Wael Shawky : the haunting memory of a metamorphosis = die klebrige Spur des Wandels

Autor(en): **Davies, Clare / Geyer, Bernhard**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (2014)**

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

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-680717

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

The Haunting Memory of a Metamorphosis

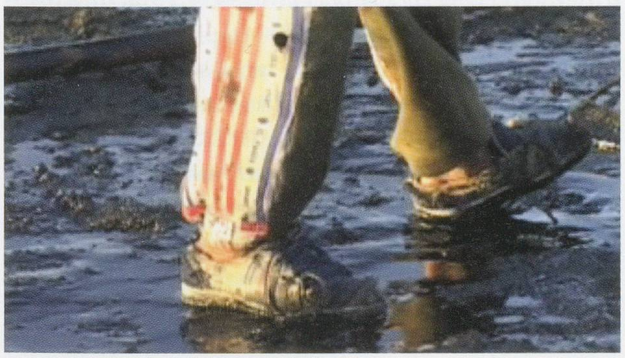
CLARE DAVIES

Wael Shawky often describes his role as that of a "translator," drawing on the language of art to convert histories, personal experiences, cultural conventions, and systems of belief into a visual medium. Yet while translation conventionally relies on precision and parity—claiming consistency, above all—Shawky's work returns repeatedly to themes of dramatic societal and political change. If he is a translator, transformation is his preferred text. In particular, the artist is interested in those sticky moments of hybridity that attend transition, for which he has found a material and conceptual equivalent: viscosity.

In *Being and Nothingness* (1943), Jean-Paul Sartre describes *le visqueux* as "a substance in between two states": Neither entirely solid nor fully fluid, the viscous "presents itself as a phenomenon in process of becoming." As his primary example, the philosopher discusses pitch, a derivative of crude oil that possesses an "inexpressible materiality." Throughout the twentieth century, of course, oil has served as an engine of widespread transformation in the Middle

CLARE DAVIES recently completed a doctoral dissertation on modern Egyptian art at the Institute of Fine Arts, New York University, and is the recipient of the first Irmgard Coninx Prize for Transregional Studies in Berlin.

WAEL SHAWKY, ASPHALT QUARTER, 2003, 4-screen video projection without sound, 14 min 59 sec, filmstill / ASPHALT-VIERTEL, Videoprojektion, 4 Bildschirme, ohne Ton.

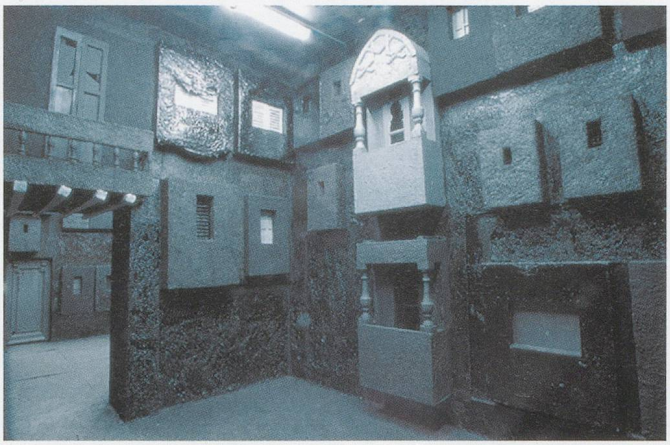


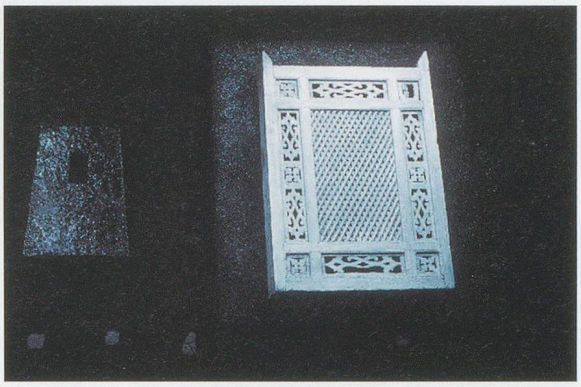
WAEL SHAWKY, SIDI EL ASPHALT MOULID, 2001, installation views / Installationsansichten.

