FAISAL ABDU'ALLAH

El arte de la dislocación / The Art of Dislocation

FAISAL ABDU'ALLAH

El arte de la dislocación / The Art of Dislocation

Un proyecto de / A Project by Bárbaro Martínez-Ruiz

Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM, Las Palmas de Gran Canaria
3 de febrero-27 de mayo 2012

PRIMERA BOCANADA
(... A MODO DE PRÓLOGO)

Faisal Abdu'Allah es el autor de una de las obras más complejas, políticamente elocuentes y estéticamente arriesgadas que se han visto en el Reino Unido durante las últimas décadas.

El arte de la dislocación —desde el punto de vista museográfico— supone así, una oportunidad única de proponer una exposición antológica y relevante de su obra, muestra que combina un número significativo de las fotografías, instalaciones e impresiones que ha creado entre la década de los ochenta hasta el año 2012.

Ocurre demasiado a menudo que se ha tachado a la producción de los artistas afrobritánicos de ser en exceso sensible a las cuestiones sociales. La obra de Abdu'Allah lo sitúa como el primer artista individual —y el más accesible— de una generación y constituye una crónica sobre el papel crucial que han desempeñado las imágenes visuales de las comunidades afrobritánica y musulmana, la estética de la violencia, la sensibilidad hacia la cultura popular y el cine en la conformación del imaginario británico contemporáneo. En su obra se aprecia una delicadeza que nos brinda una mirada a una estética cimentada tanto en una filosofía analítica de la cultura popular y de los medios, como en una historia del arte de Occidente.

Tal vez el argumento predilecto de Abdu'Allah sea la utilización de «representaciones fotográficas y de la narrativa cinematográfica» para proponer un comentario acerca de la relación del espectador con determinados temas como la autorreflexión, la búsqueda de conciencia social y la puesta en tela de juicio de los estereotipos establecidos dentro del canon civil de la cultura occidental. Pero al producir su obra —de la que *El Arte de la dislocación* reúne diez obras-proyectos o series—, la comprensión y el uso que Abdu'Allah hace de las representaciones visuales, no deja de lado la historia y los contextos culturales en los que se originan estas imágenes y las expresiones semánticas y visuales que manipula re-significándolas, a las que les aporta un giro, una conexión entre el elitista mundo del arte occidental con la cultura popular u otras tradiciones culturales específicas, sean éstas británicas, musulmanas y jamaicana, o trasatlánticas de cualquier índole.

Y sobre este registro que ahonda y oxigena el contexto desplazado de ambos lados del Atlántico, tanto su obra como este proyecto editorial, aquí su huella deja como principio disidente de indagación.

Bárbaro Martínez-Ruiz
Director del Laboratorio Orbis Africa.
Departamento de Arte y de Historia del Arte,
Stanford University

Omar-Pascual Castillo
Director del Centro Atlántico
de Arte Moderno-CAAM
Las Palmas de Gran Canaria. España

FIRST MOUTHFUL
(... BY WAY OF FOREWORD)

Faisal Abdu'Allah has made some of the most complex, politically telling and aesthetically challenging works of the past several decades in the United Kingdom. The Art of Dislocation is a unique opportunity to mount a major exhibition of his work which brings together a significant number of his photographs, installations, videos and prints made between 1980's and 2012.

Abdu'Allah's work has been highly influential on younger generations of artists and art students in the United Kingdom as well on an international scale.

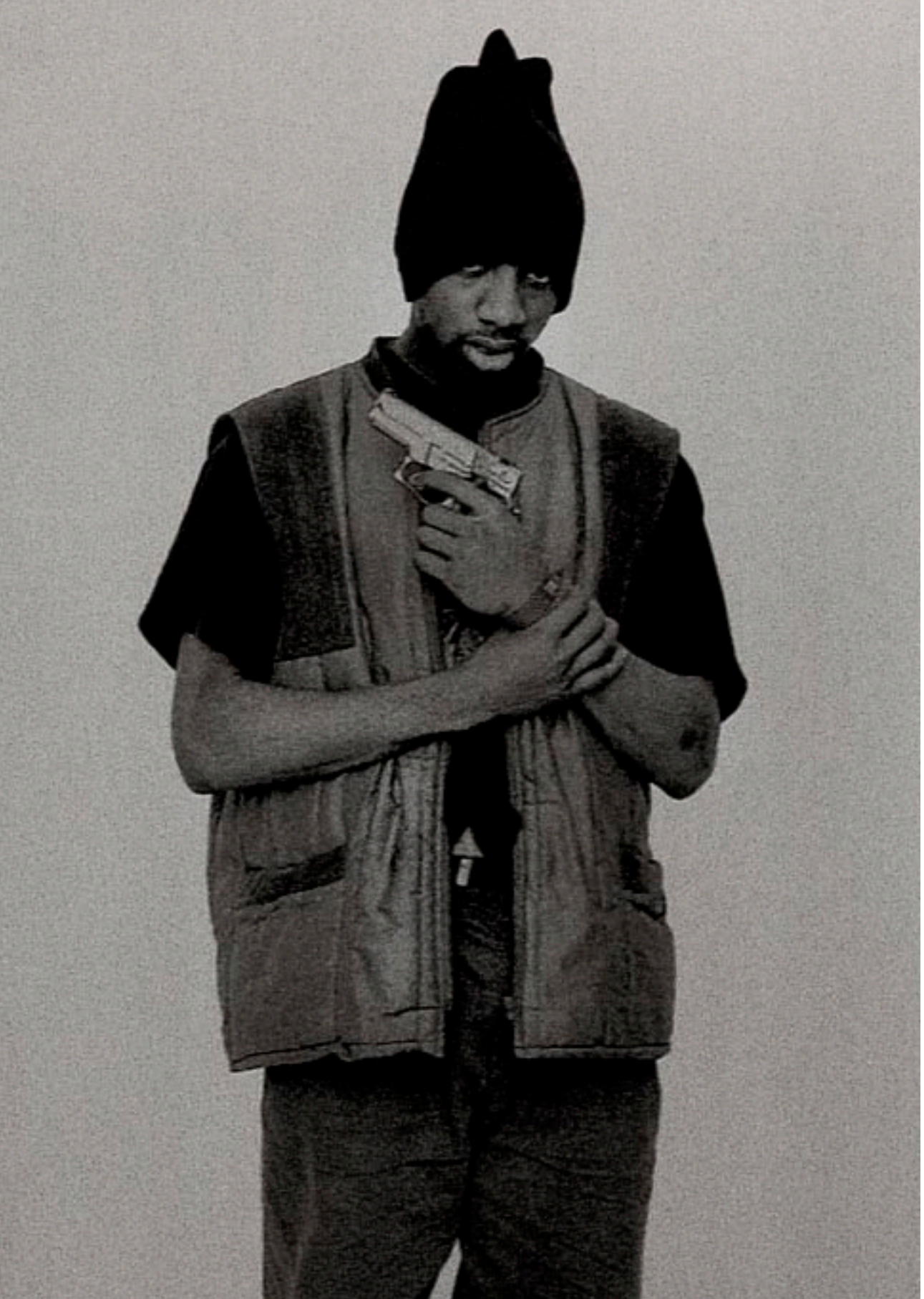
Too often, the art produced by Afro-British artists has been framed as being oversensitive to social issues. Abdu'Allah's work situates him as the earliest and most accessible single artist of a generation and provides a commentary on the manner in which visual images of Afro-British and Muslim communities, the aesthetic of violence, popular culture sensibility and film have played a critical role in the shaping of contemporary British imagination. What Abdu'Allah's art reacts against is the general assumption that Afro-British artistic production cannot successfully reconcile social conscience with aesthetic viability. In his work, there is a sensibility that affords a gaze at an aesthetic grounded in both an analytic philosophy of popular culture and media and a Western art history.

Perhaps Abdu'Allah's favorite theme has been his utilization of photographic representations and cinematic narrative to put forth a commentary on a general spectator's relationship with topics including self-reflection, the search for social awareness and the confrontation of long-established assumptions and stereotypes. Abdu'Allah's understanding and use of visual representations does not ignore the history and cultural contexts in which images, semantic and visual expressions originate — including the art world, popular culture or anothers specific cultural traditions, British, Muslim and Jamaican, or transatlantic of any kind.

And around this registration that deepens and oxygens the displaced context at both sides of the Atlantic, his work and in this editorial project leave a trace that shows a disident principle of indignation.

Bárbaro Martínez-Ruiz
Director of Orbis Africa Lab.
Art & Art History Department,
Stanford University

Omar-Pascual Castillo
Director of Centro Atlántico
de Arte Moderno-CAAM
Las Palmas de Gran Canaria. Spain



CONTENIDOS

17
PRIMERA PARTE

21
El arte de la dislocación
o la dislocación como arte.
Escaramuzas de la representación
según Faisal Abdu'Allah
OMAR-PASCUAL CASTILLO

37
Sobre el arte de la dislocación
BÁRBARO MARTÍNEZ-RUIZ

119
Llegando a ser dislocado.
Una aproximación al proceso artístico
de Faisal Abdu'Allah
OCTAVIO ZAYA

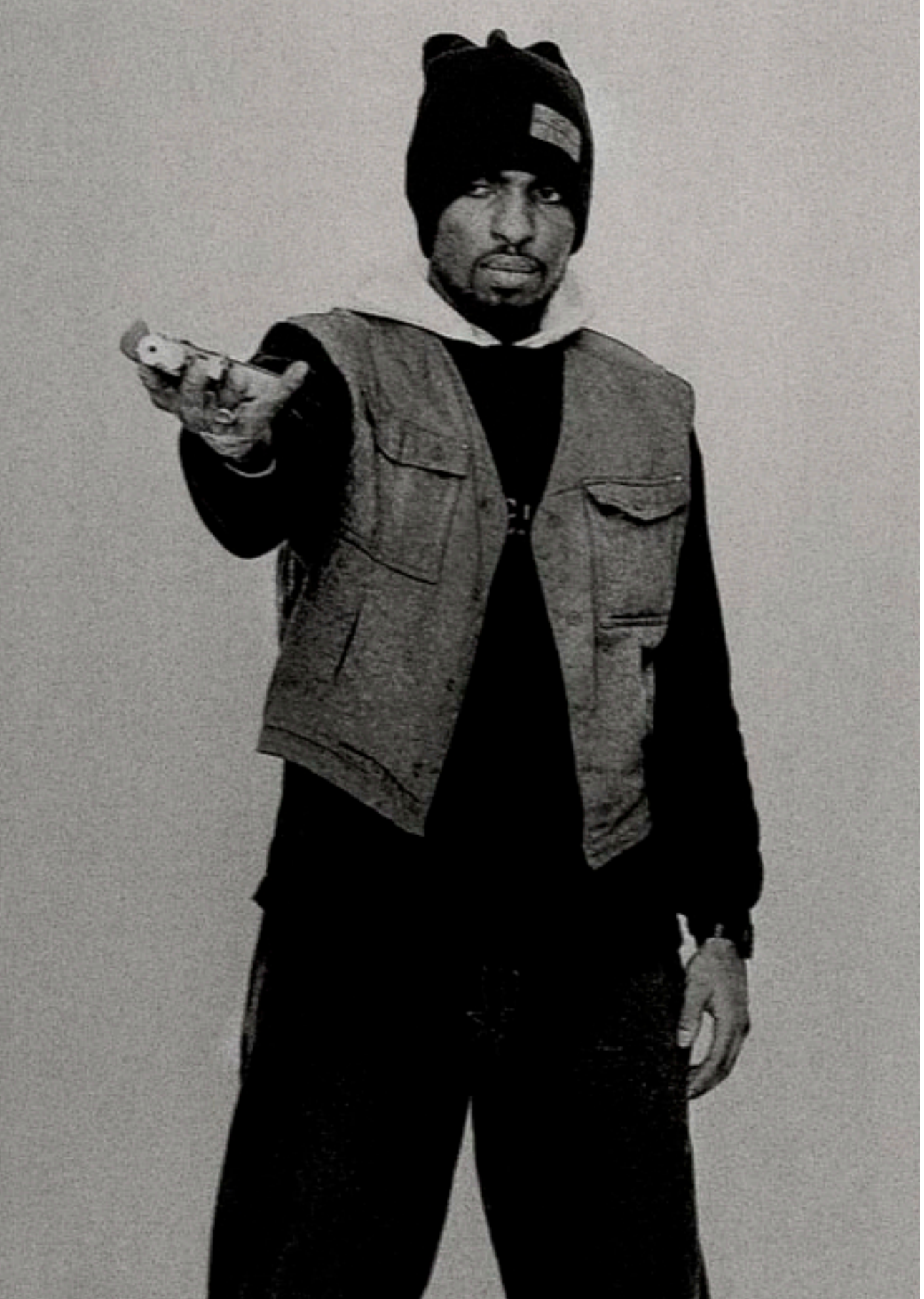
149
SEGUNDA PARTE

151
Faisal Abdu'Allah habla
del Arte de la Dislocación
BÁRBARO MARTÍNEZ-RUIZ

159
Obras en exposición

250
Faisal: Cronología
FAISAL ABDU'ALLAH

263
Bibliografía



CONTENTS

17
FIRST PART

29
The Art of Dislocation
or Dislocation as Art.
Contentions over representation
according to Faisal Abdu'Allah
OMAR-PASCUAL CASTILLO

81
On the Art of Dislocation
BÁRBARO MARTÍNEZ-RUIZ

129
Becoming Dislocated.
Approaching the artistic process
of Faisal Abdu'Allah
OCTAVIO ZAYA

149
SECOND PART

155
Faisal Abdu'Allah on the
Art of Dislocation
BÁRBARO MARTÍNEZ-RUIZ

159
Works in exhibition

256
Faisal Chronology
FAISAL ABDU'ALLAH

263
Bibliography

PRIMERA PARTE / FIRST PART

EL ARTE DE LA DISLOCACIÓN O LA DISLOCACIÓN COMO ARTE

—Escaramuzas de la representación según Faisal Abdu'Allah—

a BMR

1. LA REPRESENTACIÓN COMO PROBLEMA, O EL PROBLEMA DE LA REPRESENTACIÓN

La representación artística, y por ende, sus estrictas reglas miméticas, modélicas, estereotipadas y anquilosadas en los cánones académicos occidentales, desde finales del siglo XIX hasta nuestros días ha sido puesta en cuestión desde la crítica analítica como lenguaje más operativo de la visualidad. De hecho, en esa línea de investigación crítica-reflexiva de un carácter deconstructor, dislocador, trasmutador de signos y significados, sobre los lenguajes que conforman y estructuran los sistemas del Arte como *campus*, reside una de las directrices más radicales de la evolución ideo-estética del arte que luego se fue cosificando como los movimientos generados por la Vanguardia Histórica, la Transvanguardia —base de la *Era Moderna*— y que décadas más tarde se fue manifestando como uno de los ejes motores y/o motrices de la promiscua *Era Post-Moderna.*

En otras palabras, del acto gestual y/o metodológico de cuestionar la representación canónica se ha alimentado el arte de los últimos ciento cincuenta años —desde el Impresionismo hasta la actualidad—, para transformarse; o mejor, para desde este cuestionamiento de las fluctuaciones de la «re-presentación» (entendida desde esa dicotómica idea rectora de toda lengua que asume su estructura creativa como un «volver a poner en escena el hecho del que la lengua en sí habla, como una doble presentación»), como problemática del lenguaje artístico, ponerse al día.

Como bien es sabido, en gran medida, los cambios perceptuales que impulsaron los giros morfológicos mediante los cuales la representación es puesta en jaque, han estado sujetos a varios aspectos que han marcado los desplazamientos de los modos de ver (*Berger in my mind*). Ya sean estos desplazamientos causados por los avances de la óptica (y en especial: la fotografía, el cine y los sistemas de reproducción mecánico-mediática), los descubrimientos, la producción, explotación y distribución o circulación de las drogas, o los conflictos ideológicos universales que han provocado los conflictos étnico-religiosos

del siglo xx, y los problemáticas antagónicas nacidas de los fundamentalismos. Por no hablar del surgimiento y la decadencia de varias revoluciones sociales; hablo como es obvio, de la Rusa-Soviética-Comunista, la China, la Cubana, junto a los movimientos feministas, estudiantiles y raciales, o la Revolución Post-Colonial Independentista, hasta la ocasionada por la Revolución Tecnológica de la *Era Digital*.

Con todos estos desplazamientos históricos, los paradigmas de la representación —todos— han cambiado, y sobre ese cambio de roles paradigmáticos gran parte del Arte Actual fundamenta su existencia.

2. DE LA ERA DE LA MASA, A LA ERA DEL SUJETO

En el caso del contexto afrotrasatlántico, el fenómeno que significó y/o significaron los movimientos raciales de mediados del siglo xx en Norteamérica, cambiaron las relaciones representacionales del hombre afro-americano (o de origen africano), dentro del marco de la Cultura Occidental. Junto a los movimientos internacionales contra las políticas coloniales a escala global, y el paulatino proceso de liberación e independencia de África, tras la Segunda Guerra Mundial, los racismos fundamentalistas del «hombre blanco» han sido puestos en jaque, tambaleándolos de su pre-establecido *status* de poder absoluto. A lo que se suma la marea o diáspora migratoria —de ida y vuelta— desde el Caribe, África subsahariana, Oriente Medio y Asia, a Europa y Estados Unidos o Canadá.

De esta manera, el *corpus* cultural impoluto del universo imperial es quebrantado por los hijos de su propio mestizaje, naciendo así la *Era de la Multiculturalidad* (racial, cultural, y religiosa) del promiscuo cosmopolitismo ideológico de nuestros días.

Ante esta debacle del monolítico proyecto moderno, las «múltiples revanchas de las periferias» —parafraseando en plural a José Bedia— ofrecieron una multiplicidad de lecturas sociológicas e ideo-estéticas de los acervos culturales multi-étnicos y multirraciales que han reconformando la imagen y el imaginario global de Occidente; en múltiples intentos por democratizar la revelación de un paradigma poliédrico del hombre actual, más allá del canon occidental, antropológicamente hablando.

La salida a esta demanda, era (y sigue siendo) diversificar el relato, hacerlo íntimo, comunitario, regional, doméstico.

En este sentido, mientras algunos hombres artistas afroatratlánticos (o afroamericanos, como ellos prefieren autodenominarse) elegían el camino a-narrativo de los modelos abstractos y/o las herméticas derivas conceptuales del desmantelación de la representación, un grupo de mujeres creadoras, optaron por narrar —artísticamente— desde el yo femenino. «El yo de ellas, como herramienta de rebelación.» Re[b]velándose así, no sólo ya al canon blanco, sino a su vez, al canon falocéntrico, patriarcal, machista.

3. DE LA FAMILIA AL GRUPO, LA ESTRATEGIA DE ZIGZAGUEANTE DEL GHETTO

Artistas como Reneé Cox, Carrie Mae Weems, Lorna Sipmson, junto a Pat Watt Williams o Amelia Mesa-Baenz, entre otras, comenzaron a dinamitar el *establishment* masculino del Arte Americano con susurrantes historias aparentemente menores, donde la mujer narraba, y era ella, el centro de la narración en sí. El sendero taxonómico-descriptivo que en concreto Simpson y Mae Weems argumentaron, como topografía imaginaria de la raza, sin duda alguna marcó un hito en el Arte de finales del siglo xx. De este modo, la historia de la mujer negra americana era sacada a la palestra pública como registro de una memoria oculta, olvidada, silenciada o censurada por el poder fáctico del hombre y la cultura judeo-cristiana-blanca.

Está claro que el sendero abierto por estas creadoras ha servido para que se fuera gestando un clima favorable en torno a las reinterpretaciones más contemporáneas de las relacionales raciales de los contextos occidentales del Arte; siendo así, ha nacido —pudiéramos decir— una nueva generación de artistas arropados por el abordamiento desprejuiciado de los temas raciales, para quienes ahora existe esta cobertura discursiva como posibilidad legítima y legitimadora. Sólo que en el nuevo milenio donde la negociación legitimadora del *campus* del Arte está mediada por el cinismo de la mercadotecnia y el decorativismo del coleccionismo internacional, uno de los grupos de artistas de ascendencia africana, ha elegido —aparentemente— «epatar» (esa actitud tan engañosa de la seducción), simular, falsear la *gracieta* al canon blanco... aun cuando en esa gracia burlesca se subviertan los contenidos venenosos de una crítica demoledora del propio sistema y sus representaciones, cuotas de poder, o inscripciones históricas.

En esta línea de investigación ideo-estética podremos hallar nombres de la talla de Fred Wilson —quizás el más sobrio de todos, quien instrumenta una crítica demoledora del sistema museístico como temática central de su trabajo desmantelando las nociones de «Historia Museable», casi como respuesta complementaria al legado de Marcel Broodthaers—, Yinka Shonibare, Kara Walker, Mickalene Thomas, Wagenchi Mutu, Chris Ofili, Hew Locke, quienes interpolan sus identidades artísticas, herederos de un acervo cultural africano, a la condición racial de la historia post-colonial de sus circunstancias, donde el erotismo, la seducción, la sensualidad y el coqueteo con el deseo están presentes como sarcásticas burlas de las realidades que les rodean; o más recientemente nos topamos con la perfeccionista y embaucadora belleza de Titus Kaphar, Kehinde Wiley o Pieter Hugo, quienes cuestionan el paradigma heroico, la Pintura de Género y la Historia del Arte y sus representaciones más ortodoxas.

Artistas estos que escogieron «universalizar sus discursos» desbloqueando las temáticas domésticas en un revisionismo crítico de la Historia Universal, y su escritura y/o historiografía, como crítica directa al poder legitimante de la cultura dominante, a pesar de su engañosa apariencia dulcificada por el don de las «buenas maneras»; a

sabiendas de que esas maneras sólo son una carnada visual para que muerdan el anzuelo envenenado de su rebeldía disfrazada de belleza.

4. DEL BUCLE AL PUÑETAZO, DEL PAS DE DEUX AL BREAKING

En el contexto británico, mientras otros artistas de su generación como Chris Ofili o Hew Locke abogaron en el despegue de su carrera por una revisión —algo carnavalesca y *kitsch*— de los paradigmas de la cultura popular afrotrastlántica, entroncados con los caminos edulcorados del neo-historicismo crítico, hallamos una excepción: Faisal Abdu'Allah, pues éste aplicó una «mecánica visual de rigor reduccionista» —como decía Deleuze—, donde la sobriedad y el impacto descriptivo de la imagen están supeditados a la crudeza de su realismo.

Una vertiente estética que bien podríamos decir que experimenta visualmente un giro metafórico del forzado *pas de deux* afrancesado del Ballet Clásico al más barriobajero y post-urbanita *Break-Dance*. Saltando de la finura amanerada como impostura teatral al más alto riesgo violento de la Muerte[1].

Y en esta elección hay un signo de identidad que en Faisal se incrementa gradualmente a lo largo de su carrera.

Faisal es un hombre —a nivel conceptual, históricamente hablando— Post-Muro de Berlín, Post-Apartheid, Post-Bagdad, Post-11S, y —a un nivel más bien léxico-formal— es un hombre Post-Youtube y Post-HD; en cambio, sigue articulando sus obras desde el nexo de la tradición y las nuevas tecnologías gráficas.

Un hombre que trabaja desde el contexto comunitario urbanita, mucho más próximo a las experiencias artísticas del neoyorquino *Group Material* y sus operaciones grupales en el espacio urbano, o del estudio de campo sociológico de un maestro como el francés Christian Boltanski, con quien Faisal —además— ha compartido hasta el placer de completar una obra y realizarla a dos manos (me refiero a la pieza: *14 años más tarde*, del año 2002, que fue exhibida en la Serpentine Gallery de Londres).

Quizás una proximidad que le viene dada al artista británico —por un lado— por su respeto a las técnicas más tradicionales de estampar y/o grabar[2], y —por otro lado— por la facilidad metódica de Boltanski para re-construir retablos de «la memoria histórica de los derrotados», la memoria de los ausentes; justo a partir de taxonómicos *environments* envolventes de «registros fotográficos» que abrazan al espectador en una atmósfera de solemne sobriedad. A través de una obra con la que pretende «hacer justicia histórica» con aquellos quienes ya no están.

Una enseñanza que Faisal reorienta desde una perspectiva más vitalista e inmediata con los presentes, no con los ausentes; pero sí, con los olvidados, los silenciados, los segregados, en una propuesta clara de espontánea visibilización liberadora.

Y en esta micro-política artística, en este gesto dislocador de legitimación desde el Arte, desestigmatiza los paradigmas segregatorios de «los diferentes»; abriendo una brecha de tolerancia social en el imaginario cultural de su tiempo.

Un planteamiento actoral que por su naturaleza radicalmente ética sólo me recuerda otros dos casos excepcionales —dos *raras avis*— del Arte de nuestros días; hablo del colombiano Rosemberg Sandoval y del puertorriqueño-neoyorquino Pepón Osorio. Ambos —como Faisal— creadores que afanan sus esfuerzos creativos a favor de esbozar líneas de liberación recíprocas de las problemáticas sociales con las que se conviven en los entornos menos favorecidos. Como si en el hecho de sacarlos a la luz, ejercitaran un ritual de depuración catártica que les quitara peso, y los hiciera más llevaderos, más livianos, menos pesados y profundos; como si desde sus prácticas artísticas ejercieran un *ready-made* conceptual terapéutico del conflicto que les afecta personalmente, sacralizándolo como verdad descarnada puesta a la luz de la balanza crítica del juicio del Arte.

Como si Faisal Abdu'Allah nos dijera, así... sin escaramuzas a la cara, estas son las verdades que conozco. Yo no las voy a juzgar.

¿Y tú... te atreves a hacerlo?

