

REWIND 008

Catherine David

Pratiche estetiche
sperimentali in Medio
Oriente

Fondazione Antonio Ratti
Archivio 16.07.2009

Fondazione Antonio Ratti
Archivio 16.07.09

Catherine David
Pratiche estetiche
sperimentali in Medio
Oriente

🔊) Listen in English

Catherine David: Stasera vorrei discutere alcune problematiche riguardo alle pratiche estetiche sperimentali in Medio Oriente.

Medio Oriente che potrebbe poi essere allargato all'intero mondo arabo. Voglio rileggere la frase che ho mandato alla Fondazione quando mi è stato richiesto di spiegare il mio intervento. Potrebbe esserci utile:

In un contesto predominato da un mercato globalizzato e da molte carenze - in termini di educazione, produzione di discorsi, conservazione e trasmissione - relative al patrimonio culturale contemporaneo nel mondo Arabo, quali sono oggi le condizioni di possibilità, e di visibilità, delle pratiche estetiche sperimentali in Medio Oriente?

Naturalmente, quando ho provato a concentrarmi su quello che stava succedendo in Medio Oriente e nel mondo arabo, non pensavo certo di star lavorando in uno zoo o in un posto esotico e che quello che succede là sia estremamente diverso da quello che accade qui e che per colpa di un certo numero di persone avrei fatto fatica ad averci a che fare e la cosa mi avrebbe portato ad avere un'opinione estremamente negativa, violenta e se non addirittura quasi razzista riguardo a quello che stava accadendo. E dobbiamo essere precisi, forse non in questo caso, forse non in tutto il mondo arabo, ma precisamente nell'area del Golfo, dobbiamo confrontarci con il fatto che quello che accade in quella regione è come uno specchio, ci mette davanti a uno specchio e quello che vedi è solo una versione più grande o più difficile di quello che accade nel tuo mondo. E, per essere onesti, non è solo nel mondo arabo che dobbiamo essere scettici riguardo a quello che accade alla sperimentazione in ambito culturale.

Quindi, proverò a sviluppare i diversi punti sollevati dalla mia domanda. Per prima cosa, ovviamente, teniamo presente il progetto che Walid Raad ha realizzato qui. Ma non voglio nemmeno sorvolare su quello che sta accadendo nella regione del Golfo, tanto più che ho appena inaugurato a Venezia il padiglione di ADACH - Abu Dhabi Authority for Culture and Heritage, dove ho cercato di articolare una serie di immagini, opere e idee in modo da chiarire la complessità della situazione, spero soprattutto alle persone direttamente coinvolte - in realtà non sono sicura che funzioni così, ma la mia intenzione era prima di tutto quella di rivolgermi alle persone coinvolte, a quelle che vivono nella regione, cercando di creare una situazione in cui le cose risultassero un po' più complicate della semplice importazione di un museo completamente nuovo in una regione dove non c'è niente. Volevo provare a decostruire questa idea che la regione sia nata in una notte grazie alla scoperta del petrolio, cinquanta anni fa. La storia è molto più lunga di così, la storia è molto più complicata di così. Ho anche cercato di decostruire quella che chiamerei *cultura Nescafé*, cioè quell'idea che le cose nascano e si sviluppino in una notte o in un anno o in dieci anni. Volevo insomma chiarire che la storia della regione è complessa ed è molto più lunga di quanto non pensiamo. Ecco perché nel padiglione, subito dopo l'ingresso in cui si trovavano fotografie contemporanee utilizzate come cartelloni pubblicitari, c'erano delle foto d'archivio della regione. Volevo che si capisse che la sua storia è cominciata molto prima di cinquanta anni fa, anche se è cinquant'anni fa che è diventata ricca e quindi visibile. Inoltre volevo rendere evidente che c'è una storia di questa regione che inizia con la storia dell'urbanesimo. Per questo volevo prestare attenzione - e ci sono riuscita - a Abdul Rahman Hassanein Makhlof, il più grande architetto arabo della modernità. Ne parlerò brevemente perché non ho fatto nessuna foto. Ho portato dei cataloghi per la Fondazione, quindi potrete vedere qualche immagine più tardi. Volevo solo darvi un riferimento, non penso che sarebbe molto interessante il numero di artisti che potrei farvi vedere con un'immagine senza farvi comprendere il processo.

Volevo dare attenzione e rendere omaggio a Makhlof che è il più grande architetto arabo della modernità e ciò significa che è completamente sconosciuto ai più. Comunque, è un architetto egiziano che si è formato al Cairo e a Monaco e poi si è immediatamente trasferito in Arabia Saudita e ha costruito niente di meno che la città di Jeddah e la Mecca, per poi tornare indietro brevemente nei primi anni Sessanta, dove ha sviluppato il primo e che io sappia unico piano urbanistico della città del Cairo. Dopodiché, fu chiamato ad Abu Dhabi da Sheikh Zayed. Come probabilmente già sapete - o forse no, ma mi sembra di star ripetendo la Storia Infinita - Sheikh Zayed è (o meglio, era, dato che è morto qualche anno fa) il fondatore degli Emirati Arabi Uniti e sceicco di Abu Dhabi. Fu lui a chiamare Makhlof per sviluppare il piano urbanistico di Abu Dhabi e non solo. Quindi focalizzarsi su Makhlof si è dimostrato interessante in modi diversi, perché mostrava come la regione avesse una storia molto più antica di quella che si crede e come Makhlof avesse lavorato molto di più con la lunga tradizione delle città arabe che con

l'architettura moderna. Ovviamente conosceva Le Corbusier, ma quando gli ho fatto domande più approfondite - perché sono rimasta incantata nel vedere i suoi disegni degli anni Sessanta, che erano molto simili a quelli di Aldo van Eyck. Era affascinante vedere la sua preoccupazione nel traslare l'habitat beduino tradizionale in una città moderna. Mi ha detto di non aver mai sentito parlare di Aldo van Eyck, di Giancarlo De Carlo e di tutta quella generazione di architetti. E questo la dice lunga sull'autismo di grandi segmenti della cultura araba nel ventesimo secolo, un concetto su cui vorrei tornare più tardi.

Quindi questo progetto era pensato innanzitutto come una decostruzione di diversi luoghi comuni. In realtà non mi interessa molto dei cliché, sono abituata a lavorare con e contro i luoghi comuni. Nella mia esperienza di lavoro ad Abu Dhabi, andando avanti e indietro tra lì e Parigi, quando parlavo con le persone - che fossero francesi o comunque europei - riguardo a quello che accadeva là, a volte senza neanche male interpretare quello che facevo là, sentivo sempre una forte aggressività, una serie di luoghi comuni. Una volta un artista francese molto famoso di cui non ripeterò il nome, perché a volte sono ancora educata con le persone, mi ha addirittura detto che era un po' triste vedermi lavorare per degli stati fascisti. Quindi, sapendo tutte queste cose, io sentivo l'importanza di decostruire tutti questi clichés. Ovviamente volevo anche spingermi oltre e provare a rispondere con precisione a un gran numero di interrogativi che mi sembrava fossero posti troppo velocemente o con troppo cinismo. Ad esempio, tutte quelle persone che passavano a salutarmi durante la fiera di Dubai e stavano un paio di giorni mi chiedevano "Conosci tutti gli artisti della regione? Chi sono gli artisti della regione?" Che se tu fossi un minimo intelligente capiresti da solo che non basta guardarsi intorno un secondo per avere immediatamente migliaia di fantastici artisti del posto. E questa è una cosa che una persona intelligente può capire da sola.

Ancora una volta, il termine *regione* può risultare problematico, quindi proverò a essere più precisa. La regione a cui mi riferisco è quella del Golfo, cioè gli Emirati, il Qatar, il Kuwait insieme a un Paese più grande che spesso viene dimenticato che è l'Arabia Saudita. Non compare nemmeno nel primo numero di *Almanac* di Rem Koolhaas. Lui però mi ha detto che nel secondo numero ci sarà. Quindi l'Arabia Saudita rientra a tutti gli effetti nella regione, insieme a quelli che io chiamo i vicini e partner di lunga data, cioè l'Iran, l'India e il Pakistan, che hanno una lunga tradizione di relazioni con la costa degli Emirati e hanno avuto tantissimi contatti durante gli anni. Per questo soprattutto a Dubai e un po' meno ad Abu Dhabi si vedono tantissime persone di - non mi piace dire sangue, diciamo di ascendenza Farsi o indiana.