East. Colonial powers competed to control the region's oil reserves, middlemen grew rich, and new nation-states emerged, backed by the momentum of oil-based economies. Oil has fueled wide-reaching development and nation-building projects, which tend to assume the stability of cultural essence and tradition, using these to produce and enforce various standards of collective identity. Shawky's early works examine this tension between the political, economic, and social volatility that so often proceeds from the discovery of oil and that substance's role in propagating cultural typologies and stereotypes. In doing so, the works emphasize the "fixed" quality of image and form while foregrounding an inconstant materiality that speaks to the nature of cultural change.

Although Shawky's 1996 installation FROZEN NUBIA does not contain pitch, it set the stage for subsequent works that placed stability and transformation, homogeneity and hybridity, image and material in dialogue. The work takes as its subject the Egyptian government's forced relocation of Nubian populations in the mid-1960s to make way for the construction of the Aswan High Dam. The dam was pivotal for the industrialization of Egypt and its agriculture, but disastrous for the ninety-thousand-some people who were forcefully resettled in concrete developments in the desert. Shawky's work features four one-room huts modeled on traditional Nubian architecture. However, the mud walls are replaced with cement, and the sharp edges of galvanized wire stand in for the stalks and palm branches once used to roof the houses. In the installation, an originally viscous substance has hardened—frozen—as if to signal that further transformation is no longer possible; it is the realization of the final stage in a process of converting the "living" culture of Nubia into a dead, reified image of what had been lost.

In a number of little-known works produced by the artist in the late 1990s, pitch and asphalt serve as foils to the calcified images and forms stabilized by ideology and cultural convention. Tarmac, silver paint, and liquid tar appear in a maquette of an electrified city, UNTITLED (CITY) (1999). A jarring overlay of contrasting audio tracks emphasizes the motif of hybridity. Similarly, in two large-scale installations produced some years later, SIDI EL ASPHALT'S MOULID (2001) and ASPHALT QUARTER (2003), Shawky treats image and form as conventional and static. Visitors to both works entered stage-set-like cityscapes. Rather than reproducing existing sites, visual clichés of Egypt's urban topography served as the building blocks of the installation. Only the visceral nature of the work spoke to the possibility of transformation,





and the architectural elements composing an urban, modern life in Egypt are coated in layers of gluey pitch.

Works such as these root the terms of an Egyptian present in the country's shift from a state modeled ostensibly on socialist principles to an open-door policy introduced in the 1970s, and said to encourage the development of American-style capitalism. The hybridization that interests Shawky as a byproduct of modernization is not confined to a European-Arab axis, but manifests most powerfully in relation to intraregional currents of exchange from the 1970s onward. In this period, thousands of skilled professionals from Egypt—including Shawky's father—and their families moved to the Gulf and Saudi Arabia while investing their revenues in Egyptian real estate, contributing to the expansion of its urban concrete sprawl. As returnees to Egypt, the argument goes, they also helped disseminate a reactionary strain of Islamic practice. Shawky maps this reading of Egypt's recent history into material terms, and the liminal nature of his installations points to the meeting of two different cultures: "Wet," the artist's term for the agricultural societies of the Nile basin, and "dry," the nomadic, desert-based societies of Saudi Arabia and the Gulf region.

The crucial role that faith plays in societal transformation is made explicit in the videos screened as a part of both installations. Shawky chooses the *moulid*—a festival celebrating the birth of a religious figure, in this case, an invented "Saint of Asphalt"—to represent this state of hybridity. SIDI EL ASPHALT'S MOULID features footage of a *zikr*, a Sufi practice in which men and women sway in a state of spiritual transcendence. Moulids are popular traditions, not orthodox practice, and this patron saint of transformation is a hybrid of the mystic and the material; indeed, the sound track for the video replaces religious chanting with a song by hip-hop group Cypress Hill.

