzwerkartig angelegt oder zu Serien gebündelt: um einen grossen Film oder ein grosses Video kreist ein Bestand dazugehöriger Requisiten, Kulissen, Zeichnungen, Photos, Objekte und Installationen, oder der Film ist in Teile und Kapitel aufgegliedert, wie bei den beiden Videos mit dem Titel AL-ARABA AL-MADFUNA (2012 und 2013), der Trilogie CABARET CRUSADES (Kabarettistische Kreuzzüge, 2010–2014), der Telematch-Serie (2007–2009) und Rezitationswerken wie THE CAVE, DIGITAL CHURCH und BINT JBEIL (Die Höhle, Digitale Kirche, alle 2006). Auch DICTUMS existiert in anderen Formen, die Varianten wirken aber untypisch abgeleitet und unerheblich: eine in einem schallisolierten Raum abgespielte Audio-Arbeit, sechs Minuten schnörkelloser Videodokumentation, eine Folge von Zeichnun-

gen, eine Serie «dekorativer Objekte» (mit Asphalt und Filz hergestellte Aluminiumtafeln, die auf Schildern für Lastwagen und Strassenimbisse in Pakistan beruhen) und die verblüffende, klischee-überspitzende Arbeit DICTUMS: MANQIA (2014), ein elfminütiges Video, das durch die Wüste ausserhalb von Abu Dhabi ziehende Kamele zeigt und auf eine merkwürdig überdimensionierte Leinwand projiziert wird, wie Szenen aus einer bewusst manierierten Neuauflage von David Leans *Lawrence von Arabien*. Doch bei aller Schwäche jener begleitenden Arbeiten verkörpert DICTUMS als Live-Performance trotzdem den Höhepunkt einiger der stärksten formalen, konzeptuellen und kontextuellen Tendenzen in Shawkys künstlerischer Praxis.

Man denke zum Beispiel an den Reichtum des Bildes – zweiunddreissig Musiker, einheitlich angeordnet wie Figuren auf einem Renaissance-Gemälde – und die Präzision der Komposition, die DICTUMS hervorbringt: Diese ist mindestens so ausgefeilt und durchdacht wie AL-AQSA PARK (2006), Shawkys schwarzhumoriger, seltsam fesselnder Schwarz-Weiss-Trickfilm des wie ein Raumschiff abhebenden und sich wie ein Karussell drehenden Felsendoms. Man denke an die Komplexität der Liedstrukturen, Taktarten und Instrumentierung von DICTUMS, mit der minimalen Lautverstärkung, zwei Harmonien, drei Trommeln und den Lavuren scheinbar arhythmischen Händeklatschens. Zusammen verleihen sie komplexen musikalischen Formen – als Vehikel oder Träger ebenso komplexer Geschichten, Gebete, Bedeutungen und Ideen – eine nicht minder zentrale und allesbestimmende Stellung wie in den beiden ersten «Cabaret Crusades»-Filmen, THE HORROR SHOW FILE (Die Horrorshow-Akte, 2010) und THE PATH TO CAIRO (Der Weg nach Kairo, 2012); in allen vier Fällen im Grunde ein dreistes Stück musikalisches Theater, das als enigmatischer Episodenfilm aufbereitet wurde. Man bedenke die Bedeutung von Auswendiglernen, Rezitation, Vortrag und Ausdauer – Darbietungen einer anderen Art, die sich durch das Werk des Künstlers ziehen, etwa in Videos wie THE CAVE. Man denke daran, wie konsequent Literatur und andere wichtige Texte eine Grundlage für seine Praxis bilden: Abdalrachman Munifs meisterhafte Salzstädte über den Schaden, der infolge der Entdeckung von Öl in einem nicht namentlich genannten Golfstaat an einer Wüstenoase verursacht wird. Der Roman war die Grundlage für die Vier-Kanal-Videoinstallation ASPHALT QUARTER (Asphalt-Viertel, 2003); oder die Kurzgeschichten von Mohamed Mustagab, die in beiden Teilen von AL-ARABA AL-MADFUNA (2013) bearbeitet wurden; oder Amin Maaloufs *Die Kreuzzüge aus der Sicht der Araber*, ein Buch, das als Vorlage für die «Cabaret Crusades»-Filme diente. Und man denke an den nunmehr klassischen Shawky'schen Akt nicht der Übersetzung, wie er und andere sie oft beschreiben, sondern der scheinbar schelmischen und kritischen Verschiebung, bei der zwei ganz unterschiedliche Dinge in Beziehung gesetzt werden: Koransuren erklingen, während man sich an Supermarktregalen entlangschlängelt; die Not von Flüchtlingen und Pilgern wird in Form grob gezeichneter Karikaturen wiedergegeben; Shawky lässt Kinder die Ermordung Anwar Sadats nach-inszenieren und das Ergebnis wird nach einer einst beliebten, aber längst vergessenen deutschen Fernseh-Spielshow benannt.