Omar-Pascual Castillo
Director del Centro Atlántico
de Arte Moderno-CAAM
Las Palmas de Gran Canaria. España
Invierno, 2012

1 En este momento, debo detenerme y hacer un paréntesis histórico, un fallo disléxico testimonial de mi memoria personal —quizás demasiado referencial, pero ejemplarizante, creo yo— y recordar a la primera bailarina mulata del Ballet Nacional de Cuba, liderado por Alicia Alonso; hablo de Caridad Blanco, a quien Alicia misma, a pesar de sus magníficas condiciones y su extraordinario talento, nunca le dio el protagonismo que merecía dentro de la compañía. Como si en el fondo, la propia Alicia sintiera que Caridad no era merecedora de tal distinción, únicamente reservada a la alta cultura aristocrático-aburguesada-cubana, evidentemente, blanca... A pesar de que estemos hablando de un hecho histórico posterior al proceso revolucionario cubano, donde los sesgos de racismo y segregación étnica posiblemente aún sigan latentes.

2 No en balde, Abdu'Allah es profesor de la University of East London, de las especialidades de Fotografía y Grabado.

THE ART OF DISLOCATION OR DISLOCATION AS ART

— Contentions over representation according to Faisal Abdu'Allah —

for BMR

1. REPRESENTATION AS A PROBLEM OR THE PROBLEM OF REPRESENTATION

Artistic representation, and therefore its strict mimetic rules — exemplary, stereotypical, and entrenched in the Western academic canon since the late nineteenth century — has been called into question by analytical criticism as a more operational language of visuality. In fact, in this line of critical-reflexive inquiry about the languages that form and structure the systems of Art as a *field*, and that can be characterized as deconstructive, dislocating, and trasmutative of signs and meanings, resides one of the most radical directives of the ideo-aesthetic evolution of art, later reified into the movements generated by the Historical Avant-garde, the Transvanguard (the foundation of the Modern Era), and that decades later manifested itself as one of the driving axes of the promiscuous Post-modern Era.

In other words, art from the last hundred and fifty years — from Impressionism to the present day — has been nurtured by the gestural or methodological act of questioning representation in order to transform itself, or rather, to update itself as the problematic of artistic language through the questioning of the fluctuations of "re-presentation" (understood from the dichotomy of a governing idea in every language which assumes its creative structure as a "return to stage the event which speaks the language itself, like a double presentation").

As is well known, in large measure the perceptual changes that prompted the morphological turns by which representation has been put in check have been subjected to considerations that mark a displacement in the ways of seeing (*Berger comes to mind*). These displacements might be due to advances in optics (in particular: photography, film, and systems of mechanical media reproduction); discoveries; the production, distribution, or circulation of drugs; universal ideological conflicts caused by ethno-religious conflicts of the twentieth century; or antagonisms arising from conflicting fundamentalisms. Not to mention the rise and fall of various social revolutions. I'm

obviously thinking of the Russian-Soviet Revolution, the one in China, and in Cuba, as well as the feminist movements, the student movements, racial movements, or the Post-Colonial Independence Revolution, all to the way to the Technological Revolution of the Digital Age.

Given all these historical movements, all paradigms of representation — all of them — have changed, and Contemporary Art has based its very existence on these paradigm shifts.

2. FROM THE ERA OF THE MASSES TO THE ERA OF THE SUBJECT

In the case of the Afro-transatlantic context, the phenomenon of racial movements that occurred in mid-twentieth century in North America changed the representational relationships of African Americans (or people of African origin) within the framework of Western Culture. Together with international anti-colonial movements on a global scale, and the gradual process of African liberation and independence after the Second World War, the fundamentalist racisms of "white people" have been put in check, knocking them down from the pre-established status of absolute power. To this, we add the ebb and flow of the migrant tide of diaspora between the Caribbean, Africa, the Middle East and Asia, Europe, and the United States or Canada.

Thus, the unpolluted cultural corpus of the imperial universe is shattered by the children born out of its own mesticization, giving birth to the Age of Multiculturalism (racial, cultural, and religious) in today's promiscuous ideological cosmopolitanism.

Before this debacle of the monolithic modern project, the "multiple retaliations of the peripheries" — paraphrasing José Bedia in plural — offered a multiplicity of sociological and ideological readings of the cultural, aesthetic multi-ethnic, and multi-racial heritages that have reshaped the image and the global imaginary of the West, in multiple attempts to democratize the revelation of a multifaceted paradigm of modern man beyond the Western canon, anthropologically speaking.

The solution to this demand was (and remains) to diversify the story, make it intimate, communitarian, regional, domestic.

In this sense, while some Afro-transatlantic male artists (or African Americans, as they prefer to call themselves) chose the non-narrative path of abstract models and/or the hermetic conceptual deviations of the dismantling of representation, a group of women artists chose to narrate from the first-person female. They have used their first person as a tool of rebellion and revelation, revealing and rebelling, not just against the white canon, but against the phallocentric, patriarchal, male-dominated canon.

3. FROM FAMILY TO GROUP, THE ZIGZAG STRATEGY OF THE GHETTO

Artists like Renee Cox, Carrie Mae Weems, Lorna Simpson, as well as Pat Ward Williams and Amalia Mesa-Bains, among others, began to dynamite the male establishment of American Art with seemingly minor whispering stories where the woman was the narrator as well as center of the narrative itself. The taxonomic-descriptive path that Weems and Simpson argued specifically, as imaginary topography of the race, no doubt marked a milestone in the art of the late twentieth century. Thus, the history of the American black female was taken to the public arena as a record of a hidden memory, forgotten, silenced or censored by the real power of man and the Judeo-Christian-white culture.

Clearly, the path opened by these creators has helped conceptualize a favorable climate around more contemporary reinterpretations of racial relations in the contexts of Western art. It was thus that we could say that a new generation of artists was born, wrapped in an unprejudiced approach to racial issues, for whom this discursive treatment now exists as a legitimate and legitimizing possibility. Except that in the new millennium where the legitimizing negotiation in the field of Art is mediated by the cynicism of marketing and the decorative quality of international collecting, one group of artists of African descent has chosen, apparently, to "shock" (this deceptive attitude of seduction), simulate, fake the stunt for the white canon... even if that farcical charm is used to subvert the venomous content of a devastating critique of the system itself, its representations, power quotas, and historical inscriptions.

In this ideological-aesthetic line of research, we can find names of the stature of Fred Wilson, perhaps the most sobering of all, who orchestrates a devastating critique of the museum system as a central theme of his work dismantling the notions of "museable history" as well as the complementary responses to the legacy of Marcel Broodthaers of Yinka Shonibare, Kara Walker, Mickalene Thomas, Wangechi Mutu, Chris Ofili, and Hew Locke, who interpolate their artistic identities as heirs of an African cultural heritage with the racial status of post-colonial history in their circumstances, and where eroticism, seduction, sensuality, and flirting with desire are present as sarcastic mockery of the realities around them. More recently we have come across the bewitching and perfectionist beauty of Titus Kaphar, Kehinde Wiley, and Pieter Hugo, who question the heroic paradigm, genre painting, and art history, along with its most orthodox representations.

These are artists who have chosen to "universalize their discourse," unblocking domestic themes in a critical revisionism of World History and its writing and/or historiography as direct criticism of the legitimizing power of the dominant culture (despite its deceptive appearance, sugar-coated by the gift of "good manners," knowing full well that those ways are only a visual lure to bite the poisoned bait of rebellion disguised as beauty).

4. FROM LOOP TO PUNCH, FROM *PAS DE DEUX* TO *BREAK DANCING*

In the British context, while other artists of his generation such as Chris Ofili and Hew Locke argued early in their careers for a re-envisioning — somewhat carnivalesque and kitsch — of the paradigms of popular Afro-transatlantic culture, firmly set on the treacly paths of neo-historicist criticism, we find an exception: Faisal Abdu'Allah. He applied a "visual mechanics of reductionist rigor" as Deleuze used to say, where sobriety and the descriptive impact of the image are subject to the crudeness of realism.

It's an aesthetic path that we could say visually experiences a metaphoric turn from the forced Frenchified *pas de deux* of classic ballet to the most inner-city and post-urbanite break-dancing. It jumps out of the mannered finesse of theatrical deception to the most risky of violent deaths[1].

And in this choice there is a sign of identity that Abdu'Allah has gradually augmented throughout his career.

As a man, Abdu'Allah is — conceptually, historically speaking — Post-Berlin Wall, Post-Apartheid, Post-Baghdad, Post-September 11. And — at a rather lexical, formal level — he is also Post-YouTube and Post-HD. In turn, he continues to frame his works from the nexus of tradition and new graphic technologies.

He is a man who works from the urbanite community context, much closer to the artistic experiences of the New York-based Group Material and their group interventions in the urban space, closer as well to the sociological field study of French master Christian Boltanski, with whom — in addition — Abdu'Allah shared the pleasure of completing a collaborative piece (I am referring to "14 years in between," from 2002, which was exhibited at the Serpentine Gallery in London).

Perhaps some ways of approaching this British artist are, on the one hand, through his respect for the most traditional printing techniques[2] and, on the other hand, through Boltanski's methodological ease for re-constructing altarpieces for "the historical memory of the defeated," the memory of the absent, from enveloping taxonomic environments of "photographic records" that embrace the viewer in a solemn atmosphere of sobriety, through a work which aims "to do historical justice" to those who are gone.

1 At this point, I should stop and pause for a historical parenthesis, a dyslexical testimonial from my personal memory — perhaps too self-referential, but I believe a great exemplar. I recall the first mulatto dancer of the Ballet Nacional de Cuba led by Alicia Alonso. I am referring to Caridad Blanco, whom Alicia herself, despite Caridad's great talent and extraordinary conditions, never gave the prominence she deserved within the company. As if in the end, Alicia felt that Caridad was not worthy of such distinction, reserved only for the upper aristocratic-bourgeois Cuban culture — obviously, white. Even though we're talking about a historical event following the Cuban revolutionary process, the biases of racism and ethnic segregation may still remain dormant.

2 It is no wonder that Abdu'Allah is a professor at the University of East London, specializing in photography and printmaking.

That is a lesson that Abdu'Allah reorients from a more vital and immediate perspective with those present, not with those absent, but instead, with the forgotten, the silenced, the segregated, in a clear proposal of spontaneous liberating visibility.

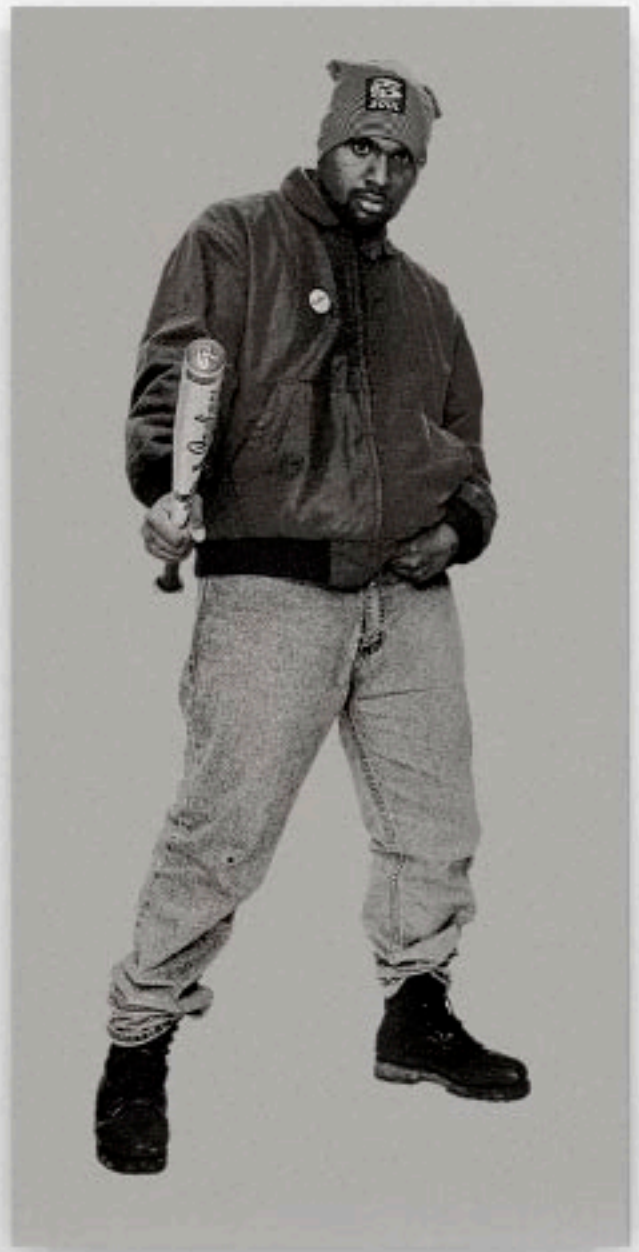
And in this micro-politics of art, in this dislocating gesture of legitimacy from Art, he de-stigmatizes the segregating paradigms of those who are "different", opening a gap of social tolerance in the cultural imaginary of his time.

It's an actor's approach that by its radically ethical nature reminds me of only two other exceptional cases — two rara avis — of the art of today. I speak of the Colombian Rosemberg Sandoval and Puerto-Rican-New-Yorker Pepón Osorio. Like Abdu'Allah, they are both creators who focus their creative efforts in favor of outlining reciprocal lines of liberation for the social problems in the least favored of environments. As if the fact of bringing them to light resulted in a ritual of cathartic purification that reduces their weight and makes them more bearable, lighter, less heavy and deep. As if from their artistic practices they exercised a conceptual, therapeutic ready-made against the conflict that impacts them personally, sacralizing it as a stark truth exposed to the light, to be judged by the scales of Art's critical judgment.

It's as if Abdu'Allah were telling us, just like that, without a trace of contention on his face: *These are the truths that I know. I will not judge them. What about you? Do you dare to?*

Omar-Pascual Castillo
Director of Centro Atlántico
de Arte Moderno-CAAM
Las Palmas de Gran Canaria. Spain
Winter, 2012

English translation by Eduardo Aparicio and Zoya Kocur



SOBRE EL ARTE DE LA DISLOCACIÓN

Faisal Abdu'Allah ha sido —y hasta la fecha sigue siendo— un artista habitualmente desatendido por las instituciones artísticas profesionales del Reino Unido. Es, no obstante, bien conocido por aquellos cuya mirada rehúye el hábito institucional de excluir a las minorías y de imponer a los creadores, como requisito para su inclusión en el *establishment* del arte británico, la exigencia de que establezcan trabas en su producción, habiéndose ganado el respeto sin hacer concesiones en sus planteamientos. La valía de su trabajo ha sido reconocida por coetáneos como David Adjaye o Chris Ofili, es ávidamente buscado por coleccionistas particulares y algunas de sus obras han sido seleccionadas para formar parte de los fondos de instituciones tan establecidas como el British Art Council o el Victoria & Albert Museum.

En su artículo «*Black Diaspora Artists in Britain*» [«Artistas de la diáspora negra en Gran Bretaña»], Stuart Hall identifica tres olas de artistas plásticos en la historia de la diáspora negra de la Gran Bretaña de posguerra.[1] Faisal Abdu'Allah encaja en lo que Stuart Hall denomina segunda ola, una generación de artistas caracterizada por una fuerte actitud anticolonialista y por su atención a la raza como ideología central y determinante. Para Hall, los artistas de la diáspora africana integrantes de esa segunda ola carecen de la experiencia directa de discriminación sufrida por sus homólogos de las décadas de los años veinte y treinta, cuyo enfoque primordial Hall describe como un intento de «restauración simbólica de [una] conexión africana».[2] En lugar de ello, los artistas que nos ocupan se hallan involucrados en un redescubrimiento de su identidad africana, primero como proceso simbólico, y luego como una generalización y restauración simbólica alcanzable únicament e por vía de la traducción de una comunidad imaginada como un espacio real, histórico, que vive «África» a través de su desplazamiento al Nuevo Mundo.[3] Eso que Hall llama conexión panafrikana (*Pan-Afrikan connection*) queda ejemplificado por artistas como Eddie Chambers y Keith Piper.[4]

---

1 Stuart Hall, *Black Diaspora Artists in Britain*, p. 17.

2 Stuart Hall, *Black Diaspora Artists in Britain*, p. 18.

3 Stuart Hall, *Black Diaspora Artists in Britain*, p. 18.

4 Stuart Hall, *Assembling the 1980's: The Deluge – and After*, p. 3.

Este razonamiento sugiere la presencia de una contradicción notable habitual en la forma en la que muchos académicos, incluyendo a Mark Sealy, Paul Gilroy, Zig Layton-Henry y Anne Walmsley, encaran cuestiones relativas a la herencia cultural y la identidad en las artes modernas y contemporáneas, a través de un marco en el que «África» continúa conceptualizándose como un término genérico más que como un vocablo definido por una especificidad cultural o por referencias concretas a tradiciones artísticas llegadas a las Américas como consecuencia de la trata de esclavos. Dicho de otro modo, la crítica artística de nuestros días anda falta de un modelo teórico que analice la estética africana y opere dentro de los márgenes de la cultura o el arte occidentales, o que delinee un proceso de negociación entre dos modelos estéticos dentro del contexto de la hegemonía cultural británica. Kobena Mercer es uno de los pocos autores que aborda el problema estético en relación con los artistas afrobritánicos, examinando espacios de práctica cultural africana y prácticas institucionales alternativas dentro y fuera de la práctica cultural institucional británica.[5]

La obra de Abdu'Allah explora también esas cuestiones documentando transiciones sociales; y lo hace desde los primeros grabados producidos en Boston, en donde trataba el aumento de la conciencia negra, hasta sus últimas imágenes, en las que da testimonio de la devastación causada en Londres por la insurrección de la comunidad musulmana negra británica en la estela de un ciclo de marginalización de grupos sociales desfavorecidos, de contraataques y del empeoramiento generalizado de diferencias socioculturales fruto de un clima político conservador que llegó a su cénit con el thatcherismo y los valores que este trajo consigo. Competente en una diversidad de medios —que incluye grabado, fotografía, retrato e instalación—, el impacto de Abdu'Allah en el desarrollo de la historia del arte contemporáneo británico, y su valor para el mismo, no han sido aún evaluados en su totalidad.

El presente ensayo adopta un enfoque temático centrado, en primer lugar, en los planteamientos críticos utilizadas por el artista como paso previo a la exploración de ciertos temas y problemáticas fundamentales en su trabajo, incluyendo la transformación de estructuras religiosas y sociales y las narrativas que rodean a la violencia y a la masculinidad africana. Navegando por el trayecto que media entre el análisis de las fotografías e instalaciones artísticas clave de Abdu'Allah y la exploración de su importancia dentro de la compleja matriz cultural y social del panorama artístico británico e internacional, desde la década de los ochenta hasta nuestros días, el texto desarrolla también conceptos clave que son imprescindibles para comprender la obra de Abdu'Allah en su relación con los grandes temas del arte británico de las últimas décadas, buscando un equilibrio entre el examen crítico de la obra del artista y la introducción a temáticas frecuentemente ignoradas dentro del arte contemporáneo británico. Aunque las prácticas artísticas existentes

5 Kobena Mercer, *Iconography after Identity*, pp. 49-58.

y las muestras en museos y galerías han generalizado en exceso la idea de que el arte posracial en Gran Bretaña se ha visto superado por el multiculturalismo y la integración racial de la sociedad británica contemporánea, lo trataremos aquí directamente.

Finalmente, con el fin de abordar el género del arte afrobritánico en su relación con el lenguaje, el *Arte del desplazamiento* investiga importantes reflexiones sobre el arte en cuanto a su temática, sin sacrificar otras relaciones artísticas como serían: arte y crítica social, arte y espiritualidad, arte y vida pública, arte y realidad y arte y placer. Como en el caso de la mayor parte de las muestras artísticas retrospectivas, el principal motor en la selección de las piezas y la narración sobre el desarrollo de un artista ha sido el crecimiento conceptual y estético y la influencia que se percibe en el conjunto de la trayectoria artística de Abdu'Allah.

EL PANORAMA BRITÁNICO

En la década de los cincuenta, Gran Bretaña era una nación casi uniformemente cristiana. Aunque existía una comunidad judía de crecimiento modesto, la diversidad religiosa y cultural en su sentido amplio no se materializó hasta la década de los sesenta, con la llegada al país de un número considerable de hindúes, musulmanes y sijes, cuyo incremento cambiaría significativamente el paisaje religioso del país. A comienzos de los ochenta, Gran Bretaña contaba con dos millones de personas no cristianas.[6] Pero durante ese periodo, la propia comunidad cristiana vivió también un cambio sustancial, con Iglesias evangélicas renacientes y otras pentecostales independientes, populares entre la creciente población de inmigrantes afrocaribeños, que se unieron a las Iglesias anglicanas de Inglaterra y Escocia y a la Iglesia metodista. En paralelo tuvo lugar el crecimiento de otros grupos religiosos, sobre todo de hindúes y musulmanes, consecuencia del espectacular aumento de población asiática inmigrante y de la creación de organizaciones religiosas formales, publicaciones y espacios autorizados para la práctica religiosa, lo que tuvo un impacto directo tanto en el desarrollo de formas más elevadas de práctica y culto como en los niveles de compromiso religioso.

En los años ochenta, la comunidad musulmana británica aumentó considerablemente de tamaño y esa afiliación creciente contribuyó a la construcción de mezquitas y de proyectos arquitectónicos de gran escala, frente a lo ocurrido en las décadas anteriores, en las que las mezquitas eran edificios ya existentes reconvertidos con esa función. Ejemplo paradigmático de esos proyectos arquitectónicos fue la edificación de la mezquita de Regent's Park, en el centro de Londres, que tuvo un efecto positivo

6 John Wolffe, Religion and 'Secularization', pp. 432-33. Datos basados en censos de cristianos de 1982 de la Iglesia de Inglaterra, Iglesia de Escocia e Iglesia Metodista

para la aparición de un sentimiento de estabilidad y dignidad entre los miembros de la comunidad musulmana al tiempo que estimulaba la idea de su integración en el tejido de la sociedad británica.[7]

No obstante su rápido crecimiento y visibilidad —o, de alguna forma, como consecuencia de ellos—, en Gran Bretaña, la comunidad musulmana se ha enfrentado (y continúa enfrentándose) a tres grandes desafíos de integración. El primero guarda relación con su origen geográfico: dichas comunidades procedían de una diversidad social e histórica derivada del legado del Imperio Británico en India y Pakistán, y del colonialismo británico en el Medio Oriente. En segundo lugar, la comunidad contaba con representaciones dispares de sus tradiciones religiosas, como la sunita, la chiíta, la sufí y la legalista. Por último, los aspectos sociales de la religión hacen muy difícil distinguir entre las formas de instrucción religiosa y las prácticas culturales directamente relacionadas con experiencias sociales; unas experiencias que incluyen la marginalización y el —a menudo relacionado y cada vez mayor— recurso a la religión y al reforzamiento de (y atrincheramiento en) las prácticas identitarias, una deficiente representación legal con relación a la problemática social musulmana en el sistema judicial británico, una falta de integración económica en la sociedad y conflictos de identidad. Este periodo fue también testigo de un incremento de los debates políticos en torno a la comunidad musulmana en relación con zonas de fricción con paradigmas sociales británicos, como la sexualidad, el rol y estatus de la mujer en la sociedad y la herencia de un sistema educativo británico que no toleraba otras formas de religión.[8]

El Londres en el que Abdu'Allah vino al mundo y maduró como artista estaba marcado por la jefatura del gobierno de Margaret Thatcher. En ese periodo, el arte británico por lo general malvivía a manos de un gobierno conservador escasamente inclinado hacia —o comprometido con— la financiación de las artes. La ansiedad que la sociedad británica vivió durante el gobierno de Thatcher se vio en gran medida precipitada por la disolución del universo imperial británico y su caída desde una posición de dominación económica del mundo y por los importantes cambios demográficos antes mencionados. Fue aquella una era en la que los artistas, y la sociedad en general, comenzaban a exigir igualdad de derechos para las minorías y a plasmar más abierta y agresivamente diferentes representaciones de los conflictos sociales que tenían lugar en una sociedad marcadamente clasista. Cabe considerar que el arte realizado por Abdu'Allah y sus coetáneos en aquellos primeros años ochenta llenó un importante hueco en los estudios académicos disponibles sobre el tema del arte contemporáneo en relación con la cultura afrobritánica. Lo que en los años ochenta se inició como un gesto artístico se materializa con mayor rotundidad en los primeros años del siglo xxi como un enfoque

7 John Wolffe, *Religion and 'Secularization'*, pp. 237-38

8 John Wolffe, *Religion and 'Secularization'*, pp. 437-38.

conceptual completo que pone en cuestión temas de raza e identidad en conexión con problemáticas concernientes a la diversidad cultural y el multiculturalismo. Hay quien ha defendido que la raza —que continúa siendo el soporte de un importante corpus argumental vinculado al conocimiento de la formación y localización cultural, la historia social, la conciencia política y la memoria de esos momentos de trascendencia histórica— ha dejado de ocupar una posición central[9] para convertirse, en lugar de ello, en una más de entre las diversas áreas de identidad en disputa a negociar en el seno de la sociedad, y que incluyen la identidad nacional, la fe religiosa y el género.

La obra de Abdu'Allah rompe con el *establishment* artístico británico y con las reglas de representación institucional, sobre todo porque comienza a seleccionar sus temas entre la utopía emigrada, la conciencia social afrobritánica, la identidad musulmana y las condiciones de vida de la clase obrera. Al mismo tiempo, incorpora otras visiones de Londres, retratándola como una ciudad de comunidades desplazadas carentes del más mínimo poder dentro del mundo del arte. El *Arte del desplazamiento* explora la fusión que Abdu'Allah hace de todos esos elementos rupturistas y hasta qué extremos integró temáticas compartidas, como la representación de la disparidad social, el comentario social, el pensamiento vernáculo, la autorrepresentación y el propio lenguaje del estereotipo. Analiza también en qué medida la crítica que Abdu'Allah emprende del statu quo y su actitud favorable a la representación de una vivencia de Londres universal para todos los grupos desfavorecidos abrieron nuevas vías dentro del arte británico que continúan resonando hoy.