ASPHALT QUARTER plays on many of the same themes and techniques while accentuating the disparity between a static and a viscous vision of the city. In the version of the work exhibited at the Townhouse Gallery in Cairo in 2003, a cityscape "tarred" in asphalt, pitch, and silver paint encircles the visitor. Four blank screens resembling Cairo's ubiquitous billboards reinforce the motif of modernization's reification of history into image, and image into cliché: "It's as if the city is watching its own history in the form of an advertisement," the artist has stated. Meanwhile, soft, thick cones of pitch squat heavily on top of the installation.

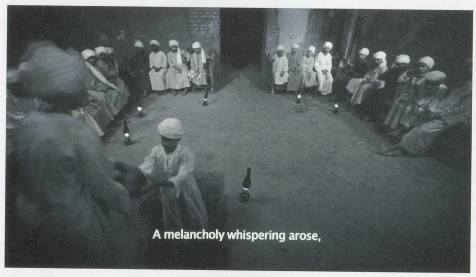
A four-channel video depicts Bedouin children laying a tarmac runway in the middle of the desert. The pitch clings to them, sticking to their hands and feet. Shawky describes the video as a "translation" of the first chapter of Abdel Rahman Munif's *Cities of Salt*, a five-volume fictional account of the discovery

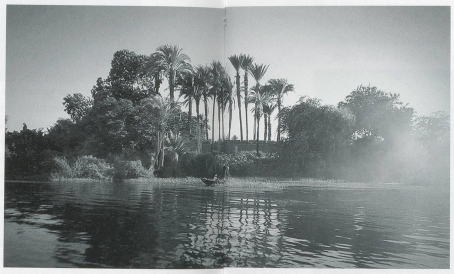
of oil in the Arabian peninsula. Bedouin laborers were hired by foreign companies to build necessary infrastructure without understanding, at the time, what they were creating; they acted on faith for an industry that would soon drastically alter their lives. Similarly, the gesture of building an inoperable runway in the middle of nowhere for reasons that remain obscure to those involved represents an exercise, if anything, in belief. If the strip of pitch laid out in the video proves functionally useless, the wide, gooey smear also functions as a material trace of modernity's sudden touchdown in the desert: an event facilitated, ultimately, by faith, the immaterial, and the irrational.

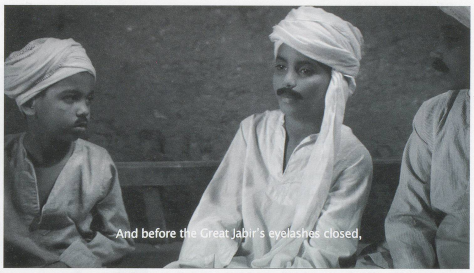
While pitch and other viscous substances no longer figure prominently in Shawky's work, hybridity and transformation remain central motifs. The black-and-white video AL ARABA AL MADFUNA I (2012) is based on a trip the artist took to a village near the ancient archaeological site of Abydos. For at least the last twenty years, residents have been digging under the village, excavating the dense earth in search of treasure. A shaman helps them in their quest, reciting spells and performing rituals to abet

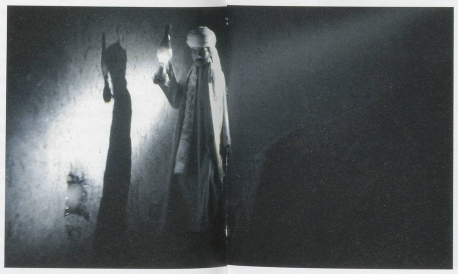
and protect the diggers. In the video, spells and rituals are replaced with the recitation of a parable of cultural transformation, borrowed from a story by Mohamed Mustagab. Transformation operates here at the intersection of material and magic. A figure burrows into the earth, sculpting a series of tunnels in blind pursuit of financial gain. Perhaps more than ever, Shawky's engagement with the materiality of transformation and its relationship to belief reveals his understanding of cultural change as alchemical in nature. The video echoes a refrain implicit in so many of his works: transformation is transmutation.