Dato che questa è la regione, dobbiamo stare molto attenti. Un'ora fa sentivo Walid Raad raccontare quello che sta succedendo negli Emirati, in Qatar e Kuwait, di una situazione in cui, almeno fino a tempi molto recenti, non ci sono scuole d'arte, non ci sono musei o gallerie, praticamente non ci sono artisti o ce ne sono pochissimi. Non è la stessa realtà dell'Arabia Saudita, dove da ormai due generazioni ci sono scuole d'arte, quindi ci sono ormai due generazioni di artisti moderni e ci sono un certo numero di collezionisti attivi. E questo è abbastanza evidente quando incontri artisti sauditi, cittadini sauditi o persone che vivono in Arabia Saudita o vivono a tra Dubai e l'Arabia Saudita o fra altri stati arabi e non arabi: ci si rende conto che sta accadendo qualcosa di diverso da quello che ci viene detto, che pure è vero, riguardo a un regime estremamente autoritario. Quindi quando torno negli Emirati, in Qatar e in Kuwait, dove non ci sono musei, non ci sono strutture per la produzione artistica, mi sembra che la cosa ancora più importante dell'assenza di edifici scolastici sia che fino a pochissimo tempo fa, o addirittura fino ad adesso, non c'erano le condizioni sociali, le condizioni culturali per l'esistenza di quello che pensiamo essere un artista. Non sto parlando di pratiche estetiche, perché di quelle potrebbero essercene un po' - il mio punto è proprio che fino a questo momento, e questo può che creare una situazione paradossale, non ci siano le condizioni per un artista, cioè per un soggetto consapevole che produce idee e forme e che soprattutto le produce in un contesto dove possa esserci un potenziale dibattito, dove possa esserci una frizione, dove si possano dare mostre, dove si possa pubblicare e quant'altro. Ma lì questo non succede. E i pochi artisti interessanti che conosco - e non sono tanti e per lo più tutti a Dubai - sono soggetti che identificherei come *protoartisti*, non perché siano cattivi artisti e non voglio nemmeno dire che siano sotto-artisti o non ancora artisti.

condizioni di lavorare in modo autistico. Qui vorrei menzionare un gruppo di artisti che dal mio punto di vista sono assolutamente i più interessanti, cioè le persone che hanno fondato la Flying House, che per me è uno dei pochi veri centri culturali, se per centri culturali intendiamo posti dove le persone pensano, si incontrano, discutono, lavorano, accolgono altre persone. Questo è uno dei pochi se non l'unico - almeno per le arti visive - centro che identificherei come uno spazio culturale attivo, anche se forse sta cominciando ad espandersi e a fare moltissimi scambi, passando dall'autismo alla sovraesposizione, cosa che è molto difficile da evitare. Ma, fino a questo momento, ha visto uno sviluppo che possiamo definire artistico, che di nuovo significa persone che lavorano e producono insieme, persone consapevoli di quello che stanno facendo, persone consapevoli che quello che stanno facendo potenzialmente può essere significativo e va conservato, quindi hanno organizzato un archivio. E il funzionamento della Flying House è sicuramente qualcosa che possiamo definire come spazio "alternativo", anche se sono un po' scettica sull'uso di questa espressione senza fare attenzione a un contesto tanto eterogeneo.

Cosa significa uno spazio alternativo in un contesto in cui non c'è vita culturale? Alternativo a cosa? Per questo preferisco il concetto di *protoartistico* a quello di "alternativo". Per me, quello che sta accadendo in questo momento - e poi fare dei collegamenti con alcuni dei fenomeni che Walid sottolineava prima e così discutere con l'artista invitato qui - è che molte persone sono confuse: non è perché si sviluppano infrastrutture molto potenti o perché si crea un mercato dell'arte che si sta per forza aprendo uno spazio culturale. Magari hai un mercato dell'arte - senza magari, hai sicuramente un mercato dell'arte - e alla fine hai anche una scena culturale - se nella scena culturale includi le gallerie, le fiere, i vip che ci girano dentro - ma per me una scena culturale non implica necessariamente uno spazio culturale. Esiste per me una differenza fra le due e fra quello che producono.

C'è un grande sviluppo delle infrastrutture e del mercato locale e regionale che è parecchio evidente quando si va a Dubai, anche se la fiera ArtParis che si teneva in due sessioni, lì e a Abu Dhabi, è stata chiusa. Io reputo sia stata una grandissima idea perché era una pessima fiera e penso che fosse una tremenda idea averla ad Abu Dhabi. È molto meglio che l'unica fiera che c'è, l'unica seria, sia invece a Dubai. ArtDubai è una fiera che espone e vende un certo numero di artisti molto interessanti dall'Iran, dall'India e dal mondo arabo. Non dagli Emirati perché non ci sono ancora molti artisti contemporanei importanti da mettere in mostra e che vendano. I lavori non sono sempre tutti esposti, bisogna chiedere al venditore i più grandi artisti degli anni Venti e Trenta, perché pensano che il pubblico non sia ancora pronto. Quello che può essere interessante sono i lavori degli artisti iraniani degli anni Sessanta e Settanta. C'è un gruppo di collezionisti molto attivi a Dubai - tenete conto che a lì vivono circa 500.000 iraniani e la maggior parte sono benestanti e hanno la possibilità di collezionare. Sono arrivati negli Emirati già con un'idea di cosa fosse l'arte e hanno una conoscenza, seppur minima, di cosa è stato prodotto in Iran negli anni Sessanta e Settanta, per cui effettivamente acquistano un certo numero di artisti interessanti.

Questo non significa certo che ArtDubai sia come ArtBasel, cioè capace di vendere lavori contemporanei o i più importanti artisti della regione così come artisti chiave della scena contemporanea. Esiste - e di questo possiamo parlarne più tardi con Walid - un grande problema con l'idea di modernità, non solo in Medio Oriente, ma in generale in tutto il mondo arabo. Questo significa che c'è un grave deficit in termini di educazione, di conservazione delle opere e di trasmissione - tre cose che ovviamente sono interconnesse. E se ci pensate bene, non c'è nessuna capitale o grande città del mondo arabo che abbia un museo di arte moderna. Quando questo termine viene utilizzato, si tratta per lo più di una finzione. Penso per esempio al Cairo, un contesto in cui non esistono collezioni pubbliche. Non parlo di collezioni private ovviamente, perché di quelle ce ne sono. Parlo di collezioni pubbliche, quindi aperte al pubblico, pur essendo sottoposte ad alcune condizioni, collezioni costruite in un dato momento e tenute in un certo modo: una cosa del genere non esiste. Possiamo prendere un esempio dopo l'altro, possiamo scegliere esempi molto tristi, come il fatto che in questo momento al Cairo non ci sia nessuna foto di Mohammad El-Gazzar, uno dei più importanti artisti egiziani della seconda metà del XX secolo, e così via.

Non voglio dire che sia compito di una fiera d'arte recuperare e restituire il concetto di modernità. Certo, qualsiasi cosa può contribuire, perché no? Quello che intendo è che, in queste condizioni, la situazione è ovviamente molto più fragile, molto più complessa di come sarebbe in altre parti del

mondo, dove sicuramente possono esserci tendenze di mercato, dove può esserci confusione su cosa sia realmente importante o possono esserci delle divergenze su quali siano gli artisti più grandi, ma in ogni caso se qualcuno arriva dicendo che Hélio Oiticica fa schifo gli si può rispondere "ok bene questa è la tua idea", però poi gli si mostra il quantitativo di testi fondamentali scritti su di lui negli anni Sessanta, gli si mostra tutta la documentazione che è stata fatta o in generale si fa riferimento a tutto l'apparato di documenti e opere che sono conservati nelle istituzioni o negli spazi pubblici. Di conseguenza si può polemizzare, si può discutere ma le cose rimangono contestualizzate.

Questa cosa invece non succede in parti del mondo da cui provengono - e lo vediamo oggi nelle aste di Christie's - artisti estremamente decorativi, che definirei di terza categoria nell'articolazione moderna, che vengono considerati maestri solo perché non abbiamo accesso al vero cuore di questi luoghi, agli artisti migliori - ovviamente penso solo che sia qualcosa che dobbiamo tenere a mente. Non ho una soluzione. Forse la più semplice potrebbe essere un museo ideale, cioè un museo che si costituisce prendendo a una a una le immagini dei lavori più importanti e ponendole in una banca dati. Oltre a questo non si può fare altro che accettare il fatto che a oggi nel mondo arabo non esista una singola collezione di arte moderna, cioè una collezione in grado di rispondere a queste domande, di articolare in modo significativo un certo numero di lavori, un certo numero di paradigmi che sono stati discussi e stabiliti fra il 1890 e gli anni Sessanta. Dopodiché non è andata molto meglio, ma forse la cosa si fa un po' più semplice - almeno per me - dopo gli anni Ottanta, quando si ha a che fare con quella che chiamiamo arte contemporanea. Se fossi un po' più cinica direi che c'è un po' di confusione ovunque che ha comportato che si creasse una certa equità. Oggi, quando guardo a quello che accade in Medio Oriente e nel mondo arabo e faccio la somma del numero di artisti interessanti, mi viene da pensare che ce la si possa fare e che le cose non siano così diverse per artisti che vengono da altri paesi.