Dabei könnte man meinen, dass die Anliegen von DICTUMS im Vergleich zu den grossen historischen Umbrüchen, die Shawky in den «Cabaret Crusades» aufgreift, eher geringfügig sind. Unter Verwendung alter italienischer Marionetten, von Hand gemachte Puppen und für die dritte Folge über die verhängnisvoll folgenreiche Spaltung im 7. Jahrhundert zwischen den beiden Zweigen des Islam, Sunni und Schia (bei der Niederschrift dieses Beitrags immer noch künstlerisch wie geschichtlich ein «Work in Progress»), einer Sammlung wunderschöner Glasfigurinen, setzen die Crusades-Filme sich mit mehr als sechshundert

WAEL SHAWKY, TELEMATCH SADAT, 2007, video, color, sound, 10 min 43 sec / Video, Farbe, Ton.

Jahren Geschichte auseinander. Sie behandeln Reichsbildung, religiösen Zwist, Krieg, Einfall, Besetzung, Massaker, Plünderung, Hinterhalt, Belagerung, politischen Auf- und Abstieg, Staatsbildung und -zerstörung, Menschenraub, Mord, Verrat, Blutvergiessen, kulturelle Kontamination und, wenn man einer Episode in THE HORROR SHOW FILE Glauben schenken soll, einige ganz schön bizarre und hocherotische Aufnahmerituale, in deren Mittelpunkt Balduin von Boulogne steht, der in einer Szene offenbar seine neuen Eltern verführt und in der nächsten die beiden mit einem Speer tötet.

DICTUMS thematisiert derweil einen eher unbedeutenden Konflikt – die splittergrossen Spaltungen zwischen einer winzigen Gruppe bestehend aus Schardschas internationalem und mutmasslich zur Elite gehörendem Publikum für zeitgenössische Kunst, einem etwas weiteren Kreis von kulturellen Strebern und Söldnern am Golf und der breiten Gemeinschaft der überwiegend armen lokalen Bevölkerung – Gastarbeiter und deren Familien aus Südasien, Afrika und den weniger geliebten Winkeln der arabischen Welt (wie dem Westjordanland und dem Gazastreifen, Palästinenserlagern im Libanon, Syrien und Jordanien, den Slums von Kairo und den sektiererischen Gettos von Beirut) –, die ganzjährig im weitgehend ruhigen, religiös konservativen Schlafstadt-Umland von Dubai in Schardscha wohnt. Gewiss, die Arbeit erinnert subtil an einen Skandal aus jüngster Zeit, dessentwegen der ehemalige Direktor der Biennale, Jack Persekian, mitten während der Ausstellung im Jahr 2011 entlassen wurde. Seine Entlassung erfolgte genau zu dem Zeitpunkt, als eine Installation des algerischen Journalisten und Bühnenautors Mustapha Benfodil, die sich in einem öffent-

lichen (und von Kindern frequentierten) Hof befand und vom Arabischen Frühling inspirierte Graffiti, Fussball sowie eine T-Shirt-Kollektion präsentierte, wobei die T-Shirts mit Gedichtzeilen und literarischen Texten bedruckt waren, die auf Vergewaltigungen und religiöse Gewalt während des algerischen Bürgerkriegs Bezug nahmen, übertüncht und entfernt wurde. Daraufhin wurde eine übermässig emotionale Petition herumgereicht, unterzeichnet und fallengelassen. Noch Monate später diskutierten Befürworter und Gegner der Biennale ihre unterschiedlichen Positionen zu Zensur, religiösen und kulturellen Empfindlichkeiten und den Dingen, für die zeitgenössische Kunst gut sind (Tourismus, Werbung und Imageverbesserung etwa auf der einen Seite und Provokation, Aufklärung und gesellschaftspolitische Kritik auf der anderen). Die Argumentation tanzte um Fragen des Publikums – die Frage, für wen das Werk bestimmt ist – herum. Die Sharjah Art Foundation, unter deren Aufsicht die Biennale steht und deren Präsidentin Hoor al-Qasimi zugleich eine kompetente Kuratorin und Tochter des über Schardscha herrschenden Scheichs ist, liess diese Fragen weitgehend unbeantwortet. Auf die ihm eigene, subtile Art quittierte – und übertrumpfte – DICTUMS sie also mit weiteren Fragen darüber, was Kunst tut, was sie bedeutet und wer sie am meisten braucht und am besten versteht. Gegenüber zivilisatorischen Umbrüchen aber erscheinen die Probleme der Kunstwelt und die Wirkmacht zeitgenössischer Kunst nicht nur klein, sondern auch lahm und wie ein zunehmend blinder und ahistorischer Zeitvertreib.