HISTORICISMO E INSURGENCIA

El arte de Faisal Abdu'Allah se relaciona, ante todo, con la desmaterialización de superficies: quemando papel, dibujando unas líneas que cubren la mayor parte de las superficies, creando orificios y construyendo narrativas en torno a la ausencia de material resultante. En la trayectoria artística de Abdu'Allah, su matriculación, a la edad de veinte años, en el Massachusetts College of Art representó un paso trascendental. En los días de su llegada a Boston era un comunicador hábil y dotado de gran sensibilidad social, unos atributos que demostraron ser cruciales para superar su desplazamiento cultural inicial. Los primeros trabajos realizados en aquel periodo ponen de relieve su formación como grabador con los catedráticos Tony Martina de la Saint Martin School of Art, y Tim Mara del Royal College of Art, ambos en Londres. Sostiene el artista que su meta principal se centraba en «agotar el papel hasta sus límites físicos»,[10] un proceso

9 Stuart Hall, *Black Diaspora Artists in Britain*, p. 3.

10 Conversación con Faisal Abdu'Allah, Londres, United Kingdom, verano de 2004.

que fue vital en los inicios de su carrera y que iría evolucionando hasta formar un núcleo dentro de la globalidad de su corpus creativo, incluyendo sus últimos proyectos fotográficos y multimedia.

Paper Ends (1988-89), un dibujo realizado durante su último año en el London Royal College, es una pieza abstracta y, como el propio título sugiere, un ejemplo de desmaterialización y de la sensación de nostalgia que el artista experimenta frente a la pérdida de una superficie, que se pone claramente de manifiesto en las marcas de quemaduras que se extienden por toda la superficie del papel creando un fuerte contraste entre los blancos espacios entre las quemaduras y las sombras que se proyectan sobre una segunda superficie situada tras la primera para crear una ilusión óptica de profundidad y tridimensionalidad. Ese acto de destrucción que tiene lugar delante mismo de nuestros ojos convierte la hoja de papel en una nueva forma material, un objeto en aparente levitación. Abdu'Allah contrasta esos blancos orificios con unos arabescos cuasi caligráficos que sugieren unos pulsos eléctricos saliendo caóticamente de las superficies. Se trata de un estilo de escritura eléctrica ampliamente extendido entre las tradiciones religiosas del pentecostalismo y el avivamiento o revivalismo evangélico de Jamaica; tengamos en cuenta que el padre de Abdu'Allah fue un activo pastor pentecostal en el momento en que el dibujo fue creado en Londres.

En las iglesias revivalistas, esa escritura eléctrica mantiene una fuerte connotación con el latido de Dios, que se manifiesta en un zigzagueo infinito que contendría su vitalidad. Las tradiciones religiosas pentecostales y revivalistas jamaicanas mantienen un fuerte vínculo con las formas de expresión gráfica centroafricanas visibles por todo el Caribe, donde esa escritura representa las actividades de los antepasados, una forma gráfica defectiva que realza la imperfección al tiempo que simboliza su digna fuerza. Esos tipos de escritura eléctrica, y otros relacionados, han sido también estudiados por el artista afroamericano David Hammons en su serie de dibujos *Spirit Writing* de 2004.[11]

En *Paper Ende*, Abdu'Allah reproduce también, con más reserva, otros motivos, como las hojas impresas sin ningún sentido de volumen junto a un diseño en «damero» que discurre a modo de cenefa por el borde del papel y que presenta fuertes ecos del lenguaje gráfico africano que en la actualidad utilizan muchas religiones africanas o de influencia africana en Jamaica y el resto del Caribe. El recurso de Abdu'Allah al fuego para quemar papel actúa como metáfora de la muerte y alude a la reunión de los ancestros. Su intento de cubrir toda la superficie del papel representa un claro rechazo al horror de un vacío en el que el color es incapaz de mantenerse en su propia fisicalidad.

Lo inusual del tratamiento y replanteamiento de superficies de Abdu'Allah trasciende sus dibujos y constituye una característica conspicua y visible en gran parte de su producción fotográfica. Optando por centrarse en las cualidades físicas y la

11 Salah M. Hassan y Cheryl Finley, eds. *Diaspora Memory Place.* Munich-Berlín-Londres-Nueva York: Prestel Press, 2008. P. 2.

materialidad de la foto mediante el uso continuado de la fotografía (analógica) convencional, Abdu'Allah trata el dominio fotográfico como una superficie, como un objeto materializado por el medio de la fotografía susceptible de gestionarse en forma parecida a como se haría con el lienzo pintado. Su decisión de montar e imprimir sobre metal genera una existencia tridimensional y transmite las narrativas como en secuencias de vídeo. Los gestos fotográficos de Abdu'Allah liberan a su fotografía de las preocupaciones sobre la supuesta muerte del medio a manos del formato digital y la consiguiente simplificación del proceso fotográfico, la pérdida de autonomía como consecuencia de la diversificación y la elevada accesibilidad y vertiginoso consumo de material fotográfico a través de Internet. La práctica de Abdu'Allah da asimismo lugar a un juego sobre la aprehensión física de un grabador, un pintor o un cineasta cuyo interés se adentra en las superficies y a la vez las trasciende en un intento por expresar el papel de un nómada en la sociedad.

Ese uso intenso de múltiples elementos visuales en una única superficie que vemos en *Paper Ends* se acerca mucho al de los últimos grabados de Abdu'Allah, como *I Wanna Kill Sam*, solo que aquí en lugar de superficies de papel recurre a planchas de aluminio, una elección de material que habría provocado la descripción de que «parece que los cuerpos han sido tallados en mármol».[12] Al explicar el uso que Abdu'Allah hace de las planchas de aluminio, Bryan Wolf afirma que «los cuerpos parecen estar consumiéndose por su propia abstracción»,[13] sugiriendo que el grado de pixelado del grabado y la forma en la que los sujetos representados se reflejan y multiplican en cada retrato individual hace aflorar una cuestión ontológica sobre la autopercepción del espectador. La obra autodevora y desmaterializa a sus sujetos, no solo por la acción del ácido sobre la superficie de las planchas de metal, sino por un procedimiento más sutil que nos permite vivir visualmente la experiencia de fundirnos en uno con la naturaleza de las otras figuras representadas en las planchas de aluminio y, al mismo tiempo, de autoencontrarnos frente a las imágenes a tamaño real. En otras palabras: invita a un conocimiento doble: de uno mismo y del otro.

Wolf prosigue afirmando que «la obra de Abdu'Allah te hace sentir una sensación de vergüenza derivada de la incapacidad de uno mismo para comprender su sujeto, la familiaridad y otredad dentro de algunas semejanzas visuales, y un sentido de culpa que se vive públicamente».[14] El comentario alude a que el rasgo más chocante de la visualidad de Abdu'Allah es su creación de una sensación de «desconcierto», un estado que aprovecha para generar y mantener en el espectador una impresión de embarazo nervioso y emoción molesta. Al yuxtaponer una sensación de incorrección moral a

12 Conversación con Annie Cohen-Solal, Stanford University, 12 de noviembre de 2010.

13 Conversación con Bryan Wolf, Stanford University, 9 de noviembre de 2010.

14 Conversación con Bryan Wolf, Stanford University, 9 de noviembre de 2010.

los temas que explora —como los estereotipos raciales, la masculinidad, el dialogismo cultural o la iconografía de la violencia—, Abdu'Allah crea un sentimiento de remordimiento y juega con él. En una carta de 2010, Abdu'Allah describe algunas de las ideas que subyacen en este proyecto.

> «Desde el principio mismo, en *I wanna kill sam* mantuve en todo momento una obsesión por la maldad, una línea ya evidente en obras clave anteriores, como *Grave Diggaz*, *Innocence Protects You* o *An Affair of Honour*, todas las cuales trataban, de alguna forma, la moralidad, la percepción y el remordimiento frente a la malignidad. Pero nunca me satisfizo del todo, y el deseo de acceder a otro nivel para entender del todo la maldad se logró en *Goldfinger*, de 2007, una colaboración con Joey Pyle, el fallecido capo mafioso del East End, en donde se estudia la transformación mediante el proceso técnico de la alquimia».[15]

Las imágenes nos hacen pensar en el comportamiento del clan familiar en las comunidades caribeñas de Londres y en las cuestiones morales que rodean al derecho de autorrepresentación de una comunidad. Abdu'Allah, miembro de esa comunidad caribeña, representa un paradigma en el ámbito local de una cultura fuertemente influenciada por la cultura popular afroamericana, crucial en la formación de la identidad de la moda afrobritánica. Sus imágenes comparten también un rasgo iconográfico con antiguos anuncios de Hollywood de películas occidentales así como con los carteles cinematográficos realizados con ocasión del filme de 1964 *Goldfinger* de James Bond.[16] Su concepción claramente espacial de las imágenes reproducidas refleja las preocupaciones sociales que impregnan su producción. Las imágenes, representadas a través de una recopilación de píxeles diferentes, poseen el poder de autorreconstruirse, pero solo al contemplarse de lejos, cuando las imágenes pixeladas se aclaran y operan en conjunción mutua. Igualmente, cabría plantearse las imágenes como «rematerializadoras», emergiendo del acto de disolver la superficie del metal y reapareciendo con una forma física nueva.

Aunque ese trabajo de Abdu'Allah es producto de su formación como grabador y de su uso prolongado del proceso de serigrafiado, hay en ella una clara alusión a la serie de retratos de Elvis Presley creada por Andy Warhol con la que *I Wanna Kill Sam* comparte esa insistencia en la repetición que constituye un rasgo muy habitual en la estrategia visual del arte pop en relación con la cultura vernácula, las imágenes de la publicidad y los medios de comunicación. Sin embargo, al contrario que Warhol, en lugar de repetir

15 Comunicación personal con Faisal Abdu'Allah, Stanford University, 2010.

16 Edward Buscombe, Ed., The BFI Companion to the Western, pp. 161, 186, 197 y 383.

las imágenes Abdu'Allah emplea unas planchas de aluminio similares, pero cada una con un retrato diferente. Una diferencia más llamativa entre las dos series es la de los principios visuales que subyacen en ambas: para Warhol, la repetición siempre es mejor que la pieza única, y cada repetición siempre es diferente de la matriz original como consecuencia de la imprecisión del proceso de grabado empleado y del error humano; mientras, en Abdu'Allah la repetición entraña unas mayores implicaciones lingüísticas al proceder a la alteración, dentro de un género tan reglado como el retrato, de una imagen similarmente construida, emulando así la infinita riqueza y variedad del lenguaje. Una repetición alusiva a las diferencias verbales que provoca en Abdu'Allah fuertes preocupaciones sobre la masculinidad, la corporización de la negritud, el consumo de imágenes de violencia asociadas a la imaginería negra en los *media* y temas relativos a la memoria, en los que los grabados individuales expresan instantes de su relación con las personas retratadas.

UN GIRO HACIA EL DESPLAZAMIENTO

La actual práctica artística contemporánea se caracteriza por el planteamiento de cuestiones ontológicas. La producción del arte contemporáneo apuesta conscientemente por la exploración de su propia naturaleza y existencia (materialidad), su temporalidad multidireccional y por una conciencia cultural-geográfica global. El artista de nuevo cuño se encuentra supuestamente mejor adaptado psicológicamente que sus predecesores y se reviste de un novedoso repertorio de descripciones clasificatorias; él o ella es «global», «nómada», «*diaspórico*» y perteneciente a una era «posidentidad». Una de las virtudes de Abdu'Allah es su estatus de excepcionalidad frente a esa tendencia global de conciencia de la identidad propia. Abdu'Allah ejemplifica hasta qué punto un artista vulnerable, que opera al margen de la comunidad artística contemporánea dominante, ha de luchar para visibilizar su visión. El efecto de los últimos retos económicos globales que afectan al mundo del arte ha exacerbado la tendencia de este a soslayar a aquellos artistas minoritarios emergentes que pretenden desafiar a las narrativas sociales aceptadas. La realización ontológica de Abdu'Allah surge independientemente de la influencia directa del legado de las prácticas institucionales frente a las minorías raciales y culturales. La tolerancia cultural de Abdu'Allah se conforma a base de factores más concretos que las simples respuestas subjetivas e incluye su conocimiento de la historia racial, de la práctica legal, una voluntad política y su aspiración a que los cambios que la sociedad necesita se produzcan y a que un debate más transparente sobre todos esos temas recorra todo el espectro político.

A fines de los noventa Abdu'Allah emprende un giro hacia un concepto del espacio como algo político que se amplía para contener toda una serie de cuestiones que van de la exhibición museística a la política local o el comentario social. Abdu'Allah

desarrolló una serie de estancias que incorporan lo que yo denomino «racionalismo de espacios geométricos», favoreciendo en el espectador una experiencia más sensorial y participativa. Esas estancias conciben el espacio como un entorno abstracto capaz de involucrar a diferentes tipos de personas y de cuestionar prejuicios raciales, sesgos de clase y hábitos conductuales que están determinados tanto por la identidad como por concepciones políticas sobre quién tiene derecho a contemplar un espacio público artificial dado o a formar parte de él.

Los primeros ejemplos de este tipo de obra responden a encargos de instituciones británicas tan relevantes como el National Maritime Museum o el Horniman Museum and Gardens. Dándose cuenta de que los proyectos encargados le permitían investigar la historia política de cada institución y contemplarla como un espejo del espectro político británico, Abdu'Allah exploró también la censura que dichas instituciones habían ejercido en el pasado y el papel que desempeñaron en la segregación histórica de la práctica museística del Reino Unido.

Heads of State (1997) es la primera instalación de Abdu'Allah que utilizó la escultura, los objetos y las fotografías a modo de papel pintado con el que generar entornos arquitectónicos. En una conversación de 2004, el artista afirma que esas estrategias se unen para crear unos entornos fotográficos, disponiendo a menudo su escultura de forma que sugiriera una localización alternativa clara; en este caso, un ataúd cuidadosamente expuesto en medio del espacio apuntaría al escenario de una morgue. El uso que Abdu'Allah hace del espacio arranca de una prolongada meditación sobre la tensión existente entre la ilusión de espacio real y la experiencia del mismo, comenzando a experimentar con la utilización de fotografías de grandes dimensiones como un papel pintado con el que distorsionar la sensación de escala y perspectiva del espectador, y con la ubicación de esculturas de tamaño natural en forma de domésticos objetos funerarios. Como en las piezas [anteriores] que manipulaban la experiencia del espectador dentro de un espacio construido, el nuevo énfasis que Abdu'Allah pone en el uso de formas multimedia le permite re-presentar espacios reales y coreografiar la experiencia del espectador con el sujeto.

La metáfora es un recurso frecuente en la obra de Abdu'Allah. En lugar de ofrecer testimonios gráficos de violencia y difidencia política, las fotografías de violencia de Abdu'Allah encarnan comentarios sociales más directos, una respuesta paradójica en la que la violencia producida por la naturaleza se torna metáfora de la violencia política. Asimismo, en esta pieza enfrenta al espectador con la muerte como una mera experiencia humana pero imposible de comprender en su totalidad hasta que no «vivimos el fallecimiento de alguien realmente cercano a nosotros». Abdu'Allah crea este vínculo conceptual con la muerte introduciendo en el espacio un féretro a modo de símbolo del fin de la vida y reproduciendo, grosso modo, el espacio real de una morgue. Esa confrontación de dos alusiones a la muerte evoca un tipo de horror: el de la muerte física sugerida por el ataúd e intensificado por el espacio mortuorio (la morgue) que se

reproduce en el papel pintado. Abdu'Allah describe el dominio artificial resultante como un «espacio sin escapatoria», y su horripilante efecto es la admisión de la necesidad de una mayor alerta social. *Heads of Stat*e surgió después de que Abdu'Allah presenciara el fallecimiento de un colega. Es obvio que a Abdu'Allah no se le escapaba la influencia que los principios conceptuales de artistas como Dan Graham, Felix Gonzalez-Torres, Lucas Samara y James Turrell ejercían en su visión y en la materialización visual final de su proyecto. Todos esos creadores eran conscientes de la demarcación espacial, de la activación del espacio mediante la iluminación y el diseño *customizado* como nueva propuesta conceptual para la creación de nuevos ámbitos. *Heads of Stat*e fue una gran obra encargada en 1999 por el National Maritime Museum en respuesta a materiales pertenecientes a la colección imperial del Museo.

En *Innocence Protects You* (2002), el artista transformó el espacio de trabajo en un espacio artístico expandido, colocando unas nuevas puertas en las oficinas de los conservadores del Horniman Museum e imprimiendo sobre ellas imágenes de las cajas que guardan las piezas africanas depositadas en los almacenes del museo en Greenwich. Las imágenes impresas transmiten la preocupación de Abdu'Allah sobre la falta de accesibilidad de la población afrobritánica al museo y del papel educativo de este como institución pública, a la vez que proporcionan un espacio neutro para que los conservadores reflexionen sobre su propia misión dentro del museo al remitir a la conexión entre el arte y la composición cultural de la ciudad, especialmente en un museo emblemático del antiguo Imperio Británico —y por ende asociado a la violencia histórica ejercida por dicho imperio— y cuyo diseño permanece inalterado desde los inicios del siglo xx. Una segunda crítica implícita en cómo se ha construido el espacio tiene que ver con la idea de trabajar y proponer en abstracto una cultura narrativa sobre culturas vivas, en este caso las de África y la diáspora en el Reino Unido. El espacio de trabajo indaga en la paradoja de un espacio simbólico valorado por su herencia intelectual y su historia institucional, contrastándolo con el valor real de la cultura en el barrio, la ciudad y el país.

Garden of Eden (2003) se concibió, no cómo un espacio utópico al servicio de la promoción del multiculturalismo en urbes globales, sino como un espacio de reflexión acerca de la mente autoopresiva intensificado por asunciones sobre políticas raciales, economía y clase. Inspirándose en su conocimiento de la obra del artista minimalista Dan Flavin —que incluye la instalación de 1964 de este artista en la Green Gallery de Nueva York— y de la pieza de Carl Andre de 1967 *144 Zinc Square*, en la actualidad expuesta en el Milwaukee Art Museum, Abdu'Allah exploró en *Garden of Eden*, un proyecto de colaboración con el arquitecto David Adjaye, la intervención arquitectónica a gran escala. Juntos, proponían nuevas formas de experimentar la vida en espacios físicos directamente asociados al comportamiento humano y sus tácitas relaciones de poder. En la obra postularon una forma diferente de connotar el espacio y de diseñarlo físicamente, que ofreciera al espectador la capacidad de experimentarlo políticamente;

un tipo de «geometría política» dirigido a implicar psicológicamente a las personas en experiencias cromáticas (azul y verde para los ingleses, negro y marrón para los afrobritánicos), guiándoles topológicamente por un entorno claramente definido con el propósito de facilitar el desarrollo de un proceso de autorreconocimiento dentro del espacio. *Garden of Eden* intenta criticar el legado y responsabilidad de los imperios en la crítica autorreflexiva poscolonial del Londres poscolonial. Se trata de un espacio minimalista, concebido para contrastar con ese otro sobresaturado de los anuncios de prensa y de los periódicos sensacionalistas que abarrotan los espacios públicos británicos. En una sala, los espectadores son contemplados, sin saberlo, por otros que se encuentran en otra estancia. Solo se permite el acceso a la sala central a aquellos espectadores con un cierto color de ojos (verde o azul), mientras que los de ojos marrones deben entrar en un espacio circundante. Pero esa división y asignación de un hipotético privilegio es engañosa: aquellos a quienes se ha permitido el acceso al santuario central desconocen que están siendo observados desde fuera. Dichos espacios y actos de segregación, implementados mediante una fórmula de precisión matemática cuidadosamente elegida, se convierten en unos espacios de reflexión que posibilitan la materialización de representaciones públicas y de percepciones sociales de violencia. La paradoja resultante de exclusión, inclusión y violación constituye un vehículo perfecto para el cuestionamiento de asunciones sobre la racialización de la violencia y su continua asociación con el cuerpo negro y con grupos culturales minoritarios en general. En la pieza, el privilegio perceptible viene dado por un cierto color de ojos —y por tanto de piel—, iconos visibles en la imaginación popular que, para Abdu'Allah, se convierten en gesto de subversión y en afirmaciones políticas.

Como ya hicieran Flavin y Andre, Abdu'Allah insiste en que las condiciones del espacio involucraron íntimamente al público en la vivencia de la escultura, haciendo de la pieza un logro arquitectónico más que un simple objeto. Una diferencia radical entre Abdu'Allah y sus predecesores Flavin y Andre es que, en contraste con estos, él crea un nuevo dominio espacial que modifica los principios físicos básicos del espacio, transformando desde dentro las propiedades físicas del espacio original. Utilizando tanto las ideas de Flavin y Andre sobre la instalación escultórica como el concepto de Richard Serra de investigación en la relación formal y perceptiva entre la obra de arte y el espectador, Abdu'Allah describe su trabajo como un ejercicio de cartografía. Inspirándose en el uso que Serra hace de la cartografía para registrar una experiencia arquitectónica, Abdu'Allah explora formas con las que proponer nuevas fronteras a la relación entre el espacio artístico y el espectador, incluyendo aquellas formadas políticamente. Convencido de que la conciencia de raza, las ideas políticas y la filiación de clase del espectador determinarán su respuesta frente al arte, Abdu'Allah construye el espacio en relación con esos conceptos, provocando intencionadamente un encuentro autorreflexivo con otros cuerpos.

Refiriéndose a la conceptualización de su obra, Abdu'Allah señala:

> «*Garden of Eden* y *Threshold* representaban unos indicadores esenciales en ese cambio total por el que la imagen deja de ser la metáfora y el significante del contenido para convertirse en luz y navegación conceptual científica. El cuerpo humano se transforma en un núcleo intermediado por el sonido o por el elemento genérico del color de ojos. La colaboración estaba también en el centro de esas dos piezas, lo que implica el reforzamiento de la Práctica Socialmente Comprometida (SEP) de las mismas.[17]

Garden of Eden no es la típica obra políticamente comprometida y concebida visualmente. Lo extremo de la disparidad espacial y el acceso restringido a cada espacio en función del color de ojos refleja la igualmente extrema situación social del racismo. El espacio común y la experiencia en sociedad son los puntos de partida de esta nueva presentación (entorno), que cambia de forma para convertirse en espacio perceptivo para una reflexión sociológica enraizada en la realidad social. Una especie de visión conceptual similar se aprecia en *Passage*, la instalación *site-specific* expuesta en 2009 en LAXART, Los Ángeles, por el artista Walead Beshty. La obra de Beshty se centra en la noción de materialización artística, especialmente a través de la fotografía, dependiendo del suceso aleatorio como modo de transformación, un proceso que él ha dado en llamar «materialidad bruta».[18] Sus grabados son el resultado de cambios radicales en las propiedades físicas de las películas, causadas por su exposición a rayos X, maltrato de equipaje y la apertura del carrete por los agentes de seguridad. La preocupación por registrar el estado material de la estructura en un momento dado es algo que Abdu'Allah y Beshty comparten y un rasgo distintivo de una generación —la suya— caracterizada por la globalización creciente y el sentido de un nuevo orden posible, una oportunidad para explorar encrucijadas metafísicas, políticas y psicológicas.

Garden of Eden ofrece también el ejemplo más cabal del uso de texto por parte de Abdu'Allah como herramienta conceptual primaria, una forma de apoyo verbal concebida para enmarcar respuestas ideológicas concretas a confinamientos físicos condicionados por las referencias verbales transmitidas a través del texto. En esta pieza, el artista utiliza una referencia de la película de 1999 *Matrix* en la que se alude a temas de accesibilidad, destino e ilusión en un diálogo entre los personajes «Neo» y «Morfeo» que reproducimos seguidamente reformulado por Abdu'Allah y en el que el artista sustituye ciertos vocablos clave del guión original, aquellos que considera más relevantes para la experiencia o el proceso de cognición artística. Así, reemplaza «matrix» por «jardín»,

17 Comunicación personal con Faisal Abdu'Allah, Stanford University, 2010.

18 Douglas Fogle, *Creamier: Contemporary Art in Culture*, pp. 46-49.

creando una antítesis entre el dominio digital y artificial y el dominio natural, orgánico e incluso humano; al hacerlo, Abdu'Allah convierte un texto conceptual de un medio de consumo público y, por tanto, accesible, en una alusión ideológica a la carencia y la apertura que rodea a temas habituales en su trabajo, como son la raza y la violencia.

« — Es un honor conocerte.
Supongo que ahora, te sentirás un poco como Alicia precipitándote por la madriguera del conejo. ¿Mmm? Lo veo en tus ojos. Tienes la mirada de un hombre que acepta lo que ve porque espera despertarse. Irónicamente, eso no dista mucho de la realidad ¿Crees en el destino?
— No.
— ¿Por qué no?
— No me gusta la idea de no ser yo quién controle mi propia vida.
— Sé exactamente a lo que te refieres.
Te explicaré por qué estás aquí. Estás porque sabes algo. Aunque lo que sabes no lo puedes explicar. Pero lo sientes.
Lo has sentido durante toda tu vida. Que hay algo que no funciona en el mundo. No sabes qué es, pero ahí está como una astilla clavada en tu mente que te está volviendo loco. Esa sensación es la que te ha traído hasta mí.
¿Sabes de qué estoy hablando?
¿Sabes qué es?
El Jardín está por todas partes, a nuestro alrededor, incluso ahora, en esta misma habitación. Lo ves al mirar tu reflejo o al encender la televisión. Lo sientes al ir trabajar, a la iglesia, a la sinagoga, a la mezquita. Al pagar tus impuestos, tu seguridad social, tu alquiler y tu hipoteca. Es ese mundo que ha sido puesto ante tus ojos para ocultarte la verdad.
— ¿Qué verdad?
— La de que eres un esclavo.
Igual que los demás, naciste en cautiverio, naciste en una prisión que no puedes ni oler ni saborear ni tocar. Una prisión para tu mente.
Por desgracia, nadie es capaz de explicar el auténtico significado del jardín. Has de verlo con tus propios ojos.
Esta es tu última oportunidad.
Has elegido ya este camino. Te vas, la historia termina y te despiertas en tu cama.
Si tomas el otro camino te quedas en el País de las Maravillas y yo te enseñaré hasta dónde llega la madriguera de conejos».[19]

19 Texto reescrito por Abdu'Allah a partir del guión original de la película *Matrix*, dirigida por Andy y Lana Wachowski y protagonizada por Keanu Reeves, Laurence Fishburne y Carrie-Anne Moss. Warner Bros. pictures, 1999.