Dopodiché, la mia domanda è: come lavorano e dove lavorano. Non parlo della qualità di quello che producono, parlo del loro lavoro, del modo in cui articolano il loro pensiero e la loro presenza o assenza dal luogo. È soddisfacente? È produttivo per il paese in cui vivono o da cui vengono? Questo è un altro problema. Quindi, a questo punto voglio porre la domanda della sperimentale. Certamente potreste dirmi voi cosa si intende per sperimentale oggi e molto probabilmente sarebbe vero. Perché quando ci guardiamo intorno, non solo in contesti dedicati, quando si va per gallerie o quando si segue la produzione degli ultimi - diciamo - quindici anni, vediamo che viene dato sempre meno spazio e sempre meno tempo allo sviluppo di opere complesse o non necessariamente culminanti in un oggetto o in una visione unidimensionale. Penso che questo sia un problema che conosciamo tutti. Forse alcuni sono più cinici di altri. Sicuramente alcuni sono più consapevoli di altri. A volte può essere addirittura spaventoso guardare a questo fenomeno e pensare a cosa potrebbe essere fatto.

Di nuovo, penso che oggi ci siano alcuni problemi con le pratiche estetiche sperimentali. e Innanzitutto, perché ogni pratica estetica è per definizione sperimentale. Ma quando si arriva a tal punto da confondere una produzione per l'intrattenimento con una pratica estetica, bisogna essere precisi. Dal mio punto di vista molte cose che vengono identificate come arte contemporanea non sono pratiche estetiche sperimentali. E, ovviamente, quando si discute di questo tipo di problemi, la differenza fra, diciamo così, l'Occidente - non mi piace per nulla questa terminologia, perché quando ad Abu Dhabi dicono "Occidente", non intendono esattamente quello che intendiamo qui, ma diciamo "Occidente" nel senso di opposto a molte altre cose. Quindi, forse la differenza fra quello che sta accadendo ora in Occidente e quello che invece accade da altre parti o in altre circostanze è che qui abbiamo un certo numero di "contrattacchi". In realtà non sono molto sicura nell'espone questa idea perché non sono completamente convinta; mi sembra che i nostri contrattacchi siano sempre più fragili e sempre meno efficaci nel preservare spazi per lo sviluppo libero delle idee e delle forme complesse, per confrontarle, per commentarle.

La mia esperienza degli ultimi dieci anni è che il numero di artisti profondamente interessati a questo ambito sono sempre meno visibili; è sempre più complesso che si impongano sulla scena; è sempre più difficile anche solo inserirli in una mostra. Certamente voi potreste dirmi che è difficile per tutti, che non siamo Dio, siamo curatori, e molte volte c'è qualcosa che non ha a che fare col potere ma con l'autorità - che io

preferisco - che aiuta gli artisti a imporsi. Ma recentemente ho avuto un'esperienza con un fotografo che Walid Raad ha visto a Beirut in una mostra che ho organizzato qualche mese fa, Yasser Alwan. Yasser è un fotografo iracheno che ha vissuto al Cairo per più di venticinque anni. Lavora con il bianco e nero ed è uno dei pochi fotografi che conosco nel mondo arabo consapevole della fotografia come tradizione e, più precisamente, come tradizione documentaristica, in particolare, della tradizione americana che è capace di sfruttare e di confrontare con quello che vive al Cairo. È stato difficilissimo per me mettere in mostra il suo lavoro perché tanti pensavano "va bene, ma è in bianco e nero". Quindi ovviamente non è glamour, non raffigura donne velate e soprattutto mostra gli aspetti del Cairo contemporaneo che non sono alla moda, che non sono piacevoli per gli egiziani, che non sono necessariamente piacevoli nemmeno per i non egiziani, che hanno a che fare con il tempo che non passa oltre ad altre questioni estremamente complesse che riguardano un'analisi storico estetica molto profonda e una conoscenza solidissima della fotografia.

Potrei discutere questo punto, capisco che non sia né politicamente né teoricamente corretto, ma sono sempre più convinta che quando la fotografia debba essere concepita insieme ad una storia, che può essere messa in discussione, che si può anche abbandonare, e che è poi la storia dello sguardo, una storia dell'avere a che fare con realtà complesse. E non è qualcosa che si può evitare...bisogna per forza averci a che fare. Il mio più grande rimpianto, a Beirut, è stato quello di non riuscire, per una serie di motivi politici - motivazioni con cui concordo - a mostrare in dialogo con Yasser Alwan un fotografo che viene sempre dalla stessa regione e in particolare da Israele, Efrat Shvily, che pure ha prodotto un immenso corpo di lavori che affronta la storia della fotografia.

Per qualcuno che si occupa di immagini, questo significa *assumere* nel senso francese di *prendersi cura*, prendersi cura della storia. Se sei consapevole di un certo numero di processi storici, nel momento in cui prendi un'immagine ci lavori, non ci giochi: in tanti giocano fin troppo. A me interessano di più le persone che lavorano, non quelle che giocano. Giocare è troppo semplice. E di nuovo, anche se ci troviamo in una situazione di globalizzazione del mondo dell'arte dobbiamo essere precisi perché, almeno nella mia esperienza, esistono alcuni fenomeni generici ma ci sono anche molte situazioni labili ed estremamente differenti ed eterogenee fra, ad esempio, il Cairo, Beirut e Damasco. Ed è sempre molto pericoloso semplificare o fare analogie che non esistono nella realtà. Quindi possiamo dire che in molte circostanze quello che ora sta accadendo nel Golfo - che Walid Raad stava descrivendo con grande precisione - è una specie di grandissimo sviluppo delle infrastrutture. Il che significa avere musei, avere scuole, avere insomma creato immensi dispositivi che possono (e lo fanno) influenzare le pratiche estetiche e la produzione nella regione - o, meglio, nelle regioni al plurale.

Arriviamo così nell'area del Golfo e in particolare negli Emirati. Enfatizzo gli Emirati perché penso che qui i sintomi siano più forti, anche se non posso saperlo davvero perché stanno procedendo troppo velocemente. Quello che vediamo a Dubai ed Abu Dhabi, comunque, è che non c'è una chiara politica culturale, che ora dovrebbe invece essere delineata con estrema velocità. Quello che può accadere è che venga dimenticata la prima generazione di artisti, quelli che ho definito autistici, di nuovo, non perché loro vogliano, ma perché sono costretti a lavorare fra di loro, senza tante connessioni. Questo succede quando non c'è una strategia culturale, quindi non si presta attenzione a quello che gli artisti stanno cercando di elaborare, che cosa hanno prodotto e il processo culturale che hanno affrontato. Loro devono farlo da soli, ma organizzazioni piccole come la Flying House risultano molto fragili rispetto a mammut come il Guggenheim o Louvre Abu Dhabi o altri progetti giganteschi. Nel momento in cui non sono accompagnati e il loro lavoro non viene valorizzato, quando il loro lavoro non è discusso e registrato come storico per il processo culturale negli Emirati, allora temo che il tutto potrebbe andare completamente non so se distrutto o cancellato, ma comunque completamente surclassato dall'articolazione formale di altri lavori che sono quelli importati attraverso le fiere di Dubai e i grandi musei.

Naturalmente, se pensate a cosa sta accadendo in questo momento nella regione, è normale che le persone siano più interessate ai grandi contratti del gas, del petrolio e delle armi, ma dal mio punto di vista questo problema costituisce un vero e proprio punto chiave, perché questa generazione di protoartisti potrebbe venire completamente negata e scomparire troppo facilmente se - di nuovo - non esiste nessun tipo di politica culturale. Avere

una politica culturale significa che le persone sono in grado di affrontare il processo che hanno messo in atto. Capite bene di quali persone sto parlando, anche se in realtà la cosa è un po' insidiosa, perché al momento le persone che prendono decisioni in questo campo sono molto vicine al potere insediato. È un potere molto pratico, ma non ci sono molti posti per la discussione. Le decisioni vengono prese al vertice, ma ci sono molte situazioni a livello più basso in cui possono accadere molte cose, molte cose interessanti possono svilupparsi nel momento in cui - di nuovo - esiste una politica culturale, mentre ora in generale non c'è nessuna politica.