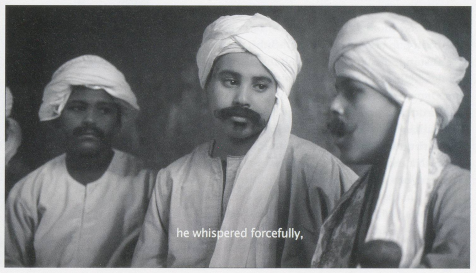
WAEL SHAWKY, AL ARABA AL MADFUNA 1, 2012, HD video, b & w, sound, 21 min 21 sec, original Arabic version with English subtitles / HD-Video, schwarz-weiss, Ton, arabische Originalfassung mit englischen Untertiteln.











Die klebrige Spur des Wandels

CLARE DAVIES

Wael Shawky bezeichnet sich selbst oft als «Übersetzer», der mithilfe der Sprache der Kunst Geschichten, persönliche Erfahrungen, kulturelle Konventionen und Glaubenssysteme in visuelle Medien transponiert. Doch während die Übersetzung gewöhnlich Präzision, Äquivalenz und vor allem Kohärenz erfordert, kehrt Shawky wiederholt zu Themen zurück, die dramatische politische und soziale Umwälzungen aufgreifen. Wenn er ein Übersetzer ist, dann ist der Übergang von einem Zustand in den anderen sein bevorzugter Text. Für die kritischen, genau inspizierten Momente, in denen sich dieser Übergang vollzieht, fand Shawky eine materielle und konzeptuelle Entsprechung: die Viskosität.

In *Das Sein und das Nichts* (1943) beschreibt Jean-Paul Sartre *le visqueux* als eine «Substanz zwischen zwei Zuständen»: Weder fest noch flüssig manifestiert sich das Klebrige als «Phänomen der Verwandlung». Zum Demonstrationsobjekt wählt der Philosoph das Erdölprodukt Pech, dem er eine «unbeschreibliche Materialität» zuschreibt – dasselbe Erdöl, das im 20. Jahrhundert solch tief greifende Veränderungen im Nahen Osten ausgelöst hat. Kolonialmächte kämpften um die reichen Reserven, Zwischenhänd-

WAEL SHAWKY, FROZEN NUBIA, 1996, installation view / GEFRORENES NUBIEN, Installationsansicht.

CLARE DAVIES dissertierte kürzlich am Institute of Fine Arts der New York University über moderne Ägyptische Kunst, und sie ist die erste Preisträgerin des Irmgard Coninx Preises für Transregionale Studien.

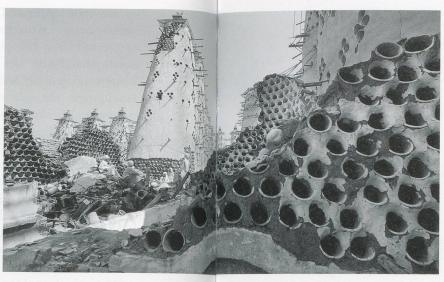
ler machten horrende Gewinne und die vom Erdöl angetriebene Wirtschaftsdynamik beschleunigte den technischen Fortschritt und veränderte die politische Landkarte der Region. Neu entstandene Staaten nutzten die Stabilität lokaler Kulturen und Traditionen, um eine nationale Identität zu schaffen und zu bewahren. Shawkys frühe Werke befassen sich mit den politischen, ökonomischen und sozialen Krisen, die fast unvermeidlich der Entdeckung von Ölvorkommen folgen, sowie auch mit der Rolle des «Schwarzen Goldes» bei der Verbreitung kultureller Typologien und Stereotypen. Dabei betonen seine Werke die Unveränderlichkeit von Bild und Form vis-à-vis der Unbeständigkeit der materiellen Realität, die solch weitreichende Auswirkungen auf die Kulturentwicklung hat.