El interés de Abdu'Allah por lo verbal trasciende su uso como estrategia visual y como condicionante ideológico. Igual que dos tendencias musicales como el funk y el punk influyeron en el arte de los sesenta y los setenta, el surgimiento del hip-hop a partir del punk a fines de los setenta e inicios de los ochenta se convirtió en la mayor influencia musical de la siguiente ola artística contracultural. Para Abdu'Allah y otros artistas británicos de su generación, la construcción y el uso vernáculo de letras de canciones por parte del hip-hop se convirtió en fuente de inspiración ideológica y visual. Esa influencia es visible en las referencias de Abdu'Allah a fragmentos de letras de canciones, una suerte de de taquigrafía capaz de representar una filosofía y estado mental vernáculos.[20]

Además de en sus instalaciones, generadoras de unos espacios materiales en los que se solicita la participación del público en actos de autorreflexión, también en sus fotografías Abdu'Allah aborda las problemáticas del espacio y del impacto de la presencia humana. Su serie de imágenes de paisajes arenosos *Sin título*, 2006, puede verse como un doble tributo a la historia de la fotografía. A la vez que homenajea la instalación *Sin título (Sand)* creada por el artista neoconceptual Felix Gonzalez-Torres en 1993-1994, esas fotografías plantean una clara referencia a la fotografía *Dunes, Oceano* de 1936 de Edward Weston, un artista cuyo interés principal se centraba en la naturaleza y sus procesos vitales de autoafirmación. Las dunas son el producto de unos patrones ondulantes y arbitrarios generados por los vientos, y Weston las usa como tema revelando, como en su serie sobre las raíces de los cipreses, su fascinación por las formas que la naturaleza produce fortuitamente. Los patrones abstractos dibujados en la arena sirven para simbolizar la ambigüedad y como metáfora de la complejidad, especialmente cuando se ven realzados por las huellas de una criatura, posiblemente un ave, claramente visibles a la derecha del encuadre. La idea de la naturaleza como fuente independiente de vitalidad, generadora de lo que se conoce como «enigmas relevantes»,[21] crea en la fotografía una tensión entre ese poder creativo natural y el testigo humano de tal despliegue de actividad cinética. Se ha asociado la foto de Weston con la idea de un laberinto, algo visible con posterioridad en la instalación de Felix Gonzalez-Torres *Sin título (Sand)*, 1993-1994, una metáfora del tiempo y su transcurso y de los recuerdos a los que Weston asociaba el ondulante efecto de la arena y su intrincado espacio como un lugar ambiguo que podría vincularse a la subjetiva psicología de Weston. Las imágenes de Weston y Gonzalez-Torres se inscriben en el naturalismo óptico de la fotografía mientras resaltan un fenómeno también óptico.

La serie de Abdu'Allah, producida durante un viaje a Jordania, retrata esa misma temática, pero de otra forma. Aunque las concepciones de Weston y Gonzalez-Torres

20 Véase, por ejemplo, el uso de letras de canciones de Tupac Shakur en *Last Supper*, del álbum *Life after Death*, de 1997, de Notorious B.I.G. en *Heads of State*; del álbum *Miseducation of Lauryn Hill*, de 1999, de Lauryn Hill en *Revelations* y del álbum *Black*, de 2003, de Jay-Z en *Garden of Eden*.

21 Ian Jeffrey, *How to Read a Photograph*, p. 111.

de manera especial, el de los esclavos africanos en las Indias Occidentales (Caribe británico). Siendo él mismo ejemplo de cruce de caminos de dos zonas de gran interés para el Imperio Británico —retoño de una familia afrocaribeña pentecostal «revertido» al islamismo— Abdu'Allah explora de qué forma las representaciones exóticas del otro transmiten un ansia de superioridad y control y la necesidad de contemplar dichas imágenes en su contexto político y cultural más amplio. *An Affair of Honour* se valió de un estilo fotográfico concreto y bien conocido por el público británico para focalizar la atención en lo que continúa siendo un debate trascendental. La mayor parte de las imágenes que componen la pieza han sido construidas en el estilo de la documentación de viajes característico de mediados del siglo XIX, que retrataba a figuras ataviadas con ropas orientales en respuesta, ante todo, a los programas oficiales de «modernización» y a la influencia europea. Pero en contraste con artistas decimonónicos británicos, como John Frederick Lewis, William Holman o David Roberts, que buscaban transmitir a un público occidental su autoridad sobre el tema tratado adoptando vestimentas locales e incluyendo autorretratos en sus imágenes publicadas, Abdu'Allah no incorpora un autorretrato ataviado de esa guisa. En lugar de ello, propone un nuevo tipo de retrato en el que descendientes de africanos se hacen pasar por súbditos del Imperio Británico; un gesto inverso que plantea importantes cuestiones de inclusión y visibilidad al crear lo que en apariencia serían imágenes del cuerpo negro liberado de las tensiones entre oprimido y opresor, o al margen de las representaciones estereotipadas sobre la vulnerabilidad del cuerpo negro comúnmente asociadas a escenas de esclavitud o a otras formas de trabajo forzado.

Las fotografías *Humanity*, *I am Still Waiting*, *Madame Levauh* y *Second Line* de la serie *New Orleans* de Abdu'Allah se produjeron durante la estancia en residencia del artista en 2006 en Project Row House, Texas, un año después de la tragedia del Huracán Katrina en Nueva Orleáns. Impresas sobre papel, las imágenes dan fe del compromiso de Abdu'Allah con los temas sociales, de su conciencia política y de su destreza en la fotografía de calle, tres elementos clave en su experiencia fotográfica conceptual. Se trata de un trabajo claramente conectado con sus primeras obras y que refleja la evolución de su temática. La producción de estas fotografías se basa en un tipo concreto de imagen y en una estrategia analógica. La toma espontánea de imágenes mientras deambula por la ciudad con una cámara de formato medio permite a Abdu'Allah registrar a sus sujetos, plasmar de manera natural y sin pose alguna los rostros de los habitantes de la ciudad y mostrar la insoportable huella de la naturaleza como metáfora del entrelazamiento de la ineptitud política y la resistencia humana. Una tradición similar es la que percibimos en *Subway Passengers*, la serie de fotografías realizada por Walker Evans en los años treinta en el metro de Nueva York usando pequeñas cámaras ocultas. Pero al contrario de Evans, los sujetos de Abdu'Allah saben que están siendo fotografiados, permitiendo así que el derecho al control de la imagen propia prevalezca sobre el del creador a la expresión artística.

Las fotografías de la serie *New Orleans* constituyen un claro ejemplo de hasta qué punto Abdu'Allah define la fotografía como algo más que la simple «realización de imágenes de cosas que vemos con nuestros ojos», como Sócrates solía definir la pintura. No obstante, como Sócrates, Abdu'Allah plantea cuestiones más allá del dominio de lo visible. En lo que los dos divergen es en que si la principal preocupación de Sócrates era la disposición del alma en relación con la expresión de las emociones y la representación de la pasión humana, Abdu'Allah asume un contacto directo entre disposición y forma fotográfica, valiéndose de esa conexión para despertar en su audiencia cierta conciencia social, saludando la implicación política resultante y el apasionado compromiso con los apremiantes temas de nuestro tiempo.

El proyecto más reciente de Abdu'Allah, *Ten Degrees (Adeve)*, producido en 2010 durante su estancia como catedrático visitante en Stanford University, bebe en dos importantes lecciones extraídas del filme de 1993 *Six Degrees of Separation*: primera, que no hay que creer en todo lo que se ve; segunda, la necesidad de reevaluar nuestras vidas siempre que podamos. Tanto el título como la estructura de la pieza reflejan esas lecciones fundamentales. Abdu'Allah sustituye seis (*Six*) por diez (*Ten*) y crea un sencillo montaje a partir de dos rollos de diez fotografías unidas en una fila y mostradas en una sala transformada en una gigantesca caja de luz. Abdu'Allah usó retratos de series humanos reales (alumnos y conocidos), con su «aspecto real» y con el cambio que presentan tras vivir ciertas emociones.

La pieza comenzó cuando Abdu'Allah presenció una muestra pública de cercanía entre dos amigos, Alex Fialho y A-lan Holt. Conmovido ante la evidente intimidad de su amistad y preguntándose cuántos otros podrían estar conectados de igual manera a esos dos individuos, Abdu'Allah les preguntó en quién confiarían más en sus vidas. En lugar de nombrar al otro, ambos mencionaron a un tercero, creando así una onda expansiva que hizo aflorar redes de amistad inabarcables en su totalidad. Uniendo imágenes de diez individuos interconectados mediante esas redes de amistad, Abdu'Allah se centró en el número 10 como la cifra que representaría un paradigma de creación de amistad y que él considera que encierra todas las cosas y posibilidades, representando simbólicamente el retorno a la unidad de una persona con quienes le rodean. Recordando los Diez Mandamientos del Decálogo (10 palabras) de su experiencia temprana en la fe pentecostal, Abdu'Allah reinterpretó diez vocablos como diez retratos idiosincrásicos dentro de una secuencia de amigos unidos por la aleatoriedad de su amistad. En las tradiciones cristianas, el número diez representa los diez mandamientos mientras que en la tradición islámica se asimila a la finalización e inicio de un nuevo ciclo. Así, retornando conceptualmente a los niveles de separación establecidos, Abdu'Allah se preguntó si la última persona en la fila de diez retratos habría tenido algún contacto directo con la primera; si habría una conexión al margen. Descubrió que no, que a nueve pasos el uno del otro, los dos individuos no tenían nada en común.

sobre la ambigüedad y el tiempo son claramente visibles en las fotos de Abdu'Allah, al contrario de sus predecesores, en lugar de una narrativa icónica con una sola foto él ha creado una secuencia de imágenes muy similares. Como Weston y Gonzalez-Torres, Abdu'Allah entiende y emplea conexiones didácticas entre naturaleza y procesos, cambios y ciclos vitales, vinculando a temas de materialidad e inmaterialidad las ideas sobre ambigüedad y la abstracción enigmática de los granos de arena como espacios metafóricos asociados. En contraste con Weston y Gonzalez-Torres, el ser humano se halla presente en la serie de Abdu'Allah y está representado físicamente y sin ambages por huellas de personas. En las fotografías se muestran una o dos huellas humanas rápidamente alteradas por el viento que evita la formación de una huella fija en esa siempre cambiante superficie arenosa. Las imágenes ilustran la visión de Abdu'Allah de los momentos tangibles e intangibles en la vida, las opciones que rodean a la acción y a la inacción.

EL ARTE SIEMPRE IMPORTA

Con *Malcolm X*, una serie de grabados producida en 1990-1991, Abdu'Allah inicia la investigación en lo que ha devenido uno de los temas capitales de su práctica artística: su uso del retrato. El título de la serie alude a Malcolm X, una figura tan importante como controvertida del movimiento en pro de los derechos civiles que se desarrolló en los Estados Unidos en la década de los cincuenta y un líder conocido por el estilo combativo de su activismo y por su compromiso intelectual. Muchas de las representaciones que existen de su emblemática figura recurren al retrato como vehículo con el que subrayar los aspectos trascendentales de aquello que se creía que encarnaba, apartándose de las imágenes estereotipadas del negro triste.

Hasta las series *Still Lives*, *Fourteen Years in Between* y *Dullah 69* no pudo apreciarse en su totalidad la solidez conceptual de la aproximación de Abdu'Allah al retratismo, una aproximación en la que funde dos tácticas. En primer lugar, consigue de manera sistemática conciliar las diferencias entre ideología y fisiología, entre el mito de la figura política arquetípica y su aspecto más humano. Se trata de un enfoque coincidente con el de la pionera fotógrafa británica Julia Margaret Cameron (1815-1879), quien resaltaba la melancolía recurriendo a unas correlaciones verbales directas entre el sujeto fotográfico y los escritos conocidos públicamente de John Milton y Alfred Lord Tennyson. Un énfasis visible en títulos de algunas de sus piezas como *The Mountain Nymph*, *Sweet Liberty* o *The Angel at the Tomb/Freshwater* [22]. Esas fotografías antiguas se desarrollaron en conexión directa con unas formas de expresión escrita que permitieron a Cameron retratar la

22 Ian Jeffrey, *How to Read a Photograph*, p. 22.

cultura popular de su tiempo. La familiaridad de Abdu'Allah con el trabajo de Cameron se explora en la clase de Historia de la Técnica Fotográfica que en la actualidad imparte en la University of East London. De forma bastante singular, Abdu'Allah utiliza en su propio trabajo los conceptos de Cameron relativos a la escritura reemplazando tanto esta como la limitación de espacio físico de la fotografía por el uso de una impresión de gran contraste para componer el sujeto en negro y naranja, negro y gris o negro y blanco. Como tal, la conexión escrita que domina el ejercicio fotográfico de Cameron queda sustituida aquí, como registro secundario, por unos fragmentos directos verbales de las propias palabras de Malcolm X que se destacan también en el marco.

La segunda táctica crucial en la obra retratística de Abdu'Allah arranca de su fascinación por la idea del héroe ordinario. El heroísmo como uno de los atributos de los líderes negros se muestra mediante su reconfiguración de Dios en forma humana en unas imágenes inspiradas por la esperanza y de carácter casi profético. Al exponer a Malcolm X como una suerte de héroe camuflado contrarresta los categóricos e hipercríticos textos de la época que lo retrataban como un extremista que predicaba el racismo, la supremacía negra y la xenofobia. Las fotografías de Malcolm X se han compuesto recurriendo a una tipología parecida a la empleada por Julia Margaret Cameron, con los dos artistas colocando a sus modelos frente a la cámara con un fondo negro que añade dramatismo al sujeto y apunta a una nueva dimensión psicológica. *Iago, Study from an Italian* de Cameron muestra al modelo de una manera que posee connotaciones con la literatura bíblica sobre el Rey David y Cristo. Abdu'Allah sustituye las asociaciones que Cameron establece con la cultura religiosa de la Inglaterra decimonónica por un héroe ordinario de su tiempo, Malcolm X, el Otelo del siglo xx. Una tipología concreta empleada también en *Still Lives*, un proyecto fotográfico que utiliza un fuerte contraste y que sugiere la profundidad psicológica mediante unos tonos medios concentrados en la silueta del modelo y en el fondo, como si el modelo surgiera del lienzo y un recurso técnico que, en la fotografía en blanco y negro, refuerza la idea de subjetividad.

An Affair of Honour es una instalación *site-specific* consistente en una serie de fotografías realizadas por Abdu'Allah en los años noventa para el National Maritime Museum de Londres, en la que crea un nuevo entorno para vivencia del arte. En el marco de ese proyecto, Abdu'Allah plantea una crítica abierta de las prácticas y políticas del museo como representativas del antiguo Imperio Británico. La obra se hace eco del debate sobre las representaciones que Occidente tiene del «Oriente Medio» y del discurso crítico sobre el Orientalismo iniciado en los años setenta por el palestino-americano Edward Said, quien defiende que la mayor parte de las representaciones sobre el Oriente han desarrollado un ideal imaginario que captura de manera selectiva lo que se considera «característico» de las gentes, la cultura y las costumbres de la región. Aunque refleja muchas de las preocupaciones presentes en la obra original de Said, el proyecto de Abdu'Allah sugiere que la atención sobre el Orientalismo continúa excluyendo otros temas que han sido también tergiversados en el ámbito del Imperio Británico destacando,

El ejercicio que esos diez retratos ilustran suscita un concepto frecuente en la historia de las ideas: la creación de una obra basada en la percepción interna de su creador y la plasmación que este hace de una experiencia u objeto real, material. Para Abdu'Allah, el objeto material es el nuevo entorno físico por él creado, aquel en el que sus sujetos experimentaron el acto fotográfico: un espacio convertido en un elemento activo en la creación y vivencia de imágenes, unas imágenes que cobran vida mediante la luz que brilla a través del papel iluminado desde atrás.

UNA REVERSIÓN DE FE

En la década de los noventa, Abdu'Allah dio inicio a un serie poco estudiada por los expertos académicos y que he dado en llamar fotografías de interior, una etiqueta prestada de la publicación en 1910 por parte de Eugene Atget de una serie titulada *Interieur Parisiens*. Interesado en la mecánica de las fotografías de Atget, Abdu'Allah empezó a tomar imágenes de forma similar, centradas en unas vistas domésticas de emplazamientos interiores y espacios públicos de Londres a Barcelona y de Nueva Orleáns a Siria. La influencia de las primeras fotografías de calle de Atget es particularmente evidente en la serie *Sin título* de Abdu'Allah, una colección de fotografías tomadas por el artista en 1992 en Barcelona y utilizada en la instalación *Thalatha Haqq*, producida aquel mismo año para una exposición en el Victoria & Albert Museum de Londres.

Esencial en el desarrollo de la identidad artística personal y profesional de Abdu'Allah fue su adopción del Islam durante los años que pasó en Boston. Más que una conversión, Abdu'Allah describe su cambio de fe como una reversión: un acto de regreso a sus raíces familiares y a las tradiciones ancestrales vinculadas a sus antepasados esclavos en Jamaica. A pesar del cambio de fe y de ciertos sus signos externos de identidad, incluyendo el cambio de nombre de P. A. Duffus a Faisal Abdu'Allah, nunca puso en duda ni minimizó la trascendencia de su identidad cultural y nacional británica, que continuó asumiendo junto a sus raíces jamaicanas y a su educación en la religión pentecostal.

En las fotografías utilizadas en *Thalatha Haqq*, Abdu'Allah aparece frente a la cámara vistiendo ropa tradicional musulmana en una secuencia de imágenes que comienza con un gesto que sugiere el proceso de oración en medio de una calle lateral a dos manzanas del Museo Picasso de Barcelona. La imagen abre una ventana a una demostración pública, mostrando la visión íntima de una fe individual y de una ciudad, una combinación que provoca en el espectador una extraordinaria sensación de encontrarse fuera del tiempo y de lugar y que genera un importante grado de intimidad. La serie de imágenes actúa también como registro de un viaje que desempeñaría un papel trascendental en el desarrollo de la conciencia musulmana de Abdu'Allah al toparse por vez primera con rasgos culturales islámicos en una ciudad diferente a Londres, un lugar donde dicho legado cultural es aparentemente accesible de manera pública en fachadas de edificios y en

formas arquitectónicas. El trascendente tema de esta serie fotográfica, posteriormente convertida en instalación, ha sido descrito por Kate Cowcher y Rachel Newman en su ensayo «*Beyond the House of My Father*» publicado a propósito de la retrospectiva del artista celebrada en la Stanford University en 2010:

> «*Thalatha Haqq (Three Truths)* (1992) sienta las bases de dos décadas de trabajo de Faisal Abdu'Allah. En la complejidad de su contenido, su sensibilidad hacia las cualidades materiales del vidrio y su cautivadora belleza, *Thalatha Haqq (Three Truths)* sacó a la luz un talento precoz para unas obras provocadoras, y sin embargo seductoras, que juegan con nuestros sentidos y a la vez con nuestras asunciones. Tres pirámides transparentes han sido serigrafiadas con unas nebulosas fotografías del artista en diversas actitudes de oración, con cada una de las imágenes pareciendo disolverse en la superficie de cristal proyectando unas sombras ominosas. Realizada al poco de convertirse al islam, la pieza se interpreta como contemplativa y autobiográfica; el viaje de Abdu'Allah hacia la fe queda refractado, como la luz, por la forma de la pirámide».[23]

La obra fotográfica de Abdu'Allah abarca dos fases: una primera del artista como el fotógrafo que, en primer lugar, aprehende un acto fotográfico mediante la captura del momento de exposición; y una segunda del artista como impresor que, mediante el recurso a la instalación, transforma sus documentos fotográficos en propuestas de experiencias más corpóreas y sensoriales. Por ejemplo, en *Thalatha Haqq*, en esta segunda fase las fotos migran del papel al cristal y de la planitud a la experiencia visual tridimensional. Un sentido de tridimensionalidad que permite a Abdu'Allah proyectar los cambios ocurridos en su propia transformación espiritual y su autodescubrimiento como musulmán. En una conversación mantenida en 2004 en Londres, Abdu'Allah señala que, para él, las imágenes siempre son importantes, describiendo la serie de fotografías *Sin título* utilizada en este proyecto concreto como expresiva de la transformación de lo corpóreo; unas imágenes cuya migración desde el papel encarna una nueva forma de asumir la naturaleza y la existencia misma del artista que, en aquel momento, atravesaba una importante transformación dentro de su reversión al Islam.

Como parte de un proyecto de 1996, esponsorizado por la British Broadcasting Corporation (BBC), en el que se le pidió dar réplica a un cuadro de la National Gallery, Abdu'Allah seleccionó la *Virgen del Prado* de Giovanni Bellini, produciendo una serie de sencillas imágenes, tomadas frontalmente, de escenas que implicaban sobre todo a una madre y un niño, o a un padre y un niño, con la vista de una ciudad como fondo.

---

23 Kate Cowcher y Rachel Newman, *Beyond the House of My Father*, p. 3.

El montaje permitió fundir dos temas dentro del espacio, unos interiores en blanco y negro de espacios urbanos a los que se superponen unos retratos en color. Curiosamente, en esta serie de cuatro fotomontajes las primeras tres imágenes están claramente construidas a semejanza de la fuente de inspiración original, sustituyendo, por ejemplo, al niño Jesús dormido en el regazo de la Virgen por el propio bebé de Abdu'Allah en el de su esposa, titulando la pieza *Ma-Donna in the Meadow*. En esta imagen, la idea de la fecundidad y la maternidad nos remite a la representación original de Bellini de las tierras de cultivo, o a la escena de un ave zancuda atacando a una culebra, claramente simbolizando el triunfo de la vida sobre la muerte. En la cuarta imagen de la serie de Abdu'Allah, titulada *Don in the Meadow*, el paisaje rural y la ciudad fortificada de Bellini quedan igualmente sustituidas por una vista contemporánea de las calles de Londres, y la Virgen por un modelo masculino cuyos antecedentes criminales representan la antítesis de María: alguien carente de sensibilidad espiritual.

Entre las piezas de Abdu'Allah más significativas desde el punto de vista de los temas religiosos y de las estructuras sociales se encuentran la pieza fotográfica en dos partes, y ahora tapiz, titulada *Last Supper I and II* así como *Revelations*, sin duda alguna, las fotografías más visibles y conocidas de Abdu'Allah. En una carta de 2010, el artista recoge algunas ideas generales sobre las dos series:

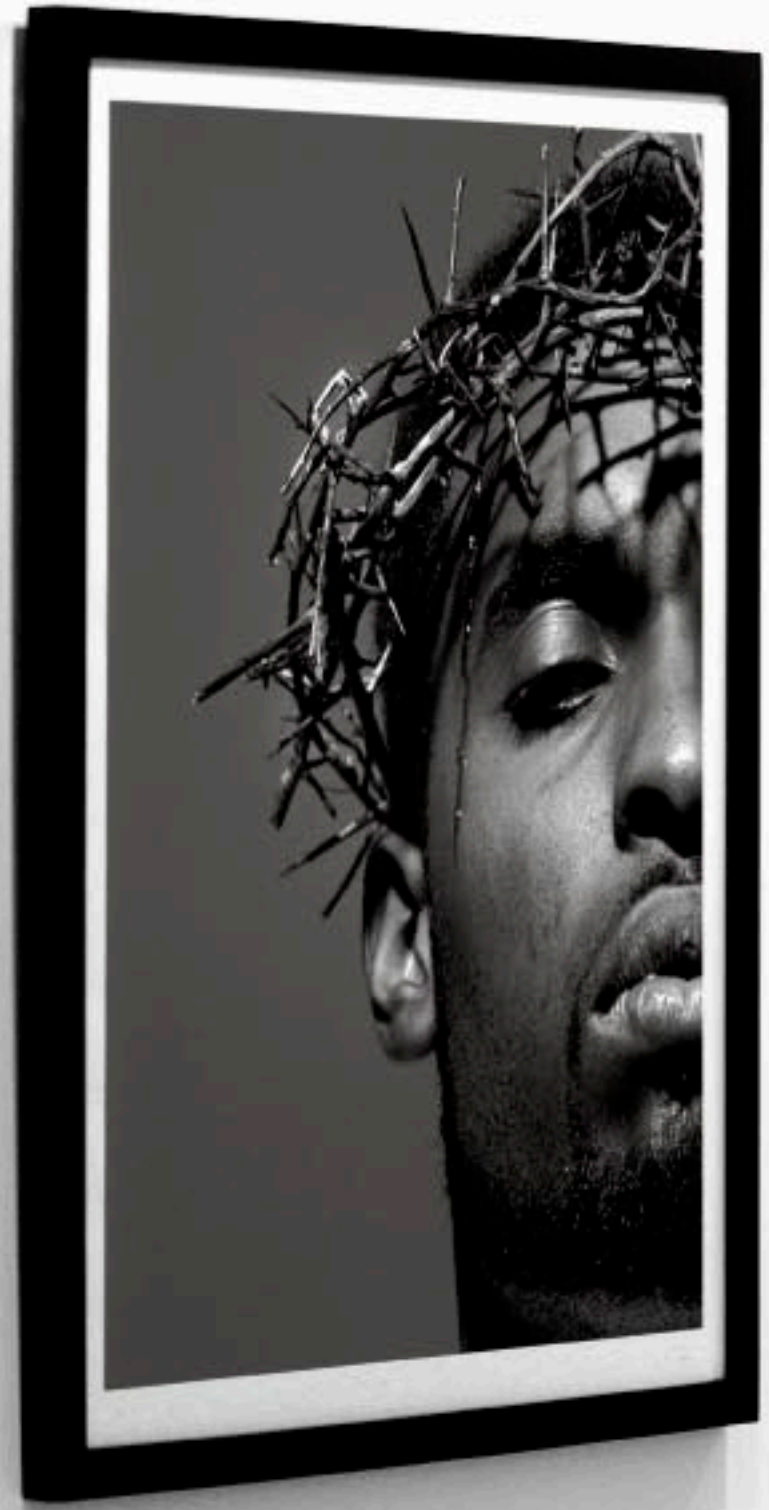
> Esa fascinación por el cuerpo tuvo su continuidad en *Revelation*, donde volví la vista más hacia el interior, hacia el condicionamiento histórico de la mirada y los iconos populares. Criado en un estricto hogar pentecostal, la iconografía que me rodeaba al llegar a casa de la escuela, entrar, subir las escaleras y antes de acostarme eran los ojos de Cristo, que me vigilaban con la promesa de una vida eterna condicionada a la rendición de mi alma a ese hombre, imagen o constructo. Esas imágenes se grabaron en mi subconsciente infantil antes de que el habla tuviera ningún poder, de ahí que en el colegio me colocara siempre cerca de todo lo que me recordara a ese Salvador de mi pared. Después de todo, mis hermanas se achicharraban el pelo para que se pareciera al suyo, por lo que debía ser la imagen de la pureza.[24]

En esas piezas, Abdu'Allah se embarca en un intercambio con obras de arte históricas cuya influencia en la historia de la fotografía se encuentra, así mismo, fuera de toda duda. A primera vista, la cuidadosa disposición de las personas en las fotos crea la sensación de documento de un momento único en el tiempo. Como en los grabados de Wenceslaus Hollar *The Bowing Gentleman* y *Lady with a Houpette*, Abdu'Allah fotografía sus sujetos con todo su atavío, prestando una atención especial a detalles destacados como el arma de fuego, el anillo y las prendas religiosas, pero también a elementos simbólicos de estatus, incluyendo símbolos del trabajo, como las botas, populares iconos de moda como la gorra de béisbol y las túnicas, y referencias domésticas como el bol de madera. La encarnación de esos símbolos visuales habla de cómo la cultura popular ha ido transformándose y codificándose visualmente valiéndose del cuerpo como medio, y de la forma en la que belleza, política, identidad cultural y ocio se plasman como logros intelectuales de la cultura vernácula.