Quello che vedo a Dubai ed Abu Dhabi è un grandissimo potenziale per un'articolazione culturale inedita fra le persone che si porta dietro tradizioni, immagini, idee che sono estremamente diverse e che fino a questo momento hanno convissuto pacificamente a Dubai, ad Abu Dhabi e negli altri Emirati. Un potenziale che potrebbe davvero svilupparsi. Non stiamo parlando qui di grandi infrastrutture, stiamo parlando a livello antropologico, stiamo parlando di quale cultura può essere prodotta dal semplice fatto che persone che non hanno nulla a che fare con quel posto, ora si trovino lì, insieme, e non per un breve periodo. Ma dobbiamo fare molta attenzione al giornalismo spiccio: è completamente falso affermare che le persone vanno semplicemente avanti e indietro. C'è effettivamente un forte avvicendamento, un avvicendamento relativamente veloce per quanto riguarda il lavoro pesante. Questo significa che, ad esempio, quelli che lavorano nelle costruzioni non restano qui per più di tre anni, perché si scottano lavorando in queste condizioni, anche se vengono da paesi che dovrebbero essere caldi come gli Emirati. Dopo tre anni di lavoro del genere torni a casa e sei felice se sei ancora vivo e non troppo danneggiato fisicamente. Ma non è questo il caso di altri tipi di forza lavoro, come tutti quelli che lavorano negli hotel, come autisti, nei servizi e così via. Io ho esperienza soprattutto con i taxisti. Quando parli con molti di loro, soprattutto indiani e pakistani, capisci che per lo più sono qui da dieci o quindici anni e vivono andando avanti e indietro, hanno la famiglia qui o anche no, e vivono fra il loro paese - l'India o il Pakistan - e gli Emirati. La distanza è di circa due ore di volo, che non è tanto. Questo è il modo - detto fra noi - in cui potrebbero vivere molti franco-algerini o franco-marocchini, se solo avessimo delle leggi più coerenti. Mi dispiace per la parentesi, ma penso che le situazioni dei migranti siano estremamente specifiche e allo stesso tempo ci siano delle similitudini. Il modo in cui vivono queste persone potrebbe essere il modo in cui molti - mi correggo, non sono franco-algerini e franco-marocchini, altrimenti avrebbero anche il passaporto francese, sono solo algerini e marocchini che, comunque, potrebbero vivere fra due paesi, non dover patire le pene dell'inferno come fanno ora per avere tutti i documenti. Vi faccio un esempio semplicissimo: se sei una nonna algerina e vuoi andare a trovare tuo nipote a Parigi, molto spesso rinunci ad andare perché non sei sicura di riuscire a tornare indietro o di avere tutti i documenti in tempo. Questo processo potrebbe essere molto più fluido, ma significherebbe creare una situazione in cui - ovviamente ad alcune condizioni, cioè con una politica culturale - questo viene reso possibile, mentre in questo momento sono più le persone stesse che la rendono possibile.

Quando vivevo in ADACH - Abu Dhabi Authority for Culture and Heritage - un edificio molto interessante costruito negli anni Ottanta che purtroppo è andato distrutto - c'era di tutto: persone che utilizzavano videocamere, musica, donne beduine che cucivano, spazi per lo studio, per la pittura. Naturalmente, ad uno sguardo superficiale potevano sembrare tutte stupidaggini, cose superate da non prendere più sul serio. Ma quando ti fermi più a lungo, però, senti qualcosa di importante nel fatto che le persone siano insieme, che le persone si incontrino, che vengano lì per chiedere o per organizzare corsi specifici, dalle danze indiane a qualsiasi altra tradizione. Di nuovo, tutto questo è accompagnato da una precisa politica culturale che potrebbe diventare qualcosa di molto più complesso di un'infrastruttura più grande. Per chi? Al momento per i turisti e per quelle pochissime persone che se lo possono permettere all'interno della regione. Di nuovo dobbiamo essere precisi, perché i numeri possono variare molto da uno stato degli Emirati a un altro, però generalmente nella regione ci sono 15% di persone locali e 85% di stranieri. In questo 85%, per essere onesti, ci sono sia gli *expat* che i lavoratori che ho menzionato prima e non voglio che queste due categorie si confondano, perché penso che ci sia una grandissima differenza se sei forza lavoro o se sei un consulente per il modo in cui vivi, per le tue condizioni lavorative, per i soldi che guadagni, e questo è qualcosa che bisogna sempre tenere a mente e io non voglio ovviamente mescolare tutto.

hanno un tipo di bisogni culturali, aspettative culturali, abitudini culturali che non sono necessariamente le stesse che le categorie di persone che ho menzionato prima hanno o addirittura possono avere. Non è qualcosa che può accadere in poco tempo. Serve tempo e bisogna deciderlo. Un maggiore coinvolgimento di queste persone deve essere deciso, non accade e basta.

Il mio ultimo punto riguarda quali sono le condizioni di possibilità - poi anche di visibilità, ma prima di tutto di possibilità, perché se non viene fatto niente, allora non c'è neanche nulla da vedere. Giusto per essere logici. Anche le condizioni di possibilità sono molto diverse da un luogo all'altro e dobbiamo essere un po' allarmati dalle istituzioni che vengono create senza tenere conto delle circostanze. E potrei passare da situazioni gigantesche come quella che Walid Raad considera nel suo lavoro o come quella che ho cercato di descrivere all'interno della regione del Golfo. Ad esempio, molti microfenomeni che stanno accadendo fra Damasco, in Siria, dove c'è una galleria immensa, Ayyam, ricchissima, aperta da un tizio che ha fatto tantissimi soldi con internet e con le banche negli ultimi quindici anni. Questo posto sta semplicemente smantellando qualsiasi tipo di produzione culturale non sperimentale, ma direi piuttosto provocatoria e resistente che è stata realizzata negli ultimi trent'anni. Quando si parla di Siria, che è un paese sotto dittatura, che è un paese dove le persone hanno moltissime restrizioni nel rendere pubbliche le proprie opere, a incontrarsi, a discutere, è un Paese dove ci sono musei, ma ovviamente non funzionano, è un Paese in cui moltissimi dei lavori contemporanei sono stati distrutti non da violente decisioni dittatoriali, ma proprio una mancanza di attenzione ai lavori, li si cede ovunque in cattive condizioni eccetera, insomma non li si prende sul serio.

Quando Damasco è diventata Capitale della Cultura Araba hanno dovuto fare una grande mostra. Hanno dovuto cominciare a fare un po' di ricerche su questi lavori. E tutta questa storia in qualche modo è finita bene perché la mostra ha fatto vedere che esiste qualcosa che possiamo chiamare arte moderna siriana, con molte opere che non si vedevano da tantissimo tempo. La mostra toccava anche punti interessanti data la recente storia in Siria - e quando dico recente intendo XX secolo. La maggior parte delle opere provenivano da collezioni dallo Stato o da collezionisti privati siriani, quindi era bellissimo vedere una mostra così grande composta solo da artisti siriani moderni. Ma il punto più interessante della storia sta nel processo. La parte brutta invece è stata che - non parlerò di "noi" perché io ero stata chiamata come esperta solo per controllare quali restauri fossero possibili e quali no - quindi "loro" hanno scoperto in quell'occasione che un terzo della collezione pubblica doveva essere gettata via perché era troppo danneggiata, non c'era la minima possibilità di restauro. E questo è un punto. L'altro punto a cui mi riferivo è proprio questo: che non ci sono musei, se ci sono, sono tenuti male quindi la gente non ha accesso. Siamo arrivati a un punto in cui si potrebbe dire che per ormai due generazioni alla gente è stato confiscato il proprio patrimonio culturale.

Quello che ho cercato di dire prima è che nessuno si prende la responsabilità per queste cose, e ci sono così tante responsabilità su così tanti livelli - io non credo in un Dio Onnipotente o in persone superdotate che possono fare tutto contemporaneamente. Ma quando nessuno si prende la responsabilità, cosa può accadere? Questo è veramente un concetto che possiamo estendere alla maggior parte del mondo arabo, possiamo dire direttamente che tutta la modernità tutta quanta la modernità araba è stata confiscata dalle persone a cui era indirizzata. Questo significa che un pubblico potenziale viene proprio da questa situazione di confisca, che la maggior parte delle volte è una confisca estremamente passiva. Ma sapete bene che la passività può sfociare in risultati molto violenti, diventando da passività a negazione.

Ho sentito così tante volte anche tra gruppi di persone estremamente brillanti, così tanti scettici, pieni di remore nei confronti dell'arte araba, in particolare nelle arti visive. La situazione in qualche modo cambia quando si parla di letteratura, perché dopo l'assegnazione del premio Nobel a Naguib Mahfouz sono emersi un certo numero di scrittori - anche se non così tanti - e quindi le persone hanno qualcuno da menzionare. E non è un caso complicato nemmeno il cinema, soprattutto negli ultimi trent'anni, con un certo numero di bravi registi - non che non ce ne fossero prima di trent'anni fa - che ha più facilmente accesso a un pubblico internazionale. Questo non è il caso per le arti visive. Quindi, quello che può succedere è che dalla confisca si passi a un momento di negazione "non è successo", "non esiste",

“se è esistito, era brutto”, “se è brutto - e a volte lo era davvero - per certi versi è meglio che rimanga invisibile, è meglio non curarsene”. Ma le persone devono curarsene, anche se io capisco che certe volte si preferirebbe voltare alcune pagine. Ma è sempre meglio prima leggere la pagina che vuoi voltare.