Pech war kein Element in Shawkys Installation FROZEN NUBIA (Gefrorenes Nubien, 1996), die den Boden für spätere Werke bereitete, in denen Permanenz und Wandel, Homogenität und Hybridität, Bild und Substanz in Dialog miteinander traten. Die Installation erinnerte an die zwangsweise Umsiedlung der nubischen Bevölkerung Mitte der 1960er-Jahre, um Platz für den Bau des Assuan-Staudamms zu schaffen. Dieses Grossprojekt war von grösster Wichtigkeit für die Landwirtschaft und Industrie Ägyptens. Für die etwa 90000 Menschen, die in Betonsiedlungen mitten im Wüstensand gepfercht wurden, war es eine Katastrophe. Shawky errichtete vier traditionelle nubische Hütten, deren Mauern allerdings nicht aus Lehm, sondern aus Zement und deren Dächer nicht aus Rohr und Palmzweigen, sondern aus scharfkantigem, feuerverzinktem Draht bestanden. Das ursprünglich formbare Material war hart geworden – gefroren –, wie um klarstellen zu wollen, dass hinfort keine Möglichkeit der Veränderung mehr bestand. Die Umwandlung der «lebendigen» nubischen Kultur in ein totes, reifiziertes Abbild dessen, was unwiederbringlich verloren ging, hatte ihr letztes Stadium erreicht.

In einer Reihe kleinerer, weniger bekannter Arbeiten aus den späten 1990er-Jahren dienten Pech und Asphalt als Folien für die von Ideologie und Kulturnorm zur Erstarrung gebrachten Bilder und Formen. Aus Asphalt, Teer und Silberfarbe erstand die erleuchtete Miniaturstadt von UNTITLED (CITY) (Ohne Titel [Stadt], 1999). Mehrfach überblendete Tonspuren veranschaulichten das Motiv der Hybridität. In zwei raumfüllenden, wenige Jahre später realisierten Installationen – SIDI EL ASPHALT'S MOULID (2001) und ASPHALT QUARTER (Asphalt-Viertel, 2003) – behandelte Shawky Bild und Form als tradierte, statische Phänomene. Besucher betraten kulissenhafte Stadtlandschaften, die, anstatt eine spezifische Lokalität exakt zu rekonstruieren, aus Klischees der urbanen Topographie Ägyptens zusammengestückelt waren. Eine dicke klebrige Masse überzog die architektonischen Bausteine des modernen ägyptischen Stadtlebens. Einzig die emotionale Kraft der Installationen liess noch Hoffnung auf Veränderung zu.

Die zitierten Werke verknüpften die ägyptische Gegenwart mit jener politischen Wende in den 1970er-Jahren, als das alte Regierungssystem, das vorgeblich auf sozialistischen Prinzipien beruhte, durch ein offeneres, liberaleres ersetzt wurde, das den Weg für eine Wirtschaftsentwicklung nach US-amerikanischem Vorbild frei machen sollte. Die Hybridisierung als Nebenprodukt der Modernisierung, die Shawky interessiert, bleibt nicht auf den Konnex zwischen Europa und der arabischen Welt beschränkt. Sie tritt jedoch nirgendwo deutlicher hervor als in den interregionalen Strömen, die seit den 1970er-Jahren wirksam sind. Tausende gebildete Ägypter – darunter auch Shawkys Vater – zogen mit ihren Familien nach Saudi-Arabien und in die Golfstaaten. Mit ihren Ersparnissen erwarben sie daheim in Ägypten Immobilien und stimulierten dadurch die unkontrollierte Ausdehnung der Betonwüsten. Ausserdem förderten die Rückkehrer laut einer beliebten Theorie die Ausbreitung konservativer Strömungen des Islam. Shawky verleiht diesen Interpretationen der neueren ägyptischen Geschichte materielle Form. Das transitorische Wesen seiner Installationen indiziert das Aufeinandertreffen zweier Lebensweisen: des «Nassen» (sein Ausdruck für die Agrargesellschaften des Nilbeckens) und des «Trockenen» (den Wüstennomaden Saudi-Arabiens und der Golfregion).

Die Schlüsselrolle des Glaubens im gesellschaftlichen Wandel unterstreichen die Videos, die im Rahmen beider Installationen gezeigt wurden. Der Zustand der Hybridität fand seine Entsprechung im



Moulid, einem Geburtstagsfest für religiöse Persönlichkeiten – in diesem Fall des fiktiven «Heiligen des Asphalts». SIDI EL ASPHALT'S MOULID bringt Filmaufnahmen eines Dhikr, eines Sufi-Rituals, bei dem Männer und Frauen sich in spiritueller Trance wiegen. Ein Moulid ist ein Volksfest und keine orthodoxe Zeremonie. Shawkys Schutzheiliger der Verwandlung repräsentiert eine Union des Mystischen mit dem Materiellen. Passenderweise ersetzt der Soundtrack des Videos die religiösen Gesänge durch einen Song der Hip-Hop-Gruppe Cypress Hill.