El segundo nivel de compromiso de Abdu'Allah con el legado religioso tradicional de la historia del arte occidental es su conexión deliberada con la famosa *Última Cena* de Leonardo Da Vinci. La compartición simbólica en *Last Supper* de un legado religioso y simbólico alude no solo a la tradición religiosa occidental, sino también a la propia tradición inicial de Abdu'Allah dentro de la fe pentecostal en Jamaica y el Reino Unido. La inversión que la foto efectúa de los rasgos étnicos y culturales de la Última Cena original propone un nivel inclusivo sin igual. Abdu'Allah reemplaza a los tradicionales invitados judíos con musulmanes afrobritánicos recién revertidos; los apóstoles por contemporáneos «chicos de barrio». Con esas imágenes transformadas, Abdu'Allah negocia un nuevo tipo de inclusión dentro del campo del arte religioso y defiende que el discurso en torno a temas de hibridación, creolización y sincretismo como fenómeno cultural y conceptual es esencial para comprender el contexto colonial en el que los esclavos africanos fueron obligados a abandonar su propia herencia religiosa en favor de su conversión al cristianismo, así como el papel de la cultura británica en una era poscolonial. No obstante esas afirmaciones poderosas y modernas, *Last Supper* y *Revelations* sorprenden por el grado en el que su composición expresa el canon de la historia del arte convencional. La concentración de Abdu'Allah en el cuerpo humano refleja el foco del estilo pictórico clásico renacentista de Da Vinci y el uso de iconografía religiosa habitual en las imágenes cromolitografíadas de escenas religiosas tan frecuentes en los espacios domésticos del Caribe.

Fourteen Years in Between, fruto de una colaboración con el artista francés Christian Boltanski, y la serie *Dis-assembly* publicada en el cuadernillo que acompañó a la exposición, son ejemplo de la atención que Abdu'Allah presta a una tradición religiosa diferente: el uso islámico de la numerología como forma conceptual. En la numerología islámica, el 14 se representa por catorce letras de sol y luna y constituye la mitad del ciclo lunar de veintiocho días. La idea principal detrás de la réplica de Abdu'Allah a la pieza de Boltanski se basó en la referencia a los catorce días como metáfora del periodo de tiempo que le cuesta a la luna crecer de nueva a llena, y en fotografiar a los mismos niños, previamente fotografiados por Boltanski, en el momento de acceder a la edad adulta. Abdu'Allah atrae nuestra atención a cómo la violencia temporal simbolizada por el 14 del título se representa, tanto por los cambios en la fisonomía de los niños como, más destructivamente, por los blancos cuadrados vacíos que simbolizan la

24 Comunicación con Faisal Abdu'Allah, Stanford University, 2010.



pérdida de vidas durante los años noventa como consecuencia de las elevadas tasas de delincuencia violenta entre los jóvenes del área metropolitana de Londres. Esa idea de individuos y grupos sociales desplazados conforma el núcleo característico tanto de la obra de Boltanski como de la de Abdu'Allah. La muerte es una metáfora recurrente en el trabajo de ambos; para Boltanski, alcanzando las esquinas de la historia vinculadas al holocausto y al exilio, y para Abdu'Allah, interpretada en relación con los inmigrantes, las minorías y la desigualdad social.

LA ESTÉTICA DE LA VIOLENCIA

Un particular interés para el artista tiene el mito local sobre la mafia británica y el lugar que ese mito ocupa en la imaginación británica; la conciencia de la violencia, el crimen y la corrupción y, sobre todo, la forma en que la racialización de la violencia por parte de los medios de comunicación británicos socava e influencia la cultura popular y política británica. *Goldfinger*, expuesta por vez primera en 2007, se inició con Abdu'Allah fotografiando a miembros de la mafia británica y da continuidad a la exploración de temas de violencia que comparten sus primeros trabajos, como la violencia política, pública y mediática en *Malcolm X*, la violencia cultural institucional en *I Wanna Kill Sam* y la violencia histórica en *Innocence Protects You*.

En *La República*, Platón plantea una crítica precoz del uso de la violencia en las formas estéticas argumentando que la justicia es una condición de obligación moral y sugiriendo que el miedo es la más importante de entre todas las emociones morales, manifestando el temor a que el recurso a la retórica y a la expresión visual para exacerbar el miedo resulte en manipulación y en un perjuicio para la sociedad.[25] La observación proporciona un fundamento útil para comprender uno de los temas centrales que se exploran a lo largo y ancho de la obra de Abdu'Allah. Como Platón, Abdu'Allah rechaza toda loa a la violencia, utilizando, por el contrario, imágenes de violencia para criticar la naturaleza de esta y cuestionar su celebración contemporánea. Abdu'Allah va más allá al sugerir que lo que ocurre en el teatro, en nuestro espacio doméstico o en nuestra mente guarda relación con lo que hacemos en nuestra vida. Los medios públicos han utilizado la violencia como un pilar con el que construir un miedo cultural opuesto a la obligación moral ideal que todo ciudadano debería mantener frente a su sociedad.

Goldfinger reúne formas de representación de la violencia en la historia del pensamiento occidental. La pieza usa como punto de partida el rechazo de Platón de tipos de prácticas miméticas, como la poesía, la pintura, la escultura o la música, herramientas con las que manipular la emoción humana, y considera los temores y los deseos como

25 Platón, *The Republic*, pp. 38-70.

algo irracional porque minan nuestro autocontrol mental.[26] Abdu'Allah ve el rechazo de Platón a todas las formas dramáticas como un rechazo de la simple asociación literaria con imágenes de violencia y de una representación excesivamente *sensacionalizada*. La defensa platónica de un uso más conceptual del arte y la representación reconocible en la narrativa conceptual resuena en Abdu'Allah, quien entiende el proceso de devenir, de reinterpretar el conocimiento del legado de la historia del arte de cada cual en el marco de un dominio sociopolítico contextual concreto como una parte fundamental del proceso creativo.

El del retrato es un género perfecto para esa retrospección de la violencia como temática, y Abdu'Allah aprovecha al máximo su potencial transmutando iconos de la violencia mafiosa en unas fotografías de tamaño superior al natural que imprime sobre planchas de cobre y oro. Unos sujetos que, desde sus retratos en reportajes periodísticos, se transforman en unas imágenes visibles, primero sobre papel y rematerializadas luego en forma sólida en unas placas de metal con ese valor único que el oro transmite. Esa rematerialización se utiliza también para instaurar una paradoja de valor simbólico a partir de los emblemas paradigmáticos de la violencia: un revólver y un puño americano. Al recurrir en esos objetos al baño de oro como proceso final, Abdu'Allah crea una plasmación material asociada con el objeto de valor. Observando los fundamentos de la alquimia, que se centra en lograr una transformación de la materia, Abdu'Allah explora las implicaciones de esa combinación, transformación y creación y, al retratar las imágenes de criminales blancos de la peor fama, dirige la atención al tema de la violencia como un problema que afecta a la sociedad británica en su conjunto más que a una sola raza o grupo social concreto.

Ese sistema de reevaluación del sujeto (violencia) muda también su representación en lo que equivaldría a una posible liberación de la coerción impuesta por las asunciones sociales. La violencia pasa de ser un fenómeno social definido por la indagación vernácula y política pública a convertirse en objeto de devoción y valor. Desafiando un entorno en el que el daño se vive públicamente, Abdu'Allah intenta explorar todas las consecuencias posibles de una narrativa de la violencia, incluyendo la que implica una evidencia clara de transformación y la divergencia y reconvergencia de las ideas conceptuales de violencia grotesca y arte impecable en un único espacio y tiempo.

I Wanna Kill Sam y *Fuck Da Police* son dos ejemplos de proyectos multimedia imbuidos de trauma social y que aspiran tanto a representar la tensión entre las tendencias sociales conformadas por el racismo como a explorarlas. En otras palabras, se trata de unas obras que cuestionan las representaciones existentes de grupos culturales, étnicos, religiosos y de identidad nacional. Seis fotografías impresas sobre plancha de aluminio se muestran como una narrativa única de la violencia en *I Wanna Kill Sam*,

26 Platón, *The Republic*, pp. 38-110.

una pieza basada en un serie de retratos que Abdu'Allah hizo de sus amigos y que se halla fuertemente configurada por la «mediatización» de la violencia en el contexto británico tras el levantamiento de 1981. Describiéndose a sí mismo como un contador social de historias, a lo largo de toda su producción Abdu'Allah cuestiona a las claras las asunciones asociadas con representaciones existentes de diferencias culturales, étnicas y religiosas, algo quizás especialmente visible en *Fuck Da Police*. Por ejemplo, el uso de la capucha para ocultar el rostro del sujeto apunta a las asunciones públicas que asocian a los individuos vestidos de tal forma con tendencias violentas y comportamiento delictivo.

Los primeros grabados e instalaciones de grandes dimensiones de Abdu'Allah, *I Wanna Kill Sam* y *Fuck Da Police*, toman su título del vocabulario popular americano y de las jergas locales sobre la brutalidad policial en la Gran Bretaña de los ochenta. Instaladas simultáneamente en el mismo espacio, las dos referencias invitan al espectador a interrelacionar dos espacios físicos y a ampliar el tema al padecimiento de la violencia por parte de las minorías de todo el mundo. Si bien fueron creadas en respuesta a los primeros actos de violencia vividos en el Reino Unido, incluyendo los disturbios de Notting Hill en 1958 y los de Brixton y Handsworth (Birmingham) en 1981, las imágenes nos remiten a sucesos más recientes, como la muerte a tiros el 8 de agosto de 2011 en Tottenham, Londres, de un habitante del lugar a manos de la policía, y el descontento político en África del Norte conocido como la Primavera Árabe.

Abdu'Allah posee un conocimiento histórico de las aportaciones de los avances tecnológicos a la historia de la fotografía y el grabado en el Reino Unido superior al de cualquier otro artista británico de su generación. Avivando el recuerdo sobre los progresos técnicos llevados a cabo en el proceso de grabado desarrollado por Wenceslaus Hollar entre 1638 y 1640, el propio Abdu'Allah ha utilizado esos métodos, como la sujeción de la plancha de cobre en un ángulo que otorga al artista un mayor control en el momento de volcar el ácido sobre ella, un vertido lento y angulado que permite al grabador hacer la marca en la plancha sin dañarla del todo, construyendo así en el metal una suerte de resistencia frente al ácido.[27] Aquella técnica histórica de Hollar se encuentra bien documentada, pero sus resultados son difíciles de lograr hoy, sobre todo por las actuales preocupaciones sobre toxicidad y salud laboral. Incapaz, por tanto, de recurrir a dichas técnicas en su primera impresión de *I Wanna Kill Sam* y *Fuck Da Police*, Abdu'Allah trató de mejorar los resultados al reproducir una segunda tirada. Gracias a la concepción innovadora y a la destreza grabadora de Donald Farnsworth, de Magnolia Editions, esa segunda tirada se realizó tras conseguir crear un grado de resistencia al ácido en unas condiciones que reducían considerablemente el riesgo

27 Richard T. Godfrey, *Wenceslaus Hollar*, p. 18.

de exposición tóxica.[28] Abdu'Allah y Farnsworth llegaron a la conclusión de que la mejor forma de sustituir el método de resistencia al ácido de Hollar era crear un nuevo tipo de resistencia superficial libre de ácido o de cualquier otra sustancia química tóxica. La solución fue utilizar un baño empleado en los automóviles BMW que se aplica como barniz sobre la superficie de una plancha metálica de aluminio, una técnica que tiene el efecto de permitir un mayor control artístico infundiendo a la vez una cualidad casi fotográfica a la impresión.

I Wanna Kill Sam y *Fuck Da Police* presentan una notable cercanía con algunos de los grabados de Hollar, como *The Severall Habits of English Women from the Nobilite to the Country Woman, as They Are in These Times*, en donde Hollar estudió las ropas de las mujeres inglesas.[29] La serie *I Wanna Kill Sam* de Abdu'Allah se centra igualmente en detalles de la forma de vestir contemporánea y en rostros corrientes. Un punto de partida para dichas referencias es la des-racialización emprendida por Abdu'Allah de semblantes y gestos que, de otro modo, se utilizarían para construir un tipo y arquetipo social.

En contraste con su pieza *Heads of State*, estas fotografías plantean un interrogante sobre la ética de representar el instante de violencia y brutalidad. La sala, tratada como una instalación única, utiliza la alegoría de la violencia y la brutalidad grabada en los recuerdos de Abdu'Allah y de sus contemporáneos, con las imágenes reflejando aquellas otras publicadas originalmente en forma de imágenes periodísticas en periódicos locales o en la prensa amarilla. Un segundo tema investigado en esta instalación se asocia a las imágenes del deseo. La serie *I Wanna Kill Sam* incluye unos retratos en los que coetáneos de Abdu'Allah posan libremente y miran directamente a la cámara. Como paso previo a la realización de las imágenes, Abdu'Allah preguntó a sus modelos cómo les gustaría que se les fotografiase. Sin excepción, estos recrearon las imágenes más populares que circulan en los medios (MTV) que tratan la cultura afroamericana en el Reino Unido. Todos los retratos parecen situar al espectador en el papel de quien experimenta públicamente una forma de embarazo social. Al mismo tiempo, la experiencia concreta con los cuerpos representados e impresos en las planchas de aluminio otorga a los sujetos una calidad «superior al natural», una materialidad que trasciende la carne humana pero que, a pesar de ello, queda completamente absorbida por su propia abstracción como dígitos y píxeles impresos en una superficie. Esa estrategia de desmaterialización

28 Donald y Era Farnsworth son artistas y propietarios de Magnolia Editions, uno de los talleres artísticos más innovadores de la revolución posindustrial, ubicado en Oakland, California, EE.UU. Para los Farnsworth, cuando alguien inventa una nueva técnica de grabado, la responsabilidad del éxito de su implementación reside en las capacidades del taller y de los expertos en grabado. La forma convencional de creación artística en un taller de grabado descansa ante todo en la capacidad del experto en grabado de interpretar la idea expresada en el borrador original facilitado por el artista. Sin embargo, en Magnolia, en lo que supone un giro radical y exitoso, el artista trabaja junto al técnico y va aprobando cada aspecto del proceso de interpretación, lo que permite al creador involucrarse totalmente en la interpretación de sus ideas originales en un medio nuevo y mejorado.

29 Richard T. Godfrey, *Wenceslaus Hollar*, p. 75.

y rematerialización se tornó en un principio nuclear de la producción de imágenes de Abdu'Allah. La paradoja de «ser y no ser» plantea unos interrogantes complejos, como el de quién mira y por qué, el de si estamos ante una fotografía, o el de si debemos adoptar ese punto de vista o rechazarlo.

LA CORPORIZACIÓN DE LO SOCIAL

Al contemplar las imágenes de Abdu'Allah, la mayoría de las personas equiparan su corporización del sujeto negro a la representación de la masculinidad negra. Pero, ¿qué implica plantear la masculinidad como temática? ¿Por qué es el reconocimiento de este tema relevante para el observador que se acerca a la imaginería de Abdu'Allah? Al plasmar la representación tradicional del sujeto ¿es la masculinidad una virtud representable por un significante concreto o mediante su ausencia? Esos interrogantes subyacen en gran parte de la obra de Abdu'Allah y la asunción de partida es que la representación del hombre negro responde a la necesidad de articular y dar cuerpo a una visión importante y novedosa de un debate de actualidad en el Reino Unido en torno al significado de la masculinidad. Frente a la ambivalencia asociada a las imágenes de placer y disfrute erótico construidas por la cultura blanca hegemónica, la propia identidad negra de Abdu'Allah y su posición al margen del centro de poder sociopolítico dominante le permite dar forma y entregarse a una exploración moral que hace posible la autoprovocación y el enfrentamiento con su propia construcción de subjetividad negra.

Abdu'Allah busca también cuestionar cuán decisivas han sido las imágenes de hombres negros producidas por hombres negros para legitimar y promover una visión estereotipada de la masculinidad negra. Artistas como Glenn Ligon defienden que las imágenes erotizadas de hombres negros «niegan las vidas de los hombres representados»[30] y que dichas maneras de representarlos no son, como otros —bell hooks incluida— han defendido, el fruto de un constructo binario blanco (opresor)/negro (oprimido). Bien al contrario —argumenta Ligon— los artistas negros han seguido representándose a sí mismos en formas que ellos consideran representativas de sus propias historias pero que están, de hecho, revestidas de construcciones deliberadas, pero destructivas, del hombre negro como fracasado, sociológicamente incapacitado, cabeza hueca, peligroso, violento y obseso sexual.[31] Ligon se centra en particular en lo que denomina el falocentrismo del hombre negro, que investiga en su ensayo fotográfico *A Feast of Scraps*, incluyendo imágenes estereotipadas y sexualmente explícitas de hombres negros en álbumes de fotos familiares, alegando que esa visión no obedece a una imposición externa, sino que surgió a comienzos de los sesenta de resultas del nacionalismo afroamericano.[32] Ligon va más allá al afirmar que ese falocentrismo y una focalización desproporcionada en la capacidad sexual y la agresión continúan generando ambivalencia en el seno de las comunidades afroamericanas y coadyuvan a la existencia de un marco relacional destructivo entre los géneros. En esa línea, bell hooks señala que «la mayor parte de los nacionalistas negros —hombres y mujeres— se niegan a reconocer las formas evidentes en las que la masculinidad falocéntrica patriarcal constituye una fuerza destructiva en la existencia negra, las formas en las que socava la solidaridad entre mujeres y hombres negros o cómo amenaza la vida de los hombres negros».[33]

Es en ese marco donde Abdu'Allah explora qué tipo de representaciones del cuerpo masculino negro, en el contexto británico, constituirán y ayudarán a definir un tipo de negritud no tan primitivamente cercana a la naturaleza, que no sea sexualmente agresiva, enormemente dotada o físicamente intimidatoria, imaginando una alternativa tanto a ese estereotipo sexualizado como a la coroporización típica del sujeto negro en la imaginación racista blanca como un «marginal, rebelde, irracional, inmoral, irracional e incapaz de razonar».[34] Las representaciones de Abdu'Allah's hacen hincapié en una identidad negra de raza y género que bebe en la historia local, en la memoria y que refleja la psicología de su tiempo; una identidad conformada por cuestiones de desigualdad, identidad religiosa, diferencias culturales y por las omnipresentes imágenes de la moda afroamericana en Gran Bretaña. Sus representaciones obligan al espectador a cuestionarse sus propias percepciones sobre lo racial u otros indicadores de identidad, examinando el espectro de asunciones e implicaciones firmemente enraizadas en el conjunto de representaciones del hombre negro.

CONCLUSIÓN

En la década de los ochenta arranca en Gran Bretaña una transformación de la vida política y social que, junto a un cambio en el apoyo al arte emergente de grupos sociales infrarrepresentados, dio como resultado un nuevo género impulsado ahora a escala mundial y cuyos elementos clave son: la conciencia social, historicismo y posmodernidad, simbolismo y realismo, así como una exploración de las tensiones existentes entre las múltiples comunidades londinenses, minorías y no minorías, géneros, razas, inmigrantes, delincuencia y orden público. Todas ellas están presentes en el arte de Abdu'Allah.

30 Glenn Ligon, *A Feat of Scraps*, p. 89.

31 Glenn Ligon, *A Feat of Scraps*, p. 89.

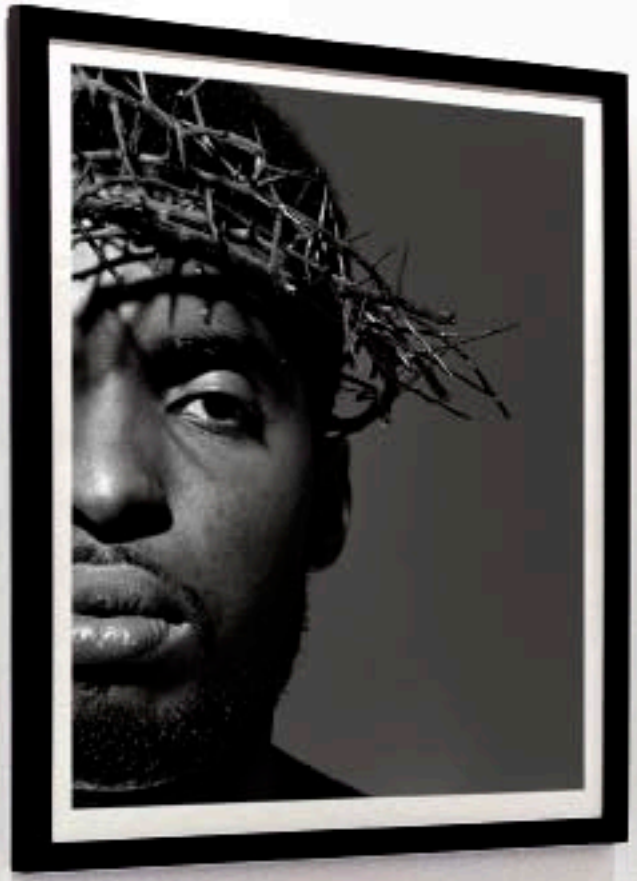
32 Glenn Ligon, *A Feat of Scraps*, p. 89.

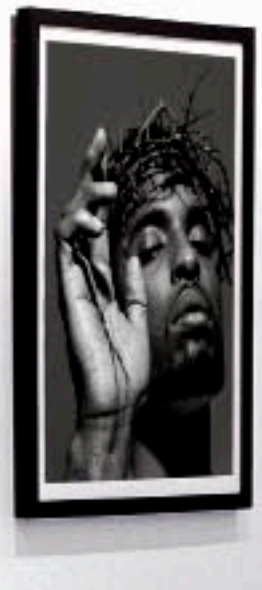
33 bell hooks, *Reconstructing Black Masculinity*, p. 83.