C'è poi sempre la questione - e questo ci porterà in una serie complessa di problematiche di storia e ricordi e mentalità. Non possiamo negare che il ventesimo secolo sia stato molto complesso, un secolo amaro per molte persone che vivono nel mondo arabo. In realtà per molti di loro il ventunesimo secolo ha significato passare dalla *Nahda*, che è stato un momento di rinascita, un movimento culturale davvero importante cominciato in Egitto negli anni Novanta dell'Ottocento e si è sviluppato e diffuso in una gran parte del mondo arabo fino agli anni Cinquanta - anche se ci sono molti dibattiti su quando sia realmente finito, ma diciamo negli anni Cinquanta quando si è trasformato in forme di nazionalismi, al plurale. Quindi dalla *Nahda* alla *Nakba*, un disastro avvenuto nel 1948, la perdita della Palestina che ovviamente ha colpito direttamente la popolazione palestinese. Ma non avete bisogno che sia io a dirvi che, a partire dal mondo arabo, ha poi avuto effetti a livello mondiale. Quindi, potete capire che per un certo numero di persone, questo secolo è stato assolutamente traumatico, complesso e amaro e che molte persone non vedano l'ora di passare a un periodo successivo. Di nuovo, si può voltare pagina, ma è sempre meglio leggerla prima.

Allo stesso tempo, quello che accade nel Golfo è qualcosa a cui presto moltissima attenzione, perché penso che non possiamo permetterci nessuna ingenuità - quello che sta accadendo oggi nel Golfo è una specie di isteria, è una forma di entusiasmo eccessivo - insomma, lo sapete che gli arabi ci piacciono di più coi soldi. Quello che sta accadendo nel Golfo è una forma di rinascimento. Questa è una terminologia che troviamo molto spesso negli articoli: la rinascita, il nuovo mondo arabo. Ma dobbiamo stare molto attenti perché quello che sta succedendo nel Golfo non è affatto una scusa per voltare pagina, non è una scusa per negare o oscurare un certo numero di cose che sono accadute nel Ventesimo secolo e che ovviamente sono della massima importanza per le persone che vivono nella regione, ma anche per tutti gli altri. Perché è qui che torniamo all'effetto specchio. Mi sorprende sempre incontrare persone che pensano che sia una perdita di tempo provare ad articolare paradigmi che provengono da una temporalità che non è necessariamente la tua. Sforzarsi di vedere quello che accade in un dato momento in un dato paese, se lo si fa bene, riporta sempre indietro alle proprie circostanze e rende così più consapevoli di ciò che succede nel momento o nel contesto che si conosce o si crede di conoscere meglio.

Qui vorrei menzionare un esempio recente. Mentre ero a Dubai, durante la fiera ho conosciuto una giovane storica dell'arte polacca che mi aveva contattato per incontrarmi. Io le ho consigliato di andare a visitare la Flying House per vedere il lavoro di Hassan Sharif e molti altri e, soprattutto, per consultare il loro archivio. Lei è andata e il giorno successivo l'ho incontrata di nuovo per un caffè e mi ha detto una cosa che ho trovato davvero illuminante. È arrivata e mi ha detto “Grazie mille di avermelo fatto conoscere, ho passato tutto il pomeriggio con lui. È veramente interessante la condizione e la produzione delle avanguardie in una situazione di ristrettezze. Quello che fa, il modo in cui conserva l'archivio, il modo in cui articola il suo lavoro mi ricorda moltissimo Krasinski”. Per me è stato davvero interessante vedere una giovane storica dell'arte, estremamente colta, che non ha cominciato a farmi mille domande sugli artisti di Dubai e gli artisti arabi, ma che è stata capace di guardare al lavoro con estrema precisione e di creare delle connessioni - non di fare dei paragoni o dare dei giudizi - ma di creare delle connessioni con un altro momento, un altro paradigma, e in particolare con il paradigma delle avanguardie in un'altra situazione molto specifica come erano le avanguardie polacche. Krasinski è morto non molto tempo fa e ha prodotto i suoi lavori più importanti fra gli anni Trenta e gli anni Settanta.

Un altro esempio che volevo fare, e che in qualche modo è più buffo: qualche mese fa stavo tenendo una conferenza e credo che mi stessi riferendo alle condizioni delle pratiche artistiche al Cairo negli anni Sessanta e perché ci fosse stato quel momento surrealista e stavo analizzando soprattutto il tema della parola “surrealismo”, il fatto che, per una serie di motivi storici e culturali, il Cairo è rimasto fino alla fine degli anni Sessanta un sinonimo di avanguardia, un sinonimo di pratiche radicali, un sinonimo di cambiamento. Stavo descrivendo queste cose e alla fine della conferenza un ragazzo mi ha fatto una domanda e mi ha detto “potrei facilmente applicare quello che ha

detto a quanto è successo in Portogallo negli anni Trenta". Quindi in una regione che fino a poco tempo fa in Europa era considerata una regione periferica. Una periferia della modernità anche a causa di un certo numero di sviluppi specifici, che hanno a che fare con la dittatura, con un certo autoconfinamento dell'attività culturale portoghese almeno fino a pochissimo tempo fa. Cosa che probabilmente ha portato molti più danni all'arte visiva che alla letteratura, perché comunque sapete che Fernando Pessoa non ha avuto bisogno di viaggiare così tanto o di incontrare così tante persone per diventare il grande scrittore che è. Sembra che invece le cose siano più difficili per un artista visivo. Questo significa comunque che dobbiamo essere consapevoli della complessità della modernità e capire che quello con cui e su cui lavoriamo qui ha degli effetti su quei sistemi. E tutto questo ha a che fare con la politica culturale, con l'invenzione, o con la possibilità di inventare nuovi formati. La mia parola preferita è nuovi formati. Inventare nuovi formati significa trovare una circostanza che vada bene con quello che vuoi mettere in mostra, con quello che vuoi comunicare, con quello che vuoi dire. Certe volte vuoi dire di più di quello che esponi e certe volte vuoi mostrare di più di quello che vuoi dire e quindi devi trovare il formato adatto. Il fatto è che credo che in molti dei paesi arabi ci sia tantissimo spazio per inventare. E non solo c'è un sacco di spazio, ma in qualche modo sei anche condannato a inventare formati - non sempre nuovi, ma sei obbligato a inventare.

Riguardo a questo vorrei menzionare un'altra esperienza. Sapete che lavoro con i libri, ma una gran parte del mio lavoro è anche incontrare persone, discutere, andare in moltissimi posti e in alcuni casi cercare di capire perché le persone stanno facendo cose che mi sembrano parecchio strane. Qualche settimana fa ero in Marocco con un danzatore di Marrakech e che è, per quelli di voi che si interessano di danza araba contemporanea, Taoufiq Izzediou, parte del gruppo Anania a Marrakech, e mi stava spiegando che il tipo di danza che fa è estremamente forte, estremamente violento, è una danza di quasi contatto ma senza contatto. Gli ho chiesto perché e lui mi ha risposto che era piuttosto semplice, che lui era molto orgoglioso della sua danza di contatto perché l'aveva studiata a New York e quando hanno fatto le prove, i ballerini erano fantastici. Quando è arrivato il momento di esibirsi per la prima volta davanti al pubblico, però, uno alla volta erano andati da lui dicendo che non potevano farlo perché c'era il padre, la nonna, c'era un ragazzo del villaggio e così via. In pochi minuti Taoufiq Izzediou aveva dovuto inventare una danza di contatto con almeno cinque centimetri di spazio fra un corpo e l'altro, che non è il modo normale di performare, ma quando andiamo oltre l'aspetto più buffo della questione ci rendiamo conto che c'è qualcosa di più profondo. Ad esempio che la maggior parte di queste danze moderne viene eseguita in luoghi privati e non tanto perché è una cosa bella da fare per la festa di un amico, cosa che ovviamente può anche accadere, ma perché non esistono luoghi pubblici in cui quello che fai potrebbe essere accettato.

Quello che voglio dire è, qual è il limite? Fino a che punto questo tipo di restrizioni sono produttive? Si potrebbe allargare la cosa a molte altre situazioni. Mi ricordo ad esempio in Argentina, vent'anni fa, quando non c'erano soldi per il teatro e i più interessanti giovani - che ora sono grandi maestri ma al tempo erano giovani registi, andavano in scena in cubi di cinque metri quadrati con due attori e si ritrovarono a dover inventare tutto. Questo mi riporta al Libano. Parlavo una volta con questo regista argentino di cui non mi sovviene il nome. Mi ha ricordato tantissimo il processo, il modo in cui lavora un drammaturgo estremamente importante, regista teatrale e anche attore libanese Rabih Mroué che cerca sempre di trovare nuovi formati che non si adattino ma che siano adatti. Adattarsi ha sempre a che fare con il compromesso. Quindi non adattarsi, ma rispondere alla situazione in cui ci trova a lavorare. E per me, la differenza fra un grande artista che sa porre delle sfide e uno meno interessante, un intrattenitore è il fatto di conoscere questi limiti, di prestare sempre attenzione al momento in cui ti trovi, al momento in cui la tua risposta a questa situazione diventa manierista e quando invece riesci a mantenerla graffiante e ad allontanarti da questo rischio. E credo che un artista come Rabih Mroué, sia esattamente il tipo di artista estremamente preciso, estremamente attento e capace di capire quando sta raggiungendo il confine e quando invece deve superarlo di nuovo.

Qui vorrei menzionare un po' di nomi di artisti arabi che sono oggi abbastanza noti. Vorrei anche concludere il discorso sull'idea di sperimentaltà che temo non abbia nulla a che fare - e questo è il grande paradosso - con le installazioni delle grandi infrastrutture di cui abbiamo

parlato, ma penso che la maggior parte delle volte abbia a che fare con situazioni e le strategie più complesse e anche più confuse. Il punto ora è capire se queste strategie completamente antagonistiche - le grandi e pesantissime infrastrutture e gli altri spazi - riusciranno a coabitare o no.

È molto difficile sapere in anticipo se quella più grande ingoierà quella più piccola - e questo è quello che sembra star accadendo, ma nonostante questo bisogna sempre credere e confidare in quelle poche realtà che - per dirla brutalmente - sono in grado di farcela. E quello che vorrei dire che al momento sono davvero in grado di farcela, ma non certo per sempre. Quindi devono essere trovate un certo numero di risposte, un certo numero di soluzioni temporanee - le soluzioni sono sempre temporanee e devono essere assolutamente trovate. Ovviamente volevo menzionare in questa sede un lavoro chiave di un altro artista che ammiro tantissimo, per non finire non solo con un nome, un film-maker algerino che forse conoscete, Tariq Tegua. Forse conoscete almeno il titolo del suo film: in francese è *Rome plutôt que vous*, quindi in inglese dovrebbe essere *Rome Rather than you*, il suo primo film. L'ultimo è invece *The Inland*, che ha partecipato al festival di Cannes lo scorso anno. Credo che quando le persone sono idiote possono anche dire "ah ma è un montaggio delle migliori parti di Godard" e così via. Ma se non sei un idiota e hai prestato attenzione a quello che è successo in Algeria negli ultimi vent'anni, quando sei sensibile al processo filmico potresti dire - e non per essere ottimista, non ho nessuna ragione per essere ottimista in questo momento - ma quando vedi una produzione del genere puoi conservare un minimo di speranza ed aspettativa nel fatto che le persone riescano a pensare e ad articolare un lavoro con precisione anche in situazioni estremamente complesse. Che le persone non debbano essere sempre inghiottite dalle infrastrutture. Nel caso di Tariq Tegua potrebbe essere una casa di produzione più grande, ma fino a ora lui ha sempre cercato di restare con quelle che lui chiama "di media grandezza" per continuare a fare quello che deve fare.

Io mi fermerei qui e sono assolutamente disponibile a rispondere a qualsiasi domanda.

Domanda dal pubblico: Per prima cosa forse dovrei ringraziare per questo resoconto. In un certo senso penso che abbia reso molto bene il deficit che esiste in quella parte del mondo. Ma mi chiedevo se potesse fare invece una proposta a fronte di questo deficit che ha descritto così bene.

Catherine David: Ci ho provato in realtà. Forse non era abbastanza o non era articolata abbastanza bene. Ho descritto un certo numero di mancanze che sicuramente esistono e, allo stesso tempo, ho cercato di capire quali fossero le risposte. Non le soluzioni, perché non credo nelle soluzioni definitive. Penso che sia qualcosa che ho cercato di fare anche nel padiglione a Venezia, il padiglione dell'ADACH - Abu Dhabi Authority for Culture and Heritage. Come dicevo, ho cercato di articolare situazioni, di evitare i cliché e di inventare artisti che non esistono. Ho cercato di rendere visibile la situazione, di mettere in evidenza un certo potenziale e di articolare quello che stavo cominciando a poter articolare, cioè un primo numero di opere storiche, come quelle di Hassan Sharif, eccetera. Penso che questa sia l'unica risposta che un curatore può dare. Ma forse non ho capito bene la sua domanda...

Domanda dal pubblico: Non intendevo che dovrebbe presentarci delle soluzioni a queste mancanze. Ma dato che credo che lei conosca moltissimo di quella regione, soprattutto riguardo gli ultimi quindici o vent'anni, mi chiedevo se in questo lavoro che sta svolgendo si fosse indirizzata verso qualche proposta. Non una soluzione, ma una proposta di qualche tipo, un'iniziativa di qualche tipo.

Catherine David: Ma esiste un'iniziativa. Quando dico - dovrei aver menzionato, oltre alle grandi infrastrutture che non sono state costruite ovunque nella regione del Golfo al momento - non ovunque c'è lo stesso quantitativo di soldi e la stessa idea politica - ma ci sono un certo numero di posti, e al momento sono gli unici posti dove può esserci una produzione sperimentale. Una produzione che è conscia, che è articolata, che è consapevole di tutte le limitazioni che deve affrontare. Quindi ovviamente si può menzionare Ashkal Alwan a Beirut, o la Town House al Cairo - anche se io ho tantissime remore su quest'ultima; la trovo uno spazio confuso rispetto al ruolo di attività culturale e per l'attività artistica visiva al Cairo. Ma insomma, quello che voglio dire è che non è possibile mantenere un equilibrio, ma piuttosto una dinamica fra grandissime istituzioni e progetti che invece

sono più capaci di gestire opere complesse, velocità ridotte eccetera...lo non ho soluzioni. Non sono venuta qui con delle soluzioni. Faccio delle cose. Trovo sia di fondamentale importanza, per non dire urgente, smuovere le giovani generazioni di storici dell'arte e di critici e in generale di persone colte provenienti da paesi diversi in modo che si presti attenzione all'eredità moderna. Molti discorsi si producono perché i testi vengono ristampati, ma ci sono molti testi importantissimi degli anni Venti e Trenta che oggi sono andati persi. Io da sola non posso costruire un museo. L'unica cosa che posso fare è rendere le persone consapevoli che c'è un problema con l'eredità contemporanea...le cose finiranno per essere distorte, forse in modo definitivo qualora si dovesse continuare ad andare avanti così, senza collezioni pubbliche e senza archivi seri. È una cosa davvero importante. Ero a Beirut qualche mese fa e attraverso un amico ho scoperto il lavoro di Aref Rayess, un artista morto qualche anno fa. Quindi non sto parlando di qualcuno degli anni Venti e anche quando sei a Beirut non riesci a vederne il lavoro. Se vuoi visionare un'opera devi passare per collezionisti, devi fare una specie di indagine di polizia. È l'unica cosa che puoi fare e non penso ci sia una soluzione. Sapete poi che quella che può essere una soluzione a Damasco non è una soluzione al Cairo. A Damasco secondo me l'urgenza al momento dovrebbe essere continuare a mantenere contatti con le persone che hanno fatto cose nel passato, che hanno tenuto viva la scena culturale negli ultimi trent'anni e che invece sono le generazioni che rischiano di essere completamente modificate.

Comunque per me ancora prima di trovare una soluzione bisogna essere consapevoli dei problemi, perché nel momento in cui non si è consapevoli dei problemi rischi di interagire in modo assolutamente nocivo, di fare un'azione con tutte le buone volontà che poi però finisce in modo terribile. Non voglio dire che bisogna agire in cattiva fede, voglio dire che bisogna comportarsi come con le medicine. Bisogna essere estremamente consapevoli di tutti i problemi legati a una malattia prima di prescrivere una medicina sbagliata. Però forse sono stata un po' arrogante. A volte sono un po' troppo aggressiva. Forse quello che dobbiamo fare è più simile all'agopuntura ed è più efficace di grandi gesti. Quindi basta il semplice fatto di lavorare con qualcosa di diverso, di insistere in modo che un dato artista venga messo in mostra o per fare in modo che continui a lavorare. E anche in Francia farei la stessa cosa. Ma è solo lavoro, non c'è nulla di eroico in una cosa del genere. Anche se oggi è forse eroico riuscire a tenere la mente sgombra.

Non so se ho risposto alla tua domanda. Sicuramente non ci sono delle soluzioni, ma c'è un buon numero di malfunzionamenti di cui tutti siamo consapevoli, Walid, io stessa e un gran numero di persone che, grazie a Dio, stanno cercando di confrontarsi con questa situazione. Ma prima bisogna rendersi conto della situazione attuale, altrimenti succede esattamente quello che sta accadendo in questi giorni, quindi di nuovo, un gran numero di fotografi complessi e precisi che non vengono esposti mentre abbiamo un'overdose di gente che mette in mostra donne velate e robbaccia di questo tipo.

Questa cosa non succede nelle mie mostre e io cerco di evitarlo il più possibile. Almeno per quanto riesco a interferire. Non c'è una soluzione. Non ce n'è una unica. Questo è quello che ho provato a descrivere per un'ora: bisognerebbe entrare in dinamiche politiche e sociali estremamente complesse e bisogna essere molto precisi. Le politiche che continuano a dire "censura, censura" le trovo anche un po' noiose, perché se non si può negare che ci sia un certo numero di casi di censura, allo stesso tempo è troppo semplice identificare tutto quello che accade intorno a un'opera d'arte come un caso di censura.

Ero piuttosto demoralizzata lo scorso anno quando ero a Dubai durante la fiera, all'opening era venuto anche lo sceicco Mohammed e nel contesto della fiera c'era anche la mostra di un artista pakistano. C'erano molti lavori e uno in particolare - non ricordo ora il nome dell'artista - consisteva in una valigia mezza aperta con un cammello piegato all'interno. E lo sceicco non l'ha apprezzato, non gli è piaciuto vedere il cammello così, non gli è piaciuta la battuta. Ha detto che non voleva vedere l'opera. Anzi, sono sicura che non abbia nemmeno dovuto dire che non voleva più vederlo. Il solo fatto che lo abbia guardato e abbia detto "oh"...e qualcuno che parlava al posto suo ha detto di portare via il lavoro. L'artista non è stato punito perché il lavoro è stato immediatamente acquistato da Saatchi. Non penso che la chiamerei subito censura, penso che abbia a che fare con una differenza culturale, e con un certo atteggiamento politico. Ma francamente la mia analisi sarebbe molto attenta e molto onesta nel momento in cui come giornalista dovessi

analizzare perché lo sceicco Mohammed era così infastidito dal cammello piegato ma non dall'enorme numero di stupidi falconi che sono dipinti in tutta Dubai. Anche perché, nella nostra cultura, i falconi sono molto più importanti dei cammelli. Il falcone è un animale altamente simbolico negli emirati e da noi è più o meno la stessa cosa, abbiamo dipinti del genere anche a Parigi e mi sarebbe piaciuto tantissimo sapere perché lo sceicco Mohammed non era invece scioccato da tutti questi falconi dipinti ovunque nello spazio pubblico. Ma questo è in qualche modo legato alle differenze culturali. Questo è esattamente il momento in cui dobbiamo essere inventivi e precisi proprio a causa delle molte restrizioni che abbiamo. E ho paura di questo discorso sotterraneo in cui il Golfo viene proposto come un'alternativa al mondo arabo. Ma noi amiamo gli arabi solo quando sono puliti e ricchi, e dobbiamo essere consapevoli di questa cosa. Questa è una strategia che a volte non è nemmeno così nascosta fra le righe. E non tutto il mondo arabo funziona o funzionerà come il Golfo. Ci sono storie culturali estremamente diverse che devono essere prese in considerazione. Sono molto cinica, ma non riesco a pensare a nessuna soluzione che potrei dirti così. Potrei dirti che è un casino ovunque. Ma questa non è una risposta. E ci sono anche casini molto diversi.

Domanda dal pubblico: Pensi che ci sia un qualche tipo di relazione fra gli artisti che vivono nella regione e quelli che si sono trasferiti in Europa e negli Stati Uniti in questo tentativo di costruire delle strutture per la loro regione? Mi interessava sapere qualcosa degli artisti di quella regione che però non lavorano lì. Come fanno il loro lavoro, come collaborano alla costruzione di strutture anche se non vivono lì. Quindi volevo chiederti se ci sono relazioni con questi artisti, se esistono delle connessioni.

Catherine David: Se pensiamo solo al Golfo in senso ristretto, quindi gli Emirati, l'Arabia Saudita eccetera, dobbiamo tenere conto che non ci sono molti artisti dall'Arabia Saudita e ancora meno dagli Emirati e dal Qatar e così via che se ne vanno per lavorare. Per quanto ne so, la Biennale di Sharjah è un'iniziativa della famiglia reale. Ed è una cosa differente quando sei nel mondo arabo e quindi hai un atteggiamento molto diverso verso gli artisti che vivono in altri paesi e fanno quello che devono fare e invece verso artisti che cercano di vivere, lavorare e pensare fra un paese e l'altro, cercando di creare delle piattaforme e degli spazi nel loro stesso paese. una cosa che esiste. È qualcosa che succede e in questo momento a un certo numero di artisti franco-algerini che lavorano fra Parigi e l'Algeria e cercano di sviluppare un discorso fra i due paesi. Ma sono casi singoli. Non è una tendenza massiva. Ci sono artisti migliori che invece restano nel loro paese. Insomma, non potreste mai dirmi "rimani a Parigi", quando potrei andare a vivere in Messico. Diciamo: per quelli che vivono in un paese - perché quando invece ci restano la questione è più ambigua, quindi al Cairo hai artisti come Hasan Khan che viaggia tantissimo ma che vive e lavora al Cairo ed è estremamente attento a quello che sta succedendo al Cairo e a quello che fanno gli artisti più giovani di lui - anche se lui non è così vecchio. Ha fatto un progetto estremamente interessante con un artista più giovane durante l'ultima biennale del Cairo che è andato così bene che probabilmente verrà riproposto il prossimo anno. E ovviamente ci sono artisti che provano a sviluppare degli spazi. È una cosa che non succede troppo spesso, non è un fenomeno di massa, ma ci sono tre o quattro spazi che hanno aperto recentemente. Ad esempio al Cairo, o a Beirut il Beirut Art Center, che è un'organizzazione no-profit creata da artisti. Ma ci sono tante altre opzioni. Prendiamo ad esempio Marwan, pittore siriano. Marwan Kassab-Bachi, che come artista si fa chiamare solo Marwan però. Ha settantacinque anni e ha vissuto quasi tutta la sua vita a Berlino. È arrivato a Berlino nel '57 o nel '59, non ricordo. È diventato se non uno dei maggiori artisti, sicuramente uno dei grandi degli anni 80, soprattutto in pittura. Stavo ridendo con lui la scorsa settimana, mi aveva chiamato, e io gli ho detto "Marwan è fantastico, stai per compiere settantacinque anni e finalmente sarai un artista arabo!" Per tutto il tempo in cui ha vissuto a Berlino era Marawan e ora è finalmente un artista arabo. Lui non ha mai interrotto i contatti con il suo paese ed è tornato spesso in Siria, indipendentemente dalla situazione politica. Ovviamente quando parli con lui ti dice che vorrebbe fare qualcosa nel suo paese, ma al momento ha veramente paura che una Fondazione potrebbe essere sequestrata dal regime. Non si sa mai, non è una vera e propria legge in Siria. Ci sono molti atteggiamenti diversi nelle generazioni più giovani e io spero davvero che la cosa vada avanti così. Ci sono moltissimi artisti che viaggiano, che fanno quello che devono fare, a Parigi, New York o in qualsiasi altro posto, che fanno del loro meglio per vivere o lavorare nel loro paese. Penso che sia qualcosa che davvero dobbiamo rispettare: muoverci in un modo a cui non siamo abituati, che

probabilmente in questa condizione è molto più efficace di tutti gli altri modi...non so se ho risposto alla sua domanda...

Domanda dal pubblico: Hai cominciato la conferenza parlando della dominazione del mercato globale e durante tutta la conferenza hai continuato a parlare della dimensione economica. Ma io vorrei sapere esattamente riguardo agli Emirati. Quale sarebbe l'impatto, come reagirebbe esattamente il governo alle tue proposte e alle cose che stai dicendo? Come interagisce l'assetto governativo ed economico con la produzione culturale?

Catherine David: Penso che sia necessario essere chiari. Innanzitutto ci sono sette Emirati e noi parliamo sempre e solo degli stessi perché sono i più grandi e i più ricchi: Abu Dhabi, Dubai, Sharjah, che sono state le prime a fare iniziative culturali. L'installazione di questo pesante dispositivo culturale è una decisione politica. È per motivi economici. Il petrolio non durerà per sempre, anche se Abu Dhabi ha ancora petrolio per cento anni. C'è il gas, ci sono moltissimi accordi militari con paesi europei, per la protezione del luogo e una stretta connessione con il mercato delle armi. Dobbiamo tenere a mente che questa è la regione con la più grande militarizzazione per capita. Anche se ovviamente non è per capita, è il più grande numero di armi per regione. Non c'è misura, c'è un'enorme sproporzione fra questa condizione e gli artisti di cui stavo parlando. E gli artisti di cui vi ho parlato ne erano estremamente consapevoli. Sono molto consapevoli dei pericoli che ci sono nella regione, e delle condizioni a cui devi sottostare per lavorare eccetera. E alla fine se la tua domanda è se c'è una decisione politica per Abu Dhabi. Abbiamo bisogno di una decisione globale. Potremmo discutere anche di questo. Perché non puoi pensare di crescere un apparato culturale come fai crescere la verdura. Diciamo che abbiamo bisogno di un posto in cui ci sia cultura - che poi non saprei nemmeno se chiamarla cultura, dato che ora ci sono musei senza. Vogliamo musei, vogliamo infrastrutture e infrastrutture culturali, per sviluppare il turismo e per sviluppare la regione. Perché sapete bene che il turismo è una cosa. Io ero veramente affascinata la prima volta che ho visitato l'università di Sharjah, perché c'è un edificio come il Taj Mahal dopo l'altro. Ma quando vedi la piccolissima popolazione di Sharjah o addirittura quella degli Emirati, non capisci molto bene. Specialmente ora che ci sono le università americane, l'università di New York eccetera e potresti avere un po' di problemi a capire chi effettivamente le frequenta. E quando per capire chiedi alle persone ti dicono che ci vanno pochi locali, molte persone dell'Arabia Saudita e persone da tutto il mondo. E io ero davvero sorpresa quando ho parlato alcuni mesi fa con delle persone della New York University che ha aperto per la prima volta questo autunno e mi hanno detto che hanno un po' di persone dagli Emirati, un po' dall'Arabia Saudita, ma hanno anche studenti internazionali. Questo significa che sembra esserci un'attrattiva per le buone università in un contesto non classicamente esotico che è abbastanza forte da attrarre persone che normalmente sarebbero andate a New York o in Pennsylvania. Non lo so, ma mi sembra qualcosa da tenere a mente. Il resto è abbastanza una conseguenza: quando hai grandi investimenti, quando hai un problema di infrastrutture...una fiera d'arte è un'infrastruttura. La moltiplicazione delle gallerie è specifica di Dubai e non è ancora arrivata ad Abu Dhabi. Ma la moltiplicazione delle gallerie a Dubai ha a che fare con l'implemento delle infrastrutture. Era questa la tua domanda? Di fatto è una questione economica.

Domanda dal pubblico: Definendo un'opera, ha detto che un'opera è un modo di pensare. Poi ha aggiunto "il fatto che un'opera possa essere qualcosa che cambia la condizione di un paese è un'altra questione". Verso la fine hai fatto l'esempio dello sceicco che ha visitato la mostra e ha fatto togliere un lavoro nello specifico. Era inteso in questo senso. Secondariamente, per la poca conoscenza che ho degli Emirati, lo sceicco è il primo a essere coinvolto nel sistema economico. Quindi mi sembra che le due cose siano esplicitamente connesse e mi stavo chiedendo, perché rifarsi sempre alla dimensione economica e non a quella politica?

Catherine David: In un certo senso quello che dici è vero. Quando vai in Marocco...c'era un lungo articolo su Le Monde ieri che spiegava che la maggior parte delle strutture economiche in Marocco appartengono a Muhammad VI. Quindi io credo che questo abbia anche un effetto sulla cultura in Marocco. Penso che questa sia la cosa più interessante nel Golfo, perché c'è un potere verticale, mentre dall'altra parte c'è un livello orizzontale estremamente complesso, attivo e dinamico dove ogni cosa viene esternalizzata. La mia domanda è, quanto ancora si può andare avanti così? Quindi ora assistiamo a un momento in cui ogni cosa fa moltissima fatica a

combinarsi con un potere autoritario, ma è sempre più efficiente esternamente. Quello viene dato a questo e questo viene dato a quello. C'è lo stesso controllo che in uno stato moderno: a livello di incertezza, di sicurezza, a livello strategico, a livello di sviluppo economico. E gli altri settori che si muoverebbero più velocemente e meno controllati...io capisco cosa intendi, ma penso che le cose siano più complesse di così, in tutto il mondo. Ovviamente la produzione culturale ha una stretta dipendenza dall'economia e dai soldi. Io temo che ci sia questa fantasia che è una specialità araba. Quando ad esempio io vedo il modo in cui la collezione di Mr. Pinault influenza non solo il mercato, ma più qualcosa di più pragmaticamente vicino alla sensibilità, alla visibilità...Sapete che voglio essere precisa - quando ho visitato Punta della Dogana due settimane fa, a Venezia...io non ho niente contro Tadao Ando, è molto difficile lavorare con un edificio storico. Ma dopo aver guardato la struttura per un po', non c'è bisogno di tre ore, ma appena dopo averlo visto (perché io sono una persona onesta, quindi vado sempre a vedere di persona prima di giudicare) ti accorgi che non c'è spazio nel palazzo per nessuna opera nella collezione - e ovviamente le due cose sono interconnesse - e lo spazio è così piccolo che se hai opere di una certa dimensione non sai davvero dove metterle. Quindi sono andata e sono tornata indietro e alla fine quello che direi che risulta è un massacro. Quindi c'è un unico regime dominante di visibilità e il resto non funziona, non è permesso. E potrei andare avanti e interrogarmi su un certo numero di artisti che conosco e rispetto e che lavorano ora come decoratori. Penso ai pezzi di Christian Weiss e a quelli di Thomas Schütte. Trovo estremamente interessante una serie che ha fatto circa vent'anni fa, i piccoli pupazzi che sono a metà tra i kabuki giapponesi e il ricordo di un momento espressionista tedesco. Erano molto interessanti anche in piccole dimensioni, ho un po' di dubbi su scala gigantesca...sembra un po' Michael Jackson al Moma. E non parlo ovviamente del cantante - pace all'anima sua - ma all'effetto che fa. Quindi di nuovo quello che voglio dire è che bisogna osservare e analizzare senza sistematicamente oberare di dati le società arabe e il regime arabo. Perché penso che ci sia un certo numero di cose che accadono che sono più importanti di questo. Quindi penso che quello che sta accadendo negli Emirati, in riferimento alla forte imposizione di logiche culturali abbia a che fare con l'economia. C'è una forte volontà, e io non credo che siano solo i regimi autoritari dei paesi arabi a utilizzare la cultura come una forma di stimolo sociale, grazie all'attrazione economica che comporta. Penso che questo sia quello che sta accadendo nel Golfo, lo sento sempre di più, è come un effetto medusa: non vogliamo guardare perché vedremmo noi stessi, e non ci piace l'immagine che lo specchio ci restituisce. Ma temo che dobbiamo imparare a sopportare quell'immagine, a confrontarci, a muoverci, ad agire. Questa potrebbe essere un'altra risposta alla domanda che mi era stata fatta prima. Dobbiamo farlo in un modo che sia in grado di criticare, di decostruire e anche di più di questo.

Catherine David

Catherine David (Parigi, 1954), è una storica dell'arte, critica e curatrice. Dopo gli studi presso la Sorbona e l'École du Louvre, lavora come curatrice presso il Centre Pompidou. Nel 1997 è direttrice artistica di Documenta X, prima donna a ricoprire questo ruolo. Successivamente, concentra le sue ricerche sul panorama artistico mediorientale e dirige il progetto *Contemporary Arab Representations (Représentations Arabes Contemporaines)*. Seguono diverse mostre dedicate agli artisti di questa regione, come *The Iraqi Equation* (Berlino e Barcellona, 2006), *DI / VISIONS. Culture and Politics of the Middle East* (Berlino, 2007), e una retrospettiva in onore del fotografo iraniano Bahman Jalali (Barcellona, 2009). Nel 2009 è anche direttrice artistica della prima presentazione nazionale dell'ADACH (Abu Dhabi Authority for Culture and Heritage) alla Biennale di Venezia. Nel 2014 cura *Unedited History, Iran 1960-2014* al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, nel 2017 *Dia al-Azzawi: A Retrospective (From 1963 until Tomorrow)* al Mathaf e al Al Riwaq di Doha. Dal 2014 è vicedirettrice del MNAM (Musée National d'Art Moderne, presso il Centre Pompidou). Qui cura diversi progetti, fra cui: *Wifredo Lam* (2015); *Memories from the futures. Indian modernity* (2017) e *Latiff Mohidin : Pago Pago (1960-1969)* (2018).

Fondazione Antonio Ratti
Villa Sucota, Via per Cernobbio 19
Como, Italy

info@fondazioneratti.org
+39 031 3384976
fondazioneratti.org

Soundcloud Instagram
Facebook Vimeo

Rewind

Il periodo di chiusura temporanea è stato per la Fondazione Antonio Ratti l'occasione per rendere attivo il proprio archivio. Nel corso dei suoi trentacinque anni di attività, la FAR ha promosso numerosi incontri, conferenze, workshop, seminari e pubblicazioni, invitando alla riflessione esperti di ambiti diversi, dall'arte contemporanea alla storia del tessuto, dall'antropologia alla letteratura fino alla cultura d'impresa.

Il progetto *Rewind* ha come scopo la diffusione e la condivisione di questa straordinaria risorsa. Il materiale selezionato, presentato con cadenza bisettimanale, spazia fra periodi e discipline diverse, offrendo una nuova prospettiva su tematiche e idee ancora attuali.

Guardare indietro, ri-ascoltare, re-imparare diventano così strategie per andare avanti e l'archivio si attiva come strumento fondamentale per immaginarsi nel futuro.