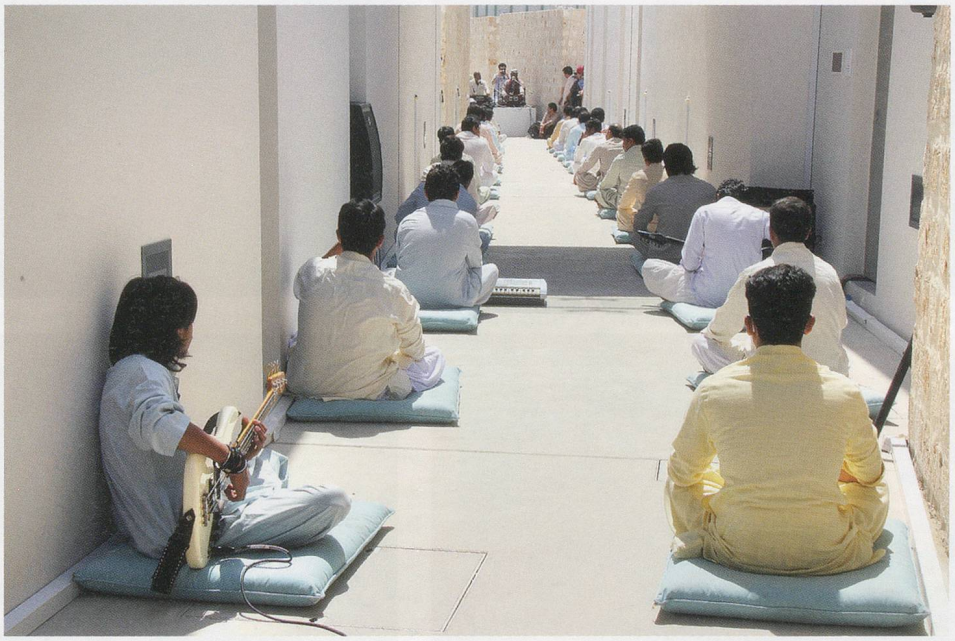
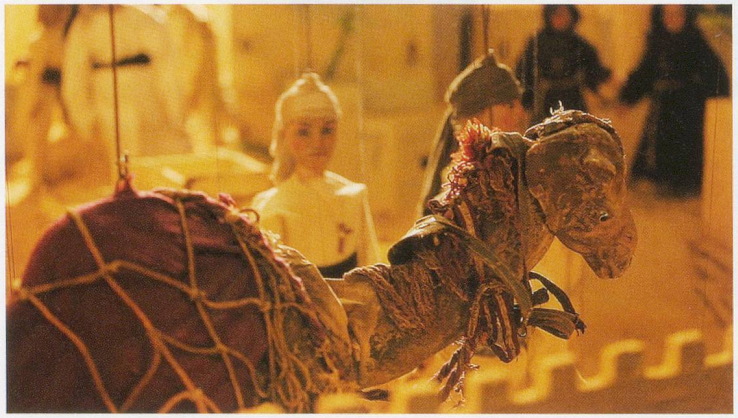
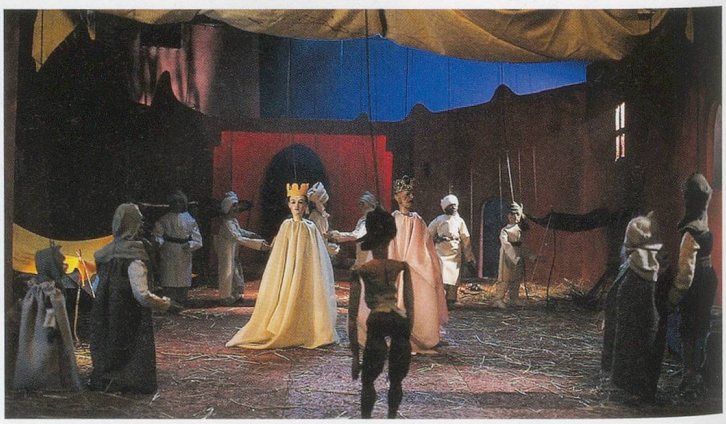
Der Refrain von DICTUMS – «eine Biennale ist ein ungemein reflektiertes Unterfangen» – wiederholt sich zwischen Versen wie «Die Geschichten könnten unendlich viele Ebenen haben», «Ich halte es für ein äusserst bewegendes Werk», «Freiere oder liberalere Architektur», «Geschichte mittels dokumentarischer Medien umfassend nacherzählen», «Es mutet grotesk an, darüber zu reden», «Man könnte an ... die islamische Welt denken», und schliesslich, «Wie Jack schon sagte, wollen wir uns möglichst nahe / an die Strasse heranbewegen, ohne die Strasse zu erdrücken». Natürlich muten all diese aus dem Zusammenhang gerissenen Zeilen inhaltsleer an, doch die Fragen, die durch eingestreute Wörter wie Nationalstaat, Zusammenarbeit, Gemeinschaft, Kultur und Publikum als «Alter Ego eines jeden Kurators» angedeutet werden, suggerieren, dass es bei DICTUMS um mehr geht als nur die geschmeidige Übertragung von spröder Sprache in Gesang. Das Werk ist das jüngste Kapitel in einem langen und andauernden Drama, das sich um Arbeit, Migration und Handel dreht, um Wohnsitz, Staatsbürgerschaft und Zugehörigkeit, um Opfer, Rechte und die (heute radikal ungleiche) Verteilung von Ressourcen, darum, wer am Ende Zugang zu Kunst haben sollte und zu all dem, was Kunst mit sich bringt, ob versteckt, eingeschmuggelt, verschlüsselt, gebeamt, gesendet oder laut in das All hinausgesungen von einer Gasse, die sonst unmöglich zu finden wäre.

In einer Zeit, in der Debatten zur Arbeitspolitik am Golf und in der Kunstwelt so oft polemisch und verworren sind, greift Shawkys Arbeit nicht nur bestimmte Fragestellungen auf, die eine Reihe früherer, wichtiger Werke zuerst thematisiert hatten (darunter e-Xplos I LOVE TO YOU von 2009, eine Sammlung von Arbeiterliedern, und das 2011 von CAMP begonnene Projekt Wharfage, das der informellen Wirtschaft des Stückguttransports und -handels zwischen Indien, Iran, Schardscha und den halbstaatlichen Gebilden in Somalia Geschichten von grossem Kummer, Tragik und Triumph entlockt). Sie lässt zudem den üblichen Bombast aktivistischer Tätigkeit hinter sich (zum Beispiel den Boykott der Guggenheim-Aussenstelle in Abu Dhabi, der im Umfeld zahlreicher ähnlich kompromittierter Institutionen kurzsichtig wirkt), um darüber zu reflektieren, was Kunst an diesem Knotenpunkt zwischen demokratischer und diktatorischer Politik wirklich bedeutet und inwiefern bestimmte Formen

kulturellen Schaffens Musse, Bildung und Erleuchtung bieten können. In dieser Hinsicht wirft DICTUMS eine Reihe von Fragen auf – darunter publikumsbezogene Fragen, aber auch weiter darüber hinaus führende –, die vielleicht tatsächlich *die* Fragen sind, mit denen sich zeitgenössische Kunst heute und im Hinblick auf Geschichte, Vergangenheit Gegenwart und Zukunft auseinanderzusetzen hat.

Etwas, was viele Betrachter an Shawkys Werk seit Langem irritiert, ist die unmissverständliche religiöse Zugehörigkeit und fühlbare Hingabe des Künstlers in einer gottlos und entschieden säkular geglaubten Welt. Indem er einige Fetzen zugegebenermassen peinlichen Kunstjargons und geistloser bürokratischer Sprache in ein uraltes, ekstatisches Musikgenre einfügt, stellt Shawky die magische, alchimistische Funktion der Kunst wieder her und macht so anschaulich, wie Form genauso effektiv sein kann wie Inhalt, um Meinungen oder das Denken zu verändern oder die Perspektive von Ausführenden und Zuschauern zu verschieben. Er stellt die irritierende Behauptung auf, dass Religion und Kunst einander vielleicht näher sind, als wir denken, und dass beide von der Möglichkeit des Verzücktwerdens abhängen – durch Texte, Lieder und andere formale Mittel, wie etwa Vorleser, Sänger, Vortragende und Produzenten. Kunst und Religion verheissen eine Art von Transzendenz, die sich auf einen blinden Glauben stützt, auf den Glauben, dass die Welt anders und besser sein könnte, dass die Zukunft vielleicht ein Ort ist, wo Gesellschaften gerechter sind, und dass wir diese Zukunft auf gewisse Art und Weise aktiv mitgestalten können. Nur ganz wenig Kunst stand in der langen, qualvollen Geschichte der Kreuzzüge auf dem Spiel, ganz gleich, wer diese erzählte. Die Wahrheit von DICTUMS ist vielleicht ganz schlicht und einfach, dass Kunst, mag sie auch noch so klein, steif gesprochen oder allzu subtil sein und mag sie noch so schwach und ephemer durch eine sich ständig wandelnde Stadt verwehen, das ist, was uns an eine Welt des Sinns bindet.

(Übersetzung: Bram Opstelten)



WAEL SHAWKY, DICTUMS 10:120, 2011–13, performance view, Sharjah Biennial 11, 2013 / Performanceansicht. (PHOTO: HAUPT & BINDER – UNIVERSES IN UNIVERSE)