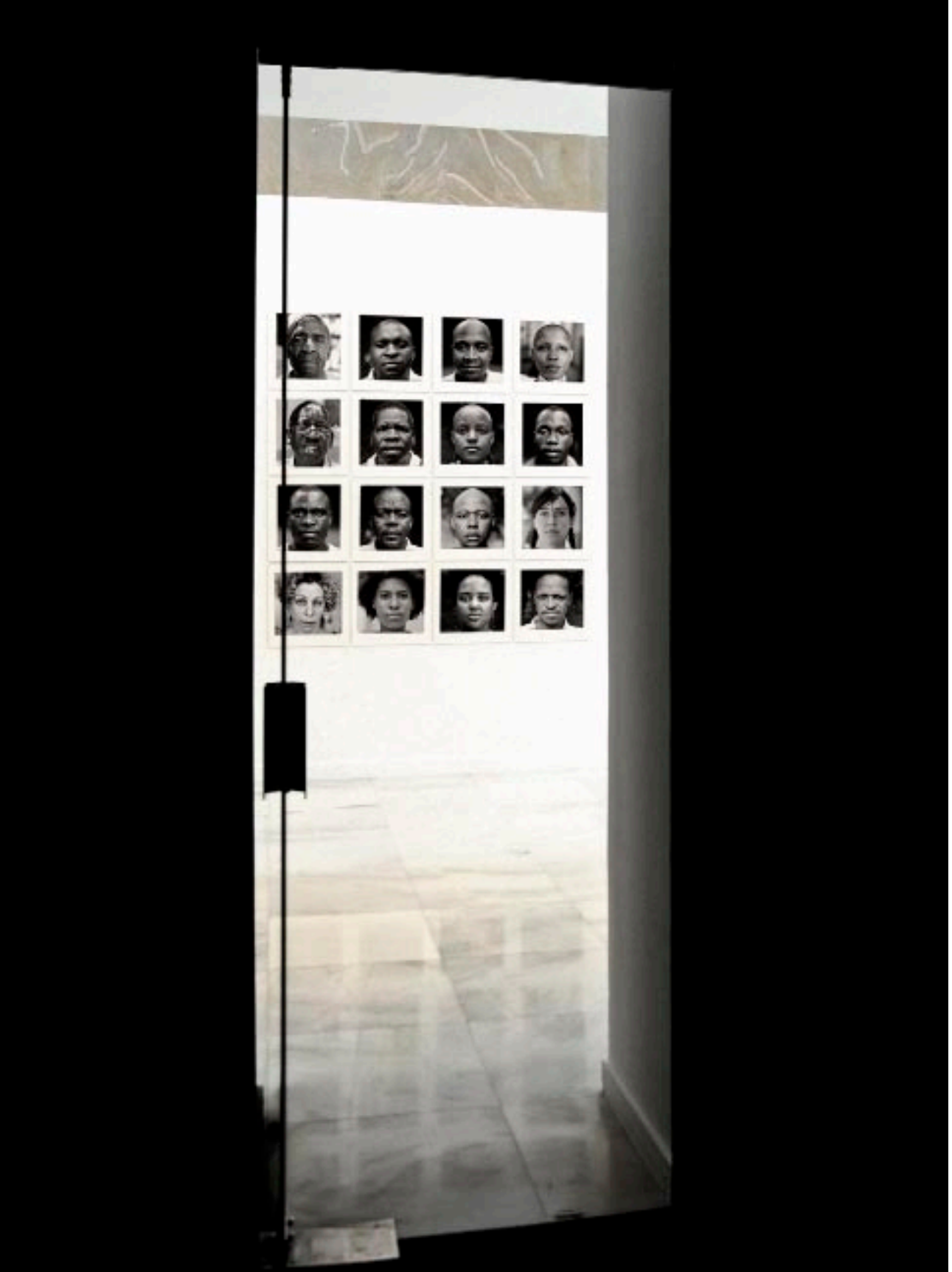
34 bell hooks, *Reconstructing Black Masculinity*, pp. 74 y 80.

La obra de Abdu'Allah ha encerrado —y encierra— una veta utópica, una voluntad constante de reivindicación, desde Londres o Gran Bretaña, de temas y lenguajes artísticos internacionales; una voluntad que se manifiesta en el hábil empleo de técnicas —como la desmaterialización de superficies, la creación de espacio y su manipulación, la utilización experta del retrato o la incorporación de soporte verbal o textual— así como en su selección y exploración de espinosos temas contemporáneos, incluyendo la transformación de estructuras religiosas y sociales y el papel y el influjo de la violencia dentro de —y en relación con— los retratos de la sociedad afrobritánica.

Bárbaro Martínez-Ruiz
Director del Laboratorio Orbis Africa.
Departamento de Arte y de Historia del Arte,
Standford University







ON THE ART OF DISLOCATION

Faisal Abdu'Allah is, and has to date been, an artist generally neglected by professional artistic institutions in the United Kingdom. He is well known to those who look beyond the institutional habit of excluding minorities and requiring artists to rein in their work in order to win inclusion into the British art establishment and has garnered respect on his own terms. The value of his work has been recognized by contemporaries including David Adjaye and Chris Ofili, he is keenly collected by private collectors and certain of his pieces have been selected for inclusion in the collections of mainstream institutions such as the British Art Council and the Victoria & Albert Museum.

Stuart Hall, in his article "Black Diaspora Artists in Britain", refers to three waves of visual artists in the history of the black diaspora in post-war Britain.[1] Faisal Abdu'Allah fits into what Stuart Hall calls the second wave; a generation of artists characterized by their strong anti-colonialist attitude and focus on race as a central and determining ideology. According to Hall, African diaspora artists of such second wave did not have a direct experience of discrimination akin to that of the first wave of African diaspora artists practicing in the 1920s and 1930s whose principal approach was what Hall described as attempting the "symbolic restoration of [an] African connection."[2] Instead, these artists are engaged in a re-discovery of their African identity first as a symbolic process and second as a generalization and symbolic restoration that could be only achieved by translation of an imagined community through its New World displacement.[3] What Hall called the Pan-Afrikan connection is exemplified by artists such as Eddie Chambers and Keith Piper.[4]

This argument suggests a significant contradiction common to the way many scholars, including Mark Sealy, Paul Gilroy, Zig Layton-Henry and Anne Walmsley, have approached issues of cultural legacy and identity in modern and contemporary arts through a framework in which 'Africa' continues to be conceptualized as a generic term rather than one characterized by cultural specificity or concrete references to artistic

1 Stuart Hall, *Black Diaspora Artists in Britain*, p. 17.

2 Stuart Hall, *Black Diaspora Artists in Britain*, p. 18.

3 Stuart Hall, *Black Diaspora Artists in Britain*, p. 18.

4 Stuart Hall, *Assembling the 1980's: The Deluge – and After*, p. 3.

traditions that arrived in the Americas as a result of the slave trade. In other words, there is no theoretical model in contemporary art critique that analyzes African aesthetics and functions within the margins of Western culture or art or delineates the process of negotiation between two aesthetic models within the context of British cultural hegemony. Kobena Mercer is one of the few authors who address the aesthetic problem regarding Afro-British artists, examining spaces of African cultural practice and alternative institutional practices within and outside the British cultural institutional practice.[5]

Abdu'Allah's work also explores these issues, documenting social transitions, from his early prints produced in Boston about the increase in black consciousness to his later images testifying to the devastation of London by the uprising of the black British Muslim community following a cycle of marginalization of under-privileged social groups, retaliation, and the general aggravation of socio-cultural differences that resulted from a politically conservative climate culminating in Thatcherism and its attendant values. Proficient across media — including printmaking, photography, portraiture and installations — Abdu'Allah's impact on and value to the ongoing development of contemporary British art history is still being understood.

This text adopts a thematic approach that focuses first on critical techniques employed by the artist before exploring certain themes and subjects central to his work, including the transformation of religious and social structures and narratives surrounding violence and black masculinity. Navigating a course from analysis of Abdu'Allah's key photographs and art installations to exploration of their significance within the complex cultural and social matrix of British and international art scenes from the 1980s to the present day, it also develops core concepts necessary for an understanding of Abdu'Allah's work in relation to major themes in British art from the past few decades, seeking a balance between a critical examination of the artist's work and an introduction to frequently ignored themes in contemporary British art. Post-racial art in Britain has been over-generalized in existing artistic practices, gallery and museum displays and regarded as something overcome by multiculturalism and racial integration in contemporary British society, but is addressed directly here.

Finally in order to address the genre of Afro-British art in relation to language, the Art of Dislocation explores critical reflections on the notion of art as a subject matter without sacrificing other art relationships such as art and social critique, art and spirituality, art and public life, art and reality, art and pleasure. As is the case with most retrospective art exhibits, the principal driver for the selection of the pieces and the narration of an artist's development has been the conceptual and aesthetic growth and influence seen across Abdu'Allah's artistic career.

5 Kobena Mercer, *Iconography after Identity*, pp. 49-58.

THE BRITISH SCENE

Through the 1950s, Great Britain was a nearly uniformly Christian nation. Although there was a slowly growing Jewish community, broader religious and cultural diversity did not increase materially until the 1960s when a considerable number of Hindus, Muslims and Sikhs arrived in the country. This increase significantly changed the religious landscape of the country and by the early 1980s, Britain had a non-Christian religious community of 2 million individuals.[6] Throughout this period, the Christian community itself also changed substantially; as the dominant Anglican Churches of England and Scotland and the Methodist church were joined, particularly in the 1970s, by resurgent evangelical churches and other independent Pentecostal churches popular within the growing population of Afro-Caribbean immigrants. Occurring at the same time was the significant increase in other religious groups, most notably Hindus and Muslims, as the immigrant population from Asia increased dramatically, as did the creation of formal religious organizations, publications and sanctioned places for religious practice. This had a direct impact on the development of higher forms of religious practice and worship as well as on levels of religious commitment.

The British Muslim community grew significantly in size in the 1980s and such increased membership contributed in the construction of mosques and large-scale architectural projects in contrast to previous decades where existing buildings were transformed into Mosques. A paradigmatic example of such architectural projects was the construction of the Regent's Park Mosque in the center of London. This mosque has a positive effect in creating a sense of stability and dignity between members of Muslim community and also encouraged the idea of integration of this community to the fabric of British society.[7]

Despite, or in some ways related to, its rapid growth and visibility, the Muslim community in Britain faces (and continues to face) three major integration challenges. The first relates to its geographical origin, these communities came from a social and historical diversity due to the legacy of the British Empire in India and Pakistan and the Middle East from XIX century British colonialism. Secondly, the Muslim community had divergent representations of their religious traditions such as Sunni, Shi'a, Sufi and legalist. Finally, the social aspects of religion make it very difficult to distinguish between forms of religious teaching and cultural practices which relate directly to social experiences. Such experiences include marginalization and the often related increased reliance on religion and enhancement (entrenchment) of identity practices, deficient legal representation around

6 John Wolffe, *Religion and 'Secularization,'* pp. 432-33. Data based on census from 1982 of Christians from Church of England, Church of Scotland and the Methodist Church.

7 John Wolffe, *Religion and 'Secularization'*, pp. 237-38.

Muslim social issues in the British judicial system, lack of economic integration into society and identity conflicts. This era has also seen an increase in the political debates about the Muslim community in relation to existing areas of tension with British social paradigms, including sexuality, the role and status of women in society and the legacy of a British education system that did not tolerate other forms of religion.[8]

The London in which Abdu'Allah was born and in which he matured as an artist was one marked by Margaret Thatcher's tenure as prime minister and British art during such period was generally stunted by a conservative government that had little interest in or commitment to fund the arts. Anxiety in British society during the Thatcher government was largely precipitated by a period that saw the dissolution of Britain's imperial world and its slip from a position of world economic dominance, together with the aforementioned significant demographic shifts. It was an era when artists, together with broader society, began to demand equal rights for minorities and more aggressively and openly began to put forth varied representations of social struggles taking place in a very class-oriented society. The art of Abdu'Allah and his contemporaries in the early 1980s can be evaluated in a manner that fills an important void within available scholarship on the subject of contemporary art in relation to Afro-British culture. What began as an artistic gesture in the 1980s more fully materialized in the early XXI century as a complete conceptual approach that questioned issues of race and identity in relation to issues of cultural diversity and multiculturalism. Race, some have argued, while continuing to gird an important set of argument in relation to understanding cultural formation and location, social history, political conscience, and memory of those transcendental historical moments, is no longer central.[9] Instead, race becomes one of several contested areas of identity which must be negotiated in society, including national identity, religious faith and gender.

Abdu'Allah's work broke away from the British artistic establishment and the rules of institutional representation, particularly insofar as he began selecting his subjects from émigré utopia, Afro-British social consciousness, Muslim identity and working-class life. He also integrated other views of London, portraying it as a city of dislocated communities that were powerless in the existing world of art. The Art of Dislocation explores the manner in which Abdu'Allah brought together these groundbreaking elements and the degree to which he engaged common subject matters such as representation of social disparity, social commentary, vernacular philosophy, self-representation, and the very language of stereotype. It also analyzes how Abdu'Allah's critique of the status quo and his sympathetic position in representing a universal experience of London for all underprivileged groups opened up new avenues in British art and still resonates today.

8 John Wolffe, *Religion and 'Secularization'*, pp. 437-38.

9 Stuart Hall, *Black Diaspora Artists in Britain*, p. 3.

HISTORICISM AND INSURGENCE

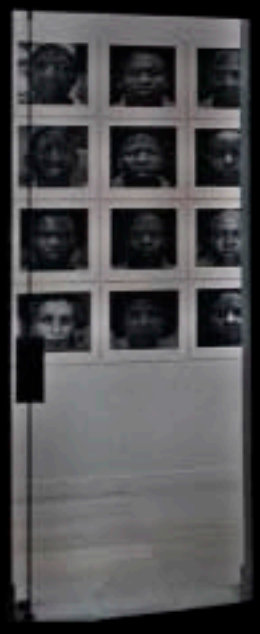
The art of Faisal Abdu'Allah is, first of all, about de-materializing surfaces. Burning the paper, drawing lines to cover most surfaces, creating holes and building narratives around the resulting absence of material. An important step in Abdu'Allah's artistic career was enrollment at the age of twenty in the Massachusetts College of Art. By the time he reached Boston he was a skilled communicator and very socially sensitive, attributes which proved essential for overcoming his initial cultural dislocation. His early work during this period evidenced his training as a printmaker under professors Tony Martina at the Saint Martin School of Art and Tim Mara at The Royal College of Art, London and he speaks of the primary goal being "to exhaust the paper to its physical limit."[10] This process, vital to his early work, would go on to form a core of his broader body of work, including the later-produced photography and multimedia projects.

The drawing *Paper Ends* (1988-89), made during his final year at the London Royal College, is an abstract work and, as suggested by the title, is an example of dematerialization and the artist's experience of a sense of nostalgia about losing a surface. Clearly highlighted with burn marks that spread out across the paper's surface, creating high contrast between the white spaces between the burns and the shadows projected onto a second surface placed behind the first to create an optical illusion of depth and three-dimensionality. Right in front of our eyes such act of destruction turns a sheet of paper into a new material form, an object that appears to be levitating. Abdu'Allah contrasts these white holes with almost calligraphic arabesque, evoking electric pulses coming out of the surfaces in a chaotic manner. This electric written style is very common among Pentecostal and Revival religious traditions in Jamaica, and Abdu'Allah's father was an active Pentecostal priest at the time the drawing was made in London. In Revival churches, such electric writing is strongly associated with God's pulsation, which manifests in an infinity zigzagging as a way to contain his vitality. Jamaican Pentecostal and Revival religious traditions have a strong connection with Central African forms of graphic expression seen throughout the Caribbean in which such writing represents the ancestors' activities, a flawed graphic form that highlights imperfection while symbolizing their dignified strength. These and related types of electric writing have also been explored by the African American artist David Hammons in his 2004 drawing series *Spirit Writing*.[11]

Abdu'Allah also depicts other motifs in *Paper Ends* in a modest way, such as leaves printed without any sense of volume near a "checkerboard" design which runs as a narrow banner at the edge of the paper. Such checkerboard motif has a strong resonance in

10 Conversation with Faisal Abdu'Allah, London, United Kingdom, Summer 2004.

11 Salah M. Hassan and Cheryl Finley, eds. *Diaspora Memory Place.* Munich-Berlin-London-New York: Prestel Press, 2008. P. 2.



African graphic language as used in the present day within many African and African influenced religions in Jamaica and elsewhere in the Caribbean Abdu'Allah's use of fire to burn the paper serves as a metaphor for death and alludes to the coming together of the ancestors. His attempt to cover the entire surface of the paper is a clear rejection of the horror of an emptiness in which color cannot stand in its own physicality.

Abdu'Allah's unusual treatment and reconsideration of surfaces extends beyond his drawings and is a marked characteristic seen across much of his photographic work. Opting to focus on a photograph's physical qualities and materiality through the continued use of conventional (analog) photography, Abdu'Allah treats the photographic realm as a surface, as an object materialized by the photographic medium that can be treated in a manner similar to painting canvas. His choice to mount and print on metal creates a three-dimensional existence and conveys narratives like video sequences. Abdu'Allah's photographic gestures freed his photography from the concerns around the alleged death of photography in the face of the digital format and the attendant simplification of the photographic process, loss of autonomy due to diversification and heightened accessibility and high-speed consumption of photographic material via the Internet. Abdu'Allah's work also creates a play on the physical apprehension of a printmaker, a painter or a filmmaker whose interest goes both beyond and within the representation on surfaces to express the role of an itinerant in society.

The heavy use of multiple visual elements on a single surface seen in *Paper Ends* is very similar to that of Abdu'Allah's later prints, including *I Wanna Kill Sam* in which he uses aluminum plates in place of paper surfaces. Such surface material choice has been described as suggesting that the "bodies looks like they have been carved from marble."[12] As described by Bryan Wolf, Abdu'Allah's use of aluminum plates made "the bodies look like they are being consumed by their own abstraction"[13], suggesting that the degree of pixilation of the print and the manner in which the depicted subjects were mirrored and multiplied by each individual portrait raised an ontological question about self-perception of the viewer. The work self-devours and de-materializes its subjects, not merely as a result of the acid acting on the surface of the metal plates but in a more subtle way in which one can simultaneously visually experience being at one with the nature of the other figures depicted on the aluminum plates and encountering oneself through viewing life-size images. In other words, it invites a double understanding of oneself and the other.

Wolf went on to comment that "Abdu'Allah's work makes you feel a sense of shame when you experience self inadequacy in understanding his subject, familiarity and otherness within some visual resemblance and a sense of guilt experienced publicly."[14] Such comment alludes to the most striking feature on Abdu'Allah's visuality is his creation of a sense of "disconcertment", a state he uses to create and maintain in the viewer a sense of anxious embarrassment and unpleasant emotion. By juxtaposing an experience of moral incorrectness with the subjects he explores, such as racial stereotype, masculinity, cultural dialogism, iconography of violence, Abdu'Allah creates and plays upon a sense of remorse. In a 2010 letter, Abdu'Allah described some of his ideas behind this project.

> "From the early beginnings in *I Wanna Kill Sam* I have always had an obsession with badness and the strand was evident in some key earlier works *Grave Diggaz*, *Innocence Protects You* and *An Affair of Honour*. All made some comment on morality, perception and remorse about malevolence. But that was never enough for me and the desire to go to another level to fully comprehend malevolence was achieved through *Goldfinger*, 2007, a collaboration with the late East End mafia don Joey Pyle looking at transformation utilizing the technical process of alchemy."[15]

The images call to mind the idea of extended family practices among Caribbean communities in London and moral issues surrounding a community's right to self-representation. Abdu'Allah, a member of such Caribbean community, represents a paradigm in the vernacular domain of a culture heavily influenced by African-American popular culture that plays critical role in the formation of Afro-British fashion identity. His images also share an iconographic trait with early Hollywood publicity of Western movies as well as with James Bond movie posters for the 1964 film *Goldfinger*.[16]

His sharply spatial conception of the images portrayed mirrors the social concerns that imbue his work. The images represented through a collection of distinct pixels can reconstruct themselves, but only when seen from a distance, when the pixelated images become clear and the images operate in conjunction with one another. Similarly, the images can be understood as "re-materializing," emerging from the act of dissolving the metal surface and reappearing in a new physical form.

Although Abdu'Allah's series came out his training as printmaker and long use of the silk screen-printing process, there is a clear allusion to Andy Warhol's series of portraits of Elvis Presley. Like Warhol's *Elvis* series, Abdu'Allah's *I Wanna Kill Sam* series share an insistence on repetition that is a very common trait in Pop art visual

12 Conversation with Annie Cohen-Solal, Stanford University, November 12. 2010.

13 Conversation with Bryan Wolf, Stanford University, November 9, 2010.

14 Conversation with Bryan Wolf, Stanford University, November 9, 2010.

15 Personal communication with Faisal Abdu'Allah, Stanford University, 2010.

16 Edward Buscombe, ed., *The BFI Companion to the Western*, pp. 161, 186, 197, and 383.

strategy in relation to the vernacular culture, images of publicity and media. However, instead of using the same type of image as Warhol does, Abdu'Allah uses similar sized aluminum plates, but always containing a different portrait. A more striking difference between the two series is the visual principles underlying them: for Warhol repetition will always be better that one unique piece, each repetition will be different from the original master print as a result of the imprecise printing process and human error; whereas for Abdu'Allah repetition has more linguistic implications insofar as a similarly constructed image is varied within the consistent genre of portraiture, like the infinite richness and variety of language. Such repetition alludes to verbal differences which raise the issues of consistent concern to Abdu'Allah such as masculinity, the embodiment of blackness, the consumption of images of violence associated with black imagery in the media and issues of memory in which the individual prints articulate moments of his relationship with the people portrayed.

A SHIFT TOWARDS DISLOCATION

The posing of ontological questions is a theme that characterizes the current practice of contemporary art. Contemporary art is produced in a conscious way that invests in an exploration of its own nature and existence (materiality), its multidirectional temporality and global cultural-geographical awareness. The new type of artist is supposedly better adapted psychologically than his or her predecessors and is outfitted with a new repertoire of categorical descriptions; he or she is 'global', 'nomadic', 'diasporic' and of a 'post-identity' era. Among Abdu'Allah's virtues is his status as an exception to this self-conscious global trend. Abdu'Allah is an example of how a vulnerable artist outside of the mainstream contemporary art community is struggling to make visible his own perspective. The effect of recent global economic challenges on the art world has exacerbated its existing tendency to overlook emerging minority artists seeking to challenge accepted social narratives. Abdu'Allah's ontological realization emerges independent of direct influence from the legacy of institutional practices toward race and cultural minorities. Instead, Abdu'Allah's cultural tolerance is informed by factors more concrete than mere subjective responses, such as his knowledge of racial history, political will and practice of law and his aspiration that necessary changes will occur in society and that a more transparent debate around such issues can take place across the political spectrum.

Beginning in the late 1990s, Abdu'Allah turned to the idea of space as political in the larger sense of touching issues from museum display to local politics and social commentary. Abdu'Allah developed a series of rooms which utilize what I call the 'rationalism of geometric spaces' in favoring a more sensorial and participatory experience of the viewer. These rooms conceive spaces as abstract environments capable of

engaging different types of people and challenging racial prejudices, class biases and behavioral habits determined by identity as well as political ideas about who has the right to see or be a part of a given artificial public space.

The first examples of this type of piece were commissions by leading British institutions such as The National Maritime Museum and the Horniman Museum and Gardens. Realizing that the nature of the commissioned projects allowed him to research the political history of each institution and consider it as a mirror of the British political spectrum, Abdu'Allah also explored the past censorship by such institutions and the role they played in the historical segregation of museum practice in the United Kingdom.

*Heads of Stat*e (1997) is the first of Abdu'Allah's installations that used sculpture, objects and photographs as wallpaper to create architectural environments.

He described those strategies in a 2004 conversation as combining to create photo-environments, and often arranged his sculpture in a manner that suggests an obvious alternative location — in this example, a coffin carefully staged in the middle of the space hints at a scenario in a morgue. Abdu'Allah's use of space came after a long meditation about the tension between the illusion of versus the experience in a real space and he began experimenting with the use of large-scale photographs as wallpaper to trick the viewer's sense of scale and perspective and with the placing of life-size sculptures in the shape of domestic funerary objects. Similar to his [earlier] pieces that manipulated a viewer's experience within a constructed space, Abdu'Allah's new emphasis on the use of multimedia forms allows him to re-present real spaces and choreograph the viewer's experience with the subject.

Metaphor is frequently a subject of Abdu'Allah's work. Instead of providing graphic accounts of violence and political distrust, Abdu'Allah's photographs of violence are more direct social commentaries, a paradoxical response in which the violence produced by nature becomes a metaphor for political violence. Similarly, in this piece, he confronts the viewer with death as simply a human experience, yet one that cannot be fully understood until "you experience the passing of someone really close to you." Abdu'Allah creates this conceptual relationship with death by placing inside the space a coffin as emblematic of death and reproducing at large the real space of a morgue. This confrontation of two allusions to death evokes a form of horror — that of physical death evoked by the coffin and toughened by the space of death (morgue) reproduced on the wallpaper. Abdu'Allah describes the resultant artificial realm as a "space of no escape" and its gruesome affect is an admittance of the need for more social wakefulness. *Heads of Stat*e came about after Abdu'Allah witnessed the death of a colleague. It is clear that Abdu'Allah was conscious of the way in which the conceptual principles of artists such as Dan Graham, Felix Gonzalez-Torres, Lucas Samara and James Turrell informed his understanding and final visual materialization of his project. All of those artists were aware of space demarcation, space activation through lighting and customized design as a new conceptual proposition for the creation of new realms. *Heads of*

*Stat*e was a major work commissioned by the National Maritime Museum in 1999 as a response to material in the Museum's imperial collection.

In *Innocence Protects You* (2002) he transformed the workspace into an extended art space, placing new office doors in the curator's offices at the Horniman Museum with images of the boxes printed on the door surfaces enclosing the African artifacts from the museum's storage facilities in Greenwich. These printed images convey Abdu'Allah's concerns about the lack of accessibility for the Afro-British population to the museum and its educational role as public institution and were an effective way to provide a neutral space for reflection for the curators about their own mission in the museum as it relates to the connection between art and the cultural makeup of the city, particularly within a museum that is both emblematic of the former British Empire and thus associated with its historical violence and has not changed its design since the early twentieth century. A second critique implied by the manner in which the space was constructed is around the idea of working and providing a culture narrative about living cultures, in this case Africa and its diaspora in the United Kingdom, in the abstract. The workspace explores the paradox of a symbolic space valued by its intellectual legacy and institutional history versus the real value of culture in the neighborhood, city and country.

Garden of Eden (2003), was designed not as a utopian space to be used to promote multiculturalism in global cities, but rather as a space for reflection on the self-oppressive mind aggravated by privileged assumptions about racial politics, economics and class. Inspired by his knowledge of the work of minimalist artist Dan Flavin, including Flavin's 1964 installation at Green Gallery in New York City and Carl Andre's *144 Zinc Square* from 1967 now on display at the Milwaukee Art Museum, Abdu'Allah explored extreme scale architectural intervention as part of *Garden of Eden*, a collaborative project with the architect David Adjaye. Together, they proposed new ways to experience existence in physical spaces directly associated with human behavior and its unspoken power relations. They proposed a different connotation of space and physically designed it in order to enable a way for the viewer to politically experience it, a type of 'political geometry' that would engage people psychologically in experiences of color (blue and green for English people and black and brown for Afro-British) by guiding them topologically through a clearly defined space in order to engender the development of a process of self-recognition of oneself in the space. *Garden of Eden* attempts to critique such a legacy and responsible role of Empires for the postcolonial self-reflective critique within postcolonial London. It is a minimalistic space designed to contrast with that oversaturated with advertisements in newspapers and the sensational press in wide circulation in British public spaces. In one room, the viewers are themselves visible by viewers in another room, although they are unaware of such observation. Only viewers with a certain eye color (green or blue) are permitted to enter the central room, while those with brown eyes must enter a surrounding space. Such division and assignment of perceived privilege is misleading; those who have been granted entry into the central sanctuary are unaware that they are being observed from outside. These spaces and acts of division, enforced by a carefully chosen mathematically-precise formula, become spaces for meditation that enable the materialization of public representations and social perceptions of violence. The resulting paradox of exclusion, inclusion and violation is an ideal vehicle for the questioning of assumptions about the racialization of violence and its continued association with the black body and minority cultural groups more generally. In the piece, observable privilege is determined by eye — and thus skin — color, visible icons in the popular imagination that become for Abdu'Allah gesture of subversion as well as political statements.

Like Flavin and Andre, Abdu'Allah emphasized that the quality of the space closely involved the audience in the experience of the sculpture, making the piece an achievement of architecture rather than a mere object. One radical difference between Abdu'Allah and his predecessors is that, in contrast to Flavin and Andre, he creates a new spatial realm that changes the basic physical principles of the space, transforming the physical properties of the original space from the inside. Utilizing ideas of sculptural installation from Flavin and Andre as well as Richard Serra's notion of exploring the formal and perceptual relationship between artwork and the viewer, Abdu'Allah describes his work as an exercise of mapping. Inspired by Serra's idea of using mapping to record an architectural experience, Abdu'Allah explores ways in which to provide new boundaries for the relationship between the artistic space and the viewer, including boundaries that are politically informed. Believing that the viewer's racial conscience, political ideas and class affiliation will determine the way in which he or she will respond to the art, Abdu'Allah constructs the space in relation to those notions, intentionally provoking a self-reflective encounter with other bodies.

Referring to the conceptualization of his work, Abdu'Allah points out:

> "*Garden of Eden* and *Threshold* were primary markers in the comprehensive shift where the image is no longer the metaphor and signifier of content but light and scientific conceptual navigation. The human body becomes the core in which either was mediated through sound or the generic component of eye color. Collaboration was also at the core of these two pieces and this heightened the Socially Engaged Practice (SEP) of the works."[17]

17 Personal communication with Faisal Abdu'Allah, Stanford University, 2010.

Garden of Eden is not a traditionally politically engaged and visually conceived work. The extremity of the disparity of spaces and the restricted access to each unique space determined by eye color mirrors the extreme social situation of racism. The common-space and experience in society are the starts in his new-presentation (environment), which change in form into a perceptual space for a sociological speculation with roots in social reality. A similar kind of conceptual understanding is visible in the site-specific installation *Passage* exhibited in 2009 at LAXART, Los Angeles by artist Walead Beshty. Beshty's work focuses on the idea of artistic materialization, particularly through photography, depending on random occurrence as a mode of transformation, a process he called 'brute materiality.'[18] His prints are the result of radical changes in the physical properties of the films caused by exposure to X rays, the mishandling of the luggage and the opening of the film by security. The concern around recording the material condition of the structure at a particular point in time is one that Abdu'Allah and Beshty share, and is one characteristic of their generation, one characterized by increased globalization and the sense of a possible new order, an opportunity to explore metaphysical, political and psychological crossroads.

Garden of Eden also provides the most complete example of Abdu'Allah's use of text as a primary conceptual tool, a form of verbal support designed to frame specific ideological responses to physical enclosures conditioned by the verbal references conveyed through the text. In this piece, the artist uses a reference from the 1999 film *The Matrix* that refers to issues of accessibility, destiny and illusion in a dialogue between the "Neo" and "Morpheus" characters, as re-phrased by Abdu'Allah below. In the following dialogue Abdu'Allah replaces certain key words from the original script, those that he viewed as most relevant to the experience or process of artistic cognition. For example, he replaces 'matrix' with 'garden', creating an antithesis between the digital and artificial realm and the natural, organic even human realm: In doing so, Abdu'Allah turns a conceptual text of publicly consumed, and thus accessible, media into an ideological reference to the lack and openness around themes common across his work such as race and violence.

"— It is an honor to meet you.
I imagine that right now you are feeling like Alice, tumbling down the rabbit-hole? Hmm? I can see it in your eyes. You have the look of a man who accepts what he sees because he isexpecting to wake up. Ironically this is not far from the truth. Do you believe in fate?
— No.
— Why not?

18 Douglas Fogle, *Creamier: Contemporary Art in Culture*, pp. 46-49.

— I don't like the idea that I'm not in control of my own life.
— I know exactly what you mean.
Let me tell you why you're here. You're here because you know something.
What you know you can't explain, but you feel it.
You felt it your entire life. That there's something wrong with the world.
You don't know what, but it's there, like a splinter in your mind driving you mad.
It is this feeling that has summoned you before me.
Do you know what I'm talking about?
Do you know what it is?
The Garden is everywhere, it is all around us, even now in this very room you can see it as you look into your reflection or when you turn on your television.
You can feel it when you go to work, to church, synagogue and mosque.
When you pay your tax, national insurance, your rent and mortgage.
It is the world that has been pulled over your eyes to blind you from the truth.
— What truth you may ask?
— That you're a slave.
Like everyone else you were born into bondage, born into a prison that you cannot smell, taste or touch, a prison for your mind.
Unfortunately no one can be told what the true significance of the garden is, you have to see it for your self.
This is your last chance.
You have already chosen this path. You leave, the story ends and you wake up in your bed.
You take the other path, you stay in Wonderland and I show you just how deep the rabbit-hole goes."[19]

Abdu'Allah's interest in the verbal goes beyond its use as a visual strategy and as ideological conditioning. Just as two strands of music, Funk and Punk, influenced the art work of the 1960s and 1970s, the emergence out of Punk of Hip-Hop in the late 1970s and early 1980s was to become the most influential musical form of the subsequent counter-cultural artistic wave. For Abdu'Allah and other British artists of his generation, Hip-Hop's vernacular building and use of lyrics became a source of both ideological and visual inspiration. Such influence is seen in Abdu'Allah's references to lyrical

19 Text re-phrased by Abdu'Allah from the original script of *The Matrix* film. *The Matrix*: Dirs. Andy and Lana Wachowski. Perf. Keanu Reeves, Laurence Fishburne, and Carrie-Anne Moss. Warner Bros. Pictures, 1999.

fragments, a manner of shorthand capable of representing a vernacular philosophy and state of mind.[20]

Outside of his installations involving the creation of material spaces in which his audiences are asked to participate in acts of self-reflection, Abdu'Allah has also addressed questions of space and the impact of human presence through photographs. Abdu'Allah's series of sandy landscape images, *Untitled*, 2006, can be thought of as a double tribute to the history of photography. These photographs both pay tribute to the neo-conceptual artist Felix Gonzalez-Torres' art installation *Untitled (Sand)* of 1993-1994 and make clear reference to Edward Weston's photograph *Dunes, Oceano* of 1936. Weston's principal interest was in nature and its vital, self-reinforcing processes. Dunes are the product of rippled and arbitrary patterns produced by the winds and Weston's use of them as a subject, like his series on the roots of Cypress trees, indicates his fascination with random forms produced by nature. The abstract patterns in the sand became emblematic of ambiguity and served as a metaphor for complexity, particularly when highlighted by the footprints of a creature, possibly a bird, clearly visible on the right side of the frame. The idea of nature as an independent source of vitality, one producing what have been referred to as "relevant enigmas"[21] creates tension in the photograph between such natural creative power and human witness to such display of kinetic activity. Weston's photograph has been associated with the idea of a labyrinth, as later seen in Felix Gonzalez-Torres's installation *Untitled (Sand)*, 1993-1994, a metaphor of time and its passage and of the memories with which Weston associated the rippled effect of the sand and its intricate space as ambiguous space that could be associated to Weston's subjective psychology. The images of both Weston and Gonzalez-Torres reflect the optical naturalism in photography while emphasizing an optical phenomenon.

Abdu'Allah's series, produced during a trip to Jordan, portray the same subject, but in a very different manner. Although the concepts of ambiguity and time from Weston and Felix are very visible in Abdu'Allah's photos, unlike his predecessors, he created a sequence of very similar images instead of creating an iconic narrative with a single photograph. Like Weston and Felix, Abdu'Allah understands and uses didactic associations between nature and vital processes, changes and cycles. He associates the ideas about ambiguity and the enigmatic abstraction of the sand grains as metaphoric spaces associated with issues of materiality and immateriality. In contrast to Weston and Felix, humans are present in Abdu'Allah's series and are unambiguously physically represented by human footprints. The photographs which position one or two human footprints are quickly changed by the blowing wind, which prevents the formation of a fixed print on the ever changing sandy surface. These images illustrate Abdu'Allah's view of the tangible and intangible moments in life, the choices surrounding action and inaction.

20 See for example, the use of lyrics by Tupac Shakur in *Last Supper*, from Notorious B.I.G.'s 1997 album 'Life after Death' in *Heads of State*, from Lauryn Hill's 1999 album 'Miseducation of Lauryn Hill' in *Revelations*, and from Jay-Z's 2003 album 'Black' in *Garden of Eden.*

21 Ian Jeffrey, *How to Read a Photograph*, p. 111.

ART ALWAYS MATTERS

In his print series *Malcolm X*, produced between 1990-1991, Abdu'Allah began to explore what has become one of the principal themes seen across his artistic practice, his use of portraiture. The title of the series refers to Malcolm X, a critical, if controversial, figure in the civil rights movement in the United States in the 1950s known for his combative style of activism and his intellectual engagement. Many of the existing representations of this emblematic figure used portraiture as a vehicle to highlight the transcendental aspects of what Malcolm X was thought to represent, diverging from the past stereotypical images of unhappy black people.

Not until the series of projects *Still Lives*, *Fourteen Years in Between* and *Dullah 69* does one fully see the conceptual consistency in Abdu'Allah's approach to portraiture in which he combines two important tactics in its use. First, Abdu'Allah consistently manages to negotiate the differences between ideology and physiology, between the myth of the archetypal political figure and its more human aspect. This approach is consistent with that of early British photographer Julia Margaret Cameron (1815-1879), who emphasized melancholy through her use of direct verbal correlations between the photographic subject and the publicly known writings of John Milton and Alfred Lord Tennyson. Such emphasis is seen in references in her pieces' titles such as *The Mountain Nymph, Sweet Liberty* and *The Angel at the Tomb/Freshwater*.[22]

These early photographs were developed in a direct relationship with written forms of expression and enabled Cameron to portray popular culture of her era. Abdu'Allah's familiarity with Cameron's work is explored through the history of photographic technique class that he currently teaches at the University of East London and he uniquely utilizes her concepts relating to writing in his own work by replacing both writing and the limited physical space of a photograph by using a high contrast print to compose the subject in black and orange, black and gray, or black and white. As such, the written connection that dominated Cameron's photographic exercise is replaced by direct verbal fragments of Malcolm X's own words as secondary registers equally prominent in the frame.

22 Ian Jeffrey, *How to Read a Photograph*, p. 22.

The second tactic central to Abdu'Allah's portraiture work is his fascination with the idea of a common hero. Heroism as one of the attributes of black leaders is shown through his remaking of God in human form, images inspired by hope and almost prophetic. Showing Malcolm X as a type of hero in disguise counters the authoritative and hypercritical texts and reviews of the era which portray Malcolm X as an extremist who preached racism, black supremacy and xenophobia. The Malcolm X photographs are composed using a typology similar to that employed by Julia Margaret Cameron, with both artists posing their models in front of the camera with a black backdrop that helps to dramatize the subject and suggest a new physiological dimension. In Cameron's *Iago, Study from an Italian*, the model is shown in a manner associated with biblical literature on King David and Christ. Abdu'Allah replaces Cameron's associations with the religious culture of XIX century England with a common hero of his time, Malcolm X, the Othello of the XX century. This specific typology was also realized in *Still Lives*, a photographic project utilizing high contrast, suggesting physiological depth through the use of middle tones concentrated in the silhouette of the model and in the background, suggesting that the model is emerging from the canvas. Such use of technique highlights the idea of subjectivity in black and white photography.

An Affair of Honour is a site-specific installation of a series of photographs made by Abdu'Allah in the 1990s for the National Maritime Museum in London, in which he created a new environment in which to experience the art. In the context of the project, Abdu'Allah offered an open critique of the museum's practices and politics as emblematic of the former British Empire. This work echoed the debate over Western representations of the "Middle East" and the critical discourse on Orientalism initiated in the 1970s by the Palestinian-American Edward Said. Said argued that most of the representations of the East developed an imaginary ideal that selectively captured what was believed to be 'characteristic' of the people, culture and custom of the region. Although it echoes many of the concerns of Said's original work, Abdu'Allah's project suggests that the focus on Orientalism continued to exclude other subjects who had also been misrepresented within the British Empire, most particularly, African slaves in the West Indies (British Caribbean). Himself an example of the crossroads of two critical areas of interest in the British Empire, a descendent of a Pentecostal Afro-Caribbean family who subsequently reverted to Islam, Abdu'Allah explores how exotic representations of the other convey a desire for superiority and control and how such images must be viewed in their wider political and cultural context. *An Affair of Honour* employed a specific photographic style familiar to British audiences to focus attention on the continued relevance of this discussion. Most of the images that comprise the piece are constructed in the style of the mid-nineteenth century travelogue images that portrayed figures in Eastern dress, largely in response to official programs of "modernization" and European influence. Unlike other British artists in the XIX century such as John Frederick Lewis, William Holman and David Roberts who sought to portray to a Western audience

their own authority over their subject matter by adopting local costume and including self-portraits in their published images, Abdu'Allah does not include a self-portrait of himself in such costume. Instead, he places a new type of portrait in which African descendents masquerade as subjects of the British Empire, a reverse gesture which poses critical questions about inclusion and visibility as it creates what appear to be images of the black body freed from the tensions between oppressed and oppressor or outside stereotypical representations of the vulnerability of the black body typically associated with scenes of slavery or other forms of hard labor.

The photographs in Abdu'Allah's *New Orleans* series titled *Humanity*, *I am Still Waiting*, *Madame Levauh* and *Second Line* were produced during the artist's 2006 residency at Project Row House in Texas, a year after the Hurricane Katrina tragedy in New Orleans.

These images, printed on paper, show Abdu'Allah's commitment to social issues, his political consciousness and his street photography skills, three key elements in his conceptual photographic experience. This work shows a clear connection with Abdu'Allah's early work and evolution of his subject matters. These photographs rely on a specific type of image and an analog strategy for their production. Taking the images spontaneously while walking through the city with a medium format camera allowed Abdu'Allah to record his subjects, the un-posed faces of the city's inhabitants, naturally and to display the unbearable mark of nature as a metaphor for the intertwining of political ineptitude and human resilience. A similar tradition is seen in Walker Evans's *Subway Passengers*, a series of photographs made on New York City underground trains in the 1930s using small hidden cameras. Unlike Evans, Abdu'Allah approached his subjects with their knowledge, allowing his artistic expression to come second to the subject's right to choose his own images.

The New Orleans photographs are a clear example of the degree to which Abdu'Allah defines photography as not just "making images of things we see with our eyes" as Socrates used to describe painting. However, like Socrates, Abdu'Allah raises questions that transcend the realm of the visible. Where the two diverge is that whereas Socrates was principally concerned with the disposition of the soul as it related to the expression of emotions and representation of human passion, Abdu'Allah assumes direct contact between disposition and photographic form and uses such connection to excite certain social awareness in his audience, celebrating the resulting political involvement and passionate engagement with the pressing issues of one's time.

Abdu'Allah's most recent project, *Ten Degrees (Adeve)*, produced during the artist's visiting professorship at Stanford University in 2010, draws upon two noteworthy lessons from the 1993 film *Six Degrees of Separation*: first, that you should not believe everything that you see; and second, re-evaluate your life whenever you can. The structure of this piece echoes these two important lessons as well as its title. Abdu'Allah replaced six with ten and created a simple arrangement from two rolls of ten photographs joined together in a row and displayed in a room transformed into a giant light box. Abdu'Allah used

portraits of real human beings (his students and their acquaintances), as they 'really look' and as they change as a result of experiencing certain emotions.

The piece started when Abdu'Allah witnessed a public display of mutual care between two friends, Alex Fialho and A-lan Holt. Moved by the visible closeness of their friendship and querying how many others were similarly connected to these two individuals, Abdu'Allah asked the students who they would most trust with their lives. Instead of saying the other, each referred to another person, creating a ripple effect and evidencing networks of friendships incomprehensible in their totality. Stringing together images of ten individuals connected through such networks of friendship, Abdu'Allah focused on the number 10 as representing a paradigm of friendship creation. He views the digit as containing all things and possibilities, symbolically representing the return to unity of one person and people around him. Recalling the Ten Commandments of the Decalogue (10 words) from his early experience within the Pentecostal faith, Abdu'Allah reinterpreted ten words as ten idiosyncratic portraits within a sequence of friends bound by the randomness of their friendship. Across Christian traditions, the number ten represents the ten commandments and in Islamic tradition, ten represents completion and the start of a new cycle. As such, bringing the concept back to defined degrees of separation, Abdu'Allah wondered whether the last person in the line of ten portraits would have any direct link to the first, whether an existing, separate association existed? He found this not to be the case, that at nine steps away from one another, the two individuals had nothing in common.

The exercise illustrated by these ten portraits brings out a concept often seen in the history of ideas, the creation of an artist's work based on the artist's internal perception and shaping of a real, material object or experience. For Abdu'Allah, the material object is the new physical environment he created in which his subjects experienced the photographic act. This space became an active component in the creating and experiencing of images, images which come to life through the light that glows through the backlit paper.

A REVERSION OF FAITH

In the 1990s Abdu'Allah began a series little studied by scholars that I refer to as interior photographs, a label borrowed from Eugene Atget's publication in 1910 of a series called *Interieur Parisiens*. Interested in the mechanics of photographs taken by Atget, Abdu'Allah began to take pictures in a similar way, focusing on local domestic views of interior places and public spaces in locales ranging from London to Barcelona and New Orleans to Syria. The influence of Atget's early street photography is most visible in Abdu'Allah's *Untitled* series, a collection of photographs taken by the artist in Barcelona in 1992 and used in the installation *Thalatha Haqq*, produced in the same year for an exhibition for the Victoria & Albert Museum in London.

Central to the development of Abdu'Allah's personal and professional artistic identity was his adoption of Islam during the years he spent in Boston. Rather than a conversion, Abdu'Allah describes his change of faith as a reversion, an act of returning to his family's roots and to ancestral traditions connected to his African slave descendents in Jamaica. Although changing his faith and certain of his outward expressions of identity, including changing his name from P. A. Duffus to Faisal Abdu'Allah, he never doubted or dismissed the continued importance of his British cultural and national identity and continued to embrace this, as well as his Jamaican roots and Pentecostal religious upbringing.

In the photographs used in *Thalatha Haqq*, Abdu'Allah appears in front of the camera dressed in a traditional Muslim garment in a sequence of images that begin with a gesture suggestive of the process of prayer in the middle of a side street two blocks away from the Picasso museum in Barcelona. The image creates a window to a public display where you can see the intimate view of both an individual of faith and a city, a combination that evokes in the viewer an extraordinary feeling of being out-of-time, and out-of-place and engenders a significant level of intimacy. This series of images is also a record of a trip that played a critical role in the development of Abdu'Allah's Muslim consciousness as it was his first encounter with Islamic cultural traits in a city other than London, in a place where such cultural legacy appeared to be accessible through public access to building facades and architectural forms. The important issue in this series of photographs later turned into an installation described by Kate Cowcher and Rachel Newman in their essay *Beyond the House of My Father* published in connection with the artist's retrospective at Stanford University in 2010:

"*Thalatha Haqq (Three Truths)* (1992) set the tone for over two decades of work by Faisal Abdu'Allah. In its content complexity, its sensitivity to the material qualities of glass and its beguiling beauty, *Thalatha Haqq (Three Truths)* evidenced a precocious talent for provocative yet seductive works that play with our senses as they do our assumptions. Three transparent pyramids are screen printed with hazy photographs of the artist in various states of prayer, each image seeming to dissolve into the glass surface, casting ominous shadows. Made shortly after he converted to Islam, the work reads as contemplative and autobiographical; Abdu'Allah's journey to faith is refracted, like the light, through the pyramidal form."[23]

Abdu'Allah's photographic work comprises two phases; the first in which the artist is a photographer, initially comprehending a photographic event by capturing the moment of exposure; the second in which the artist is a print-maker, transforming his photographic documents through installation into propositions of more corporal and sensorial experiences. For example, in *Thalatha Haqq*, during this second phase, the

23 Kate Cowcher and Rachel Newman, *Beyond the House of My Father*, p. 3.

photos migrate from the paper onto the glass and from flatness into a three-dimensional visual experience. This sense of three-dimensionality allows Abdu'Allah to project those changes that took in his own spiritual transformation and self-discovery as a Muslim. Abdu'Allah pointed out in a conversation in London in 2004 that images always matter to him and described the *Untitled* series of photographs used in this specific project as expressing the transformation to the corporeal, images whose migration from paper represents a new way to embrace the artist's nature and very existence which was, at the time, undergoing substantial transformation as part of Abdu'Allah's reversion to Islam.

As part of a 1996 project sponsored by the British Broadcasting Corporation (BBC) in which he was asked to respond to a painting in the National Gallery, Abdu'Allah selected the *Madonna of the Meadow* by Giovanni Bellini and produced a series of simple pictures taken, with a frontal view, of scenes principally involving mother and child or father and child, each with a city view in the background. The montage allowed two themes to merge within the space, black and white interiors of urban spaces layered with color portrait subjects. Interestingly, in this series of four photomontages the first three images are clearly constructed in a manner similar to the original source of inspiration, replacing for example, the sleeping infant Jesus in the Virgin's lap with Abdu'Allah's own baby in his wife's lap, titled *Ma-Donna in the Meadow*.

The idea of fecundity and motherhood in this image brings to mind Bellini's original representation of farmland or the scene in which a wading bird attacks a snake, clearly signifying the triumph of life over death. In Abdu'Allah's fourth image of the series, an image titled *Don in the Meadow*, Bellini's landscape of farmland and fortified town is similarly replaced by modern view of London's streets and the Madonna herself is replaced by a male model whose own criminal background creates the Madonna's antithesis, someone with no spiritual sensibility.

Some of Abdu'Allah's most significant works touching upon themes of religious and social structures are the two-part photograph and now tapestry titled *Last Supper I* and *II*, and *Revelations*. These works are without a doubt Abdu'Allah's most visible and well-known photographs. In a 2010 letter, he recorded some of his general ideas about these two series.

> This fascination with the body continued through the *Revelation* where I was looking more internally at the historical conditioning of the gaze and popular icons. Raised in a strict Pentecostal household the iconography that was around as I arrived home from school, walked into the house and ascended the stairs, and before going to bed were the eyes of Christ. Watching over me with the promise of eternal life as long as I surrender my soul to this man, image or construct. These images were etched in my sub-consciousness as a child before speech had any authority, hence the stance of being close at school to all that looked like the saviour on my wall. After all, my sisters were burning their hair to look like his, so he must be the image of purity.[24]

In these pieces, Abdu'Allah engages in an exchange with classical art historical pieces which have also clearly influenced the history of photography. At first glance, the careful posing of the people in the photos creates a feeling of having documented a single moment in time. Like in Wenceslaus Hollar's etchings *The Bowing Gentleman* and *Lady with a Houpette*, Abdu'Allah photographs his subjects in full costume, paying particular attention to highlighted details such as the gun, the ring and the religious garments as well as elements symbolic of status including emblems of labor such as boots, popular fashion icons like baseball caps and coats and domestic references like the wooden bowl. The embodiment of such visual symbols speaks to the way in which popular culture is transformed visually and coded using the body as medium and in which beauty, politics, cultural identity and leisure are realized largely as intellectual achievements of the vernacular culture.

Abdu'Allah's second level of engagement with the traditional religious legacy of western art history is his deliberate association with Leonardo Da Vinci's famous *Last Supper*. The Last Supper's symbolic sharing of a religious and spiritual legacy alludes not only to Western religious tradition, but also to Abdu'Allah's own early tradition within the Pentecostal faith in Jamaica and the United Kingdom. The photo's reversal of ethnicity and cultural traits of the original Last Supper proposes a degree of unsurpassed inclusion. Abdu'Allah replaces the traditionally portrayed Jewish guests with newly reverted Afro-British Muslims, the apostles with modern 'townies'. Through these transformed images Abdu'Allah negotiates a new type of inclusion within the realm of religious artwork and advocates that discourse around issues of hybridity, creolization and syncretism as essential cultural and conceptual phenomena is critical to understanding the colonial context in which African slaves were forced to abandon their own religious heritage in favor of conversion to Christianity as well as the role of British culture in a post-colonial era. Despite these powerful, modern statements, *Last Supper* and *Revelations* are striking in the degree to which their composition reflects the conventional art history canon. Abdu'Allah's concentration on the human body reflects the focus of Da Vinci's classic renaissance painting style and use of religious iconography common in chromolithograph images of religious scenes often displayed in domestic spaces in the Caribbean.

Fourteen Years in Between, the result of a collaboration with the French artist Christian Boltanski, and the *Dis-assembly* series published in the booklet that accompanied

24 Communication with Faisal Abdu'Allah, Stanford University, 2010.

the show is an example of Abdu'Allah's attention to a different religious tradition, the Islamic use of numerology as a conceptual form. 14 in Islamic numerology is represented by 14 sun and moon letters and is half of the moon's 28-day cycle. The main idea in Abdu'Allah's response to Boltanski's piece was to use the reference to 14 days as a metaphor of the time that it takes the moon to wax from new to full and to photograph the same children previously photographed by Boltanski as they entered adulthood. Abdu'Allah draws our attention to the way in which the violence of time symbolized by (14) in the title is represented both by the changes in the children's physiognomy and, more destructively through the empty white squares that are emblematic of the loss of life in the 1990s due to higher levels of violent crime among youth in the London metropolitan area. This idea of displaced individuals and social groups is the core characteristic of both Boltanski's and Abdu'Allah's work. Death is a recurrent metaphor in the work of both artists, for Boltanski, reaching those corners of history related to holocaust and exile, while for Abdu'Allah, interpreted in relation to immigrants, minorities and social inequality.

THE AESTHETIC OF VIOLENCE

Of special interest to the artist is the vernacular myth about the British mafia and its place in the British imagination, consciousness of violence, crime and corruption and, more importantly, the paradoxical manner in which the racialization of violence by the British media consumes and influences British vernacular and political cultures. *Goldfinger*, first exhibited in 2007, began with Abdu'Allah's photographing members of the British mafia, and continues his exploration of themes of violence common to his earlier works, including political, public and media violence in *Malcolm X*, cultural institutional violence in *I Wanna Kill Sam* and historical violence in *Innocence Protects You*.

An early criticism of the use of violence in aesthetic forms was made by Plato in *The Republic*, when he argued that the foundation for justice is a condition of moral obligation and suggested that the most important of all moral emotions is fear, expressing concern that using rhetoric and visual expression to exacerbate fear was manipulative and damaging to society.[25] Such observation provides a useful foundation for understanding one of the central themes explored across Abdu'Allah's work. Like Plato, Abdu'Allah rejects the celebration of violence and instead uses images relating to violence to criticize its nature and question its contemporary celebration. Abdu'Allah goes on to suggest that what goes on in the theater, in one's domestic space or in one's mind, is connected to what one does in life. Violence has been used by public media as a pillar with which

25 Plato, *The Republic*, pp. 38-70.

to construct a cultural fear that opposes the ideal moral obligation that every citizen should have with his or her society.

Goldfinger brings together ways in which violence has been represented in the history of Western thought. The piece builds upon Plato's rejection of forms of mimetic practices such as poetry, painting, sculpture and music as tools for the manipulation of human emotion and views that fears and desires are seen as irrational because they undermine our mental self-control.[26] Abdu'Allah views Plato's rejection of all dramatic forms as a rejection of straight literary association with images of violence and oversensationalized representation. Plato's advocacy for a more conceptual use of art and representation that can be recognized in the conceptual narrative resonates with Abdu'Allah, who understands the process of becoming, of reinterpreting the knowledge of one's art history legacy within a specific contextual socio-political realm to be a fundamental part of the creative process.

The genre of portraiture is ideal for such retrospection on violence as a subject matter, and Abdu'Allah uses its full potential, turning icons of mafia violence into larger than life photographs printed on copper and gold plates. These subjects are transformed from their portrayals in news reports into visible images first on paper, then re-materialized in solid form on metal plates with the unique value conveyed by gold. Such re-materialization is also used to create a paradox of symbolic value out of the paradigmatic emblems of violence, a gun and a knuckleduster. Using gold plating as a final process on these objects, Abdu'Allah creates a material realization associated with objects of value. Following the principles of alchemy, which focuses on achieving a transformation of matter, Abdu'Allah explores the implications of such combination, transformation and creation and, by portraying images of notorious white criminals, draws attention to the subject of violence as a general problem of British society rather than a problem of a single race or specific social group.

This system of re-evaluating the subject (violence) also transforms its representation into a possible liberation from the coercion of social assumptions. Violence is transformed from a social phenomena marked by the public vernacular and political inquiry into an object of devotion and value. Challenging an environment in which damage is experienced publically, Abdu'Allah attempts to explore all possible outcomes of a narrative of violence, including one involving clear evidence of transformation and the divergence and reconvergence of the conceptual ideas of grotesque violence and pristine art in a one single space and time.

I Wanna Kill Sam and *Fuck Da Police* are two examples of multimedia projects that are informed by issues of social trauma and seek to both represent and explore the tension between social trends informed by racism. In other words, these works challenge

26 Plato, *The Republic*, pp. 38-110.

existing representations of cultural, ethnic, religious and national identity groups. Six photographs printed on aluminum plates are displayed as a single narrative of violence in *I Wanna Kill Sam*, a piece based on a series of portraits Abdu'Allah took of his friends that had been heavily informed by the 'mediatization' of violence in the British context after the uprising of 1981. Describing himself as a social storyteller, Abdu'Allah visibly challenges the assumptions associated with existing representations of cultural, ethnic and religious differences across his body of work, perhaps most notably in *Fuck Da Police*. For example, the use of the hood to cover the subject's face alludes to public assumptions regarding violent tendencies and criminal behavior of individuals dressed in such manner.

Abdu'Allah's first large-scale printings and installations, *I Wanna Kill Sam* and *Fuck Da Police* take their title from the American vernacular of violence and popular verbal phrasing about police brutality in the 1980s in Britain. The two references installed in the same space simultaneously invite the viewer to relate two physical spaces and elongate the subject in which minorities experience violence worldwide. Although made in response to earlier violence in the United Kingdom, including Notting Hill riots of 1958 and the Brixton and Handsworth riots (Birmingham) of 1981, these images also bring to mind more recent occurrences such as the August 8, 2011 fatal shooting of a local man, Mark Duggan, by police in Tottenham, London and the political unrest in northern Africa generally referred to as the Arab spring.

Abdu'Allah, more than any other British artist of his generation, has a historical knowledge of the contributions of technological advances to the history of photography and printmaking in the United Kingdom. Recalling the technical developments in the etching process developed by Wenceslaus Hollar between 1638-1640, Abdu'Allah himself has used such methods, including the holding the copper plate at an angle that gives the artist more control over it when the acid is poured onto the plate. This slow, angled pouring allows the artist to mark the plate without damaging it completely, building up a kind of acid resistance in the metal.[27] Although Hollar's historic technique is well documented, such results are difficult to achieve today, particularly in light of concerns around toxicity and worker safety. Unable to use such techniques when initially printing *I Wanna Kill Sam* and *Fuck Da Police*, Abdu'Allah sought to improve upon his results when reproducing a second version of these pieces. Thanks to the innovative thinking and printmaking skills of Donald Farnsworth of Magnolia Editions, such second versions were made in a manner that they achieved a degree of surface acid resistance in

27 Richard T. Godfrey, *Wenceslaus Hollar*, p. 18.

conditions that minimized the danger of toxic exposure.[28] Abdu'Allah and Farnsworth came to the conclusion that the best way to replace Hollar's acid resistance method was by creating a new type of surface resistance that did not include acid or any other toxic chemical, but instead utilized BMW automobile coating applied as a varnish on the surface of an aluminum metal plate, a technique that had the effect of affording both greater artistic control and a nearly photographic quality to the print.

I Wanna Kill Sam and *Fuck Da Police* demonstrate remarkable proximity to certain of Hollar's prints, including *The Severall Habits of English Women from the Nobilite to the Country Woman, as They Are in These Times* in which Hollar studied the costume of English women.[29] Abdu'Allah's *I Wanna Kill Sam* series is similarly focused on the details of contemporary costume and ordinary faces. A point of departure for such references is Abdu'Allah's de-racialization of the faces and gestures that are otherwise used to construct a social type and archetype.

In contrast with his piece *Heads of State*, these photographs raise a question about the ethics of depicting the moment of violence and brutality. The room is treated as one single installation and uses the allegory of violence and brutality imprinted in the memories of Abdu'Allah and his contemporaries, the images echoing those originally published as news pictures and circulated in local newspapers and tabloids. A second issue explored in this installation is related to images of desire. The series *I Wanna Kill Sam* includes self-posed portraits of Abdu'Allah's peers in which the willing subjects gaze openly at the camera. Prior to shooting the images, Abdu'Allah asked the subjects how they would like to be photographed. The subjects universally recalled the most popular images that circulated through the media (MTV) about African American culture in United Kingdom. All the portraits seem to cast the viewer in the role as someone who experiences publically a form of social embarrassment. At the same time, the specific experience with the bodies depicted and printed on aluminum plates gives the subjects a 'larger than life' quality, a materiality that transcends the human flesh yet is nevertheless completely absorbed by its own abstraction as digits and pixels printed on a surface. This strategy of dematerializing and re-materializing became a central principle's in Abdu'Allah's production of the images. This paradox of 'being and not being' poses complex questions such as who is looking and why? what is a photograph? and whether we should join together with, or refuse, this point of view.

28 Donald and Era Farnsworth are artists and owners of Magnolia Editions, one of the most innovative art workshops of the post-industrial revolution world, located in Oakland California, USA. According to Farnsworth, when someone invents a new printmaking technique the responsibility for its successful implementation lies with the abilities of the workshop and the master printers. The conventional manner of making art in a printmaking workshop relies primarily on the ability of a master printer to interpret the idea expressed in the original draft provided by the artist. At Magnolia, however, in what is a radical and successful departure, the artist works alongside the technician and approves every aspect of the interpretative process, allowing the artist to be fully engaged in interpreting his original ideas in a new and improved media.

29 Richard T. Godfrey, *Wenceslaus Hollar*, p. 75.

THE EMBODIMENT OF THE SOCIAL

Looking at Abdu'Allah's images most people equate his embodiment of black subject as representative of black masculinity. What does it mean to consider masculinity as subject matter? Why is recognition of this theme relevant for observers when they approach Abdu'Allah's imagery? Is masculinity a virtue that can be depicted through a specific signifier? These questions inform much of Abdu'Allah's work and the initial assumption is that the representation of a black male responds to the need to articulate and embody an important new perspective on the ongoing debate in the United Kingdom around the meaning of masculinity. Unlike the ambivalence associated with images constructed by the white dominant culture of pleasure and erotic leisure, Abdu'Allah's own black identity, and position outside the mainstream socio-political center of power, allows him to inform and invest in a moral exploration that allows the self-provocation and contestation of his own construction of black subjectivity.

Abdu'Allah also seeks to challenge the manner in which existing images of black males produced by black males have been instrumental in legitimizing and promoting a stereotypical view of black manliness. Artists such as Glenn Ligon have argued that eroticized images of black males "den[y] the lives of the men depicted"[30] and such portrayals were not, as others including bell hooks have posited, the result of a binary white (oppressor)-black (oppressed) construct. Instead, Ligon argues, black artists have continued to represent themselves in what they believe to be a manner representative of their own stories, but that is in fact endowed with intentional, but destructive constructions of black men as failures, sociologically handicapped, empty headed, dangerous, violent and sexually obsessed.[31] Ligon focuses in particular on what he calls black male phallocentrism, explored through his inclusion of sexually explicit, stereotypical images of black men in albums of family snapshots in his photo essay *A Feast of Scraps* and argues that it was not externally imposed, but rather emerged as a result of African American nationalism in the early 1960s.[32] Ligon goes on to state that phallocentrism and an outsized focus on sexual prowess and aggression continues to engender ambivalence within African American communities and contributes to a destructive framing of relations between the genders. bell hooks points out that "Most black nationalists, men and women, refuse to acknowledge the obvious ways in which patriarchal phallocentric masculinity is a destructive force in black life, the ways in which it undermines solidarity between black women and men, and other ways in which it is life threatening to black men."[33]

30 Glenn Ligon, *A Feat of Scraps*, p. 89.

31 Glenn Ligon, *A Feat of Scraps*, p. 89.

32 Glenn Ligon, *A Feat of Scraps*, p. 89.

33 bell hooks, *Reconstructing Black Masculinity*, p. 83.

Within this context, Abdu'Allah explores what kind of representations of the black male body in the British context will constitute and help define a type of blackness not as more primitively close to nature, sexually aggressive, enormously endowed or physically imposing. Imagining an alternative to both this sexualized stereotype and the typical embodiment of the black subject in the racist white imagination as an "outsider, rebel, irrational, immoral, irrational and incapable or reason"[34] Abdu'Allah's depictions insist on black racial and gender identity drawn from local history, memory and reflective of the psychology of the time, one shaped by questions of inequality, religious identity, cultural differences and the pervasive images of African-American fashion in Britain. His portrayals force viewers to question their own perception of racial and other markers of identity, exploring the range of assumptions and implications embedded in the array of representations of black males.

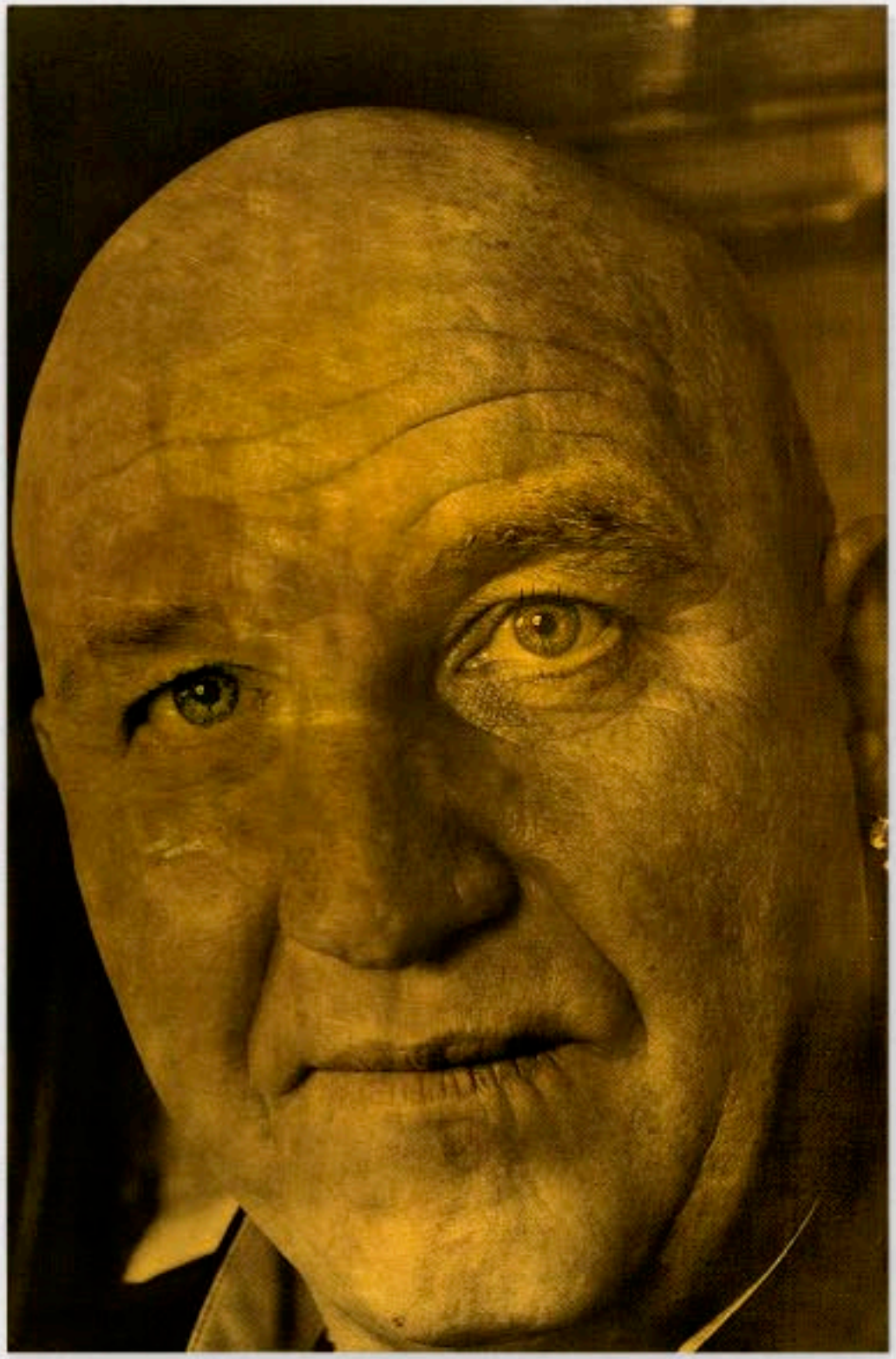
CONCLUSION

Beginning in the 1980s, a transformation in political and social life in Britain, together with a transformation of the patronage of emerging art from underrepresented social groups brought about a new genre that has been propelled onto the larger world stage. The key elements of this genre — social consciousness, historicism and post-modernism, symbolism and realism, as well as an exploration of the tensions between multiple communities of London, minorities and non-minorities, genders, races, immigrants, crime and public order — all make appearances within Abdu'Allah's art.

There was, and continues to be, a distinct strain of utopianism in Abdu'Allah's work; a steady determination to reclaim international art themes and languages from London or Britain. This determination is manifest through both the artist's skilled use of techniques including the de-materialization of surfaces, the creation and manipulation of space, the expert use of portraiture and the incorporation of verbal or textual support, as well as through his selection and exploration of difficult contemporary themes, including the transformation of religious and social structures and the role and influence of violence within and with respect to portrayals of Afro-British society.

Bárbaro Martínez-Ruiz
Director of Orbis Africa Lab.
Art & Art History Department,
Stanford University

34 bell hooks, *Reconstructing Black Masculinity*, pp. 74 and 80.



LLEGANDO A SER DISLOCADO

—Una aproximación al proceso artístico de Faisal Abdu'Allah—

Recientemente, un reconocido crítico norteamericano nos aseguraba que las imágenes no «examinan la construcción de la identidad, la naturaleza de la representación, y el artificio de la fotografía». El crítico citaba, y rechazaba, el texto de introducción que recibía al espectador en una exposición de fotografías en el MoMA. Para este crítico, las imágenes simplemente están colgadas en la pared, y le parecía que «la patética falacia de atribuir acciones conscientes a las obras de arte es un truco común que estratégicamente despuebla la búsqueda del significado». Y después de caracterizar esta clase de episodios como «distracciones tercas» nos informaba de que «la moda intelectual hace tiempo que se acabó, aunque persiste la pedantería, que presume que los misterios del arte... exigen explicación». Finalmente, y después de esta insinuación sobre la relación del arte con los dogmas católicos, nos aseguraba que esos misterios «son irreducibles» y están «vivos en la experiencia de los espectadores que rechazan que se les diga lo que pensar»[1].

A nadie se le escapa que el anti-intelectualismo de los Estados Unidos no es ni nuevo ni especialmente tolerante para disquisiciones culturales y licencias del lenguaje, aunque es cierto que el país ha entrado ya, desde los años ochenta del siglo pasado, en lo que algunos analistas entienden como *La era de la insesatez americana*. Existe una corriente cultural conservadora y regresiva, arraigada desde la misma fundación del estado Americano —algunos aseguran que es más vieja que la propia identidad nacional— que es incapaz de abordar las circunstancias complejas y dinámicas a las que se enfrentan el país y la sociedad en un momento dado. Y frente a los que no se alinean en la búsquedad de los significados de la realidad y del lenguaje a partir de un misterio compartido, esta corriente activamente ignora la evidencia y alienta la desinformación, acusando a lo inteligente e informado como «élite».

En el caso específico de la cultura en general, y el arte en particular, la noción de que un texto, un folleto o cualquier material de soporte en una exposición es una distracción, y una pedantería, y que los organizadores e instituciones no deben abordar o explicar cuestiones relevantes a lo que se expone, es tan ridículo como decir que no debemos

1 Peter Schjeldahl, «Faces. A Cindy Sherman retrospective», *The New Yorker*, March 5, 2012, p. 84

preguntarle a un científico sobre ciencia. Esta noción no es solo un ataque directo contra la cultura y el pensamiento crítico que se producen en torno al arte contemporáneo, sino un ataque contra el conocimiento mismo. La habilidad para acceder a la cultura en general, y al arte en particular, no significa absolutamente nada si uno no tiene un marco de conocimiento en el que ajustarlos o referenciarlos. Obviamente, me parece claro que a partir de los setenta, y el inicio del proceso corporativo de museos como el MoMA, la creciente inclinación del nexo poder/dinero sobre el funcionamiento de los museos americanos se ha ido transformando rápidamente en control de los contenidos, particularmente por individuos que sustituyen opiniones por conocimiento. También podría argumentarse que cierta militancia crítica del consumo de las imágenes y mercancías del arte se ha transformado, irónicamente, en una ortodoxia y en una triste caricatura de su falaz omnipotencia. Pero, para mí, este no es el caso que aquí nos ocupa y por eso no me voy a entretener en ello. Creo que lo que aquí se plantea es lo que en otros casos ilustrativos —como, por ejemplo, en muchas aproximaciones, presentaciones y caracterizaciones institucionales de la obra de Warhol— equivale a despojar la obra de sus complejidades (que, en el caso del Warhol «inofensivo», «superficial» y «comercial», eran complejidades subversivas, radicales y *queer*) para perpetuar una lectura a-histórica de ésta. Uno no puede entender de otra manera la equivalencia que el crítico hace entre lo que podría ser una experiencia legítima de «los misterios del arte» (y quiero entender aquí que el crítico se refiere al precepto kantiano de que el momento del juicio estético es singularmente subjetivo) y su celebración del anti-intelectualismo. Y este, y cualquier anti-intelectualismo, como sugería Adorno, no es más que una «pseudo-actividad» inefectiva que sirve para desviar la atención de la dificultad de cambiar y de cambiar el mundo, una dificultad que esclarecería el pensamiento crítico[2]. O, de lo contrario, ajustando la afirmación del crítico a su propia lógica, ¿por qué este escribe críticas, en vez de dejarnos el consecuente «Sin comentario; no tengo nada que decir»? Y, con el mismo razonamiento, ¿para qué escribo este texto? ¿Para qué sirve este libro? ¿Por qué lo lee?

Con todo, esto no presupone un régimen que re-establezca un acuerdo entre supuestas leyes de la producción artística y las leyes de la sensibilidad humana que claramente operan en un sistema de analogías con las jerarquías sociales. Por el contrario, ya no existen reglas que nos permitan decir por qué las cosas son o no bellas, ni la presuposición de una correspondencia entre reglas del arte y leyes de la sensibilidad. El dominio que establecía la distinción entre los que han educado sus sentidos y los que no ya se ha arruinado, y estas nuevas configuraciones propician la disolución de la frontera entre lo que pertenecía a la dignidad de las bellas artes y lo que pertenece a la experiencia ordinaria. Asi pues, cualquier cosa puede introducirse en el arte, y, paralelamente, el arte

2 Adorno, Theodor W, «Resignation», in *Critical Models: Interventions and Catchwords*, trans. by Henry W. Pickford (New York: Columbia University Press, 1998)

no tiene ya productores específicos ni receptors privilegiados. Y, ciertamente, en todo ello, la subjetividad no ha perdido su condición. Pero ello no quiere decir que hayamos dejado de creer, como el «posmodernismo», en el potencial revolucionario del arte, o dejemos de prepararnos para analizar el arte de nuestro tiempo[3].

Este caso es particularmente relevante en el momento de considerar la obra de Faisal Abdu'Allah. En toda la producción que conozco, entre las obras que ha producido desde 1993, Abdu'Allah se proyecta como un artista que se debate entre la construcción de la identidad, la naturaleza de la representación y el artificio de la fotografía. Ello no quiere decir que su obra se proponga solamente como una simple ilustración de esos temas y problemáticas, ni que se presente o plantee como una obra cerrada y resuelta, sin potencial significativo. Para un artista contemporáneo que es consciente de que cualquier interpretación crítica o cuestionamiento se ha convertido ya en parte del sistema, la obra no tiene otra alternativa que la de posponer indefinidamente una significación plausible, tal vez a la manera que Borges entendía el fenómeno o el hecho estético.

El racismo, el inesperado asesinato de un compañero de trabajo, la violencia, la confrontación con un grupo de *skinheads*, la immoralidad del poder, la vigilancia y el control, son algunos elementos, tal vez excusas, que actúan como catalizadores para componer fotografías y series fotográficas, instalaciones y construcciones sobre algunos temas esenciales de la cultura y la historia; temas por los que transcurre o acontece la existencia del hombre y la de un hombre negro británico: la muerte, el tiempo, Dios, el significado de la vida, la naturaleza del poder. Pero Abdu'Allah no parece demasiado satisfecho con las explicaciones que se derivan de un análisis teórico de causas y efectos. Considerando el origen de su obra *Garden of Eden* (2003), Abdu'Allah nos dice:

> ... la idea de la obra surgió de un viaje en tren. Había sido invitado a realizar una exposición en Austria. Volé a Viena y tuve que tomar un tren a Linz. El viaje transcurrió desde la claridad del dia hasta el anochecer. Mientras más oscurecía, el vagón del tren se iba transformando en una pecera. Había mucho reflejo que no me permitía ver el exterior, pero sabía que la gente sí podía ver el interior del vagón y me miraba. Me bajé en la última estación, y un grupo de hombres corrió hacia mi puerta. Serían como siete a cada lado. Empezaron con la misma cantinela: 'Ku Klux Klan, Ku Klux Klan'. No podia creerme lo que estaba pasando. Bajé los escalones, y esperaba que cualquiera de ellos me escupiera o me agrediera. Al llegar al último, un tipo alto se me puso enfrente y dijo 'iFaisal!', y me sacó de allí. Era el comisario de la exposición. Fue la primera vez en mi vida que sentí realmente la diferencia. La había articulado en mi obra, pero nunca había