ASPHALT QUARTER befasst sich mit ähnlichen Themen und Techniken, nicht ohne zusätzlich noch das statische und das viskose Bild der Stadt zu kontrastieren. In der Version, die 2003 in der Townhouse Gallery, Kairo, zu sehen war, umgab den Besucher eine mit Asphalt, Teer und Silberfarbe überzogene Stadtszenerie. Auf dem gesamten Ensemble lasteten dicke, weiche Pechtürme. Vier leere Leinwände, Spiegelbilder der Plakatwände, die in der ägyptischen Hauptstadt allerorts anzutreffen sind, reflektierten die von der Modernisierung betriebene Hypostase der Geschichte als Bild und des Bildes als Klischee. «Es ist, als würde sich die Stadt ihre eigene Geschichte als Werbespot anschauen», kommentierte der Künstler.

Ein 4-Kanal-Video zeigte Beduinenkinder, die mitten in der Wüste auf einer Asphaltlandebahn spielen. Die schwarze Masse klebt an ihren Händen und Füssen. Shawky versteht das Video als «Übersetzung» des ersten Kapitels der Pentalogie *Salzstädte* von Abd ar-Rahman Munif, die ein frei erfundener Bericht von der Entdeckung des Erdöls auf der Arabischen Halbinsel wiedergibt. Die Beduinen, die im Auftrag ausländischer Firmen die technische Infrastruktur errichteten, ahnten nicht, was da mit ihrer Hilfe entstand. Sie vertrauten einer Industrie, die ihr Leben auf immer verändern würde. Ganz ähnlich muss auch der Bau einer Rollbahn im Niemandsland, aus Gründen, die für die lokale Bevölkerung nicht nachvollziehbar sind, als Akt des Glaubens aufgefasst werden. Wenn der im Video abgebildete Asphaltstreifen keine andere Funktion erfüllt, so doch zumindest die einer breiten, klebrigen Spur, die von der Zwischenlandung der Moderne im Wüstensand zeugt: eines Ereignisses, das ohne Glauben, ohne Irrationalität und Immaterialität niemals stattgefunden hätte.

Obwohl Pech und andere zähflüssige Substanzen nicht mehr so häufig anzutreffen sind wie früher,

WAEL SHAWKY, AL ARABA AL MADFUNA 2, 2013, HD video, b & w, sound, 33 min, original Arabic version with English subtitles / HD-Video, schwarz-weiss, Ton, arabische Originalfassung mit englischen Untertiteln.

bleiben Hybridität und Transformation Leitmotive in Shawkys Kunst. Das Schwarz-Weiss-Video AL ARABA AL MADFUNA I (2012) ist das Produkt einer Reise, die den Künstler in ein Dorf nahe der antiken Stadt Abydos führte. Dort graben die Bewohner seit gut zwei Jahrzehnten auf der Suche nach Schätzen ins feste Erdreich. Ein Magier schützt und unterstützt sie bei ihrer Arbeit durch Rituale und Beschwörungsformeln. Im Video werden diese Handlungen durch die Rezitation einer Parabel über die Veränderlichkeit der Kultur ersetzt, die einer Geschichte von Muhammad Mustagab entnommen ist. Die Verwandlung ereignet sich an der Schnittstelle von Materie und Magie. In blinder Hoffnung auf Reichtum treibt ein Schatzsucher unter Tag Tunnelsysteme voran. Vielleicht mehr denn je enthüllt Shawkys Auseinandersetzung mit der Materialität der Transformation und mit deren Beziehung zum Glauben seine Sicht des kulturellen Wandels als eines im Grunde alchemistischen Prozesses. Das Video wiederholt einen Refrain, der auch aus vielen anderen Werken Wael Shawkys dringt: Transformation ist Transmutation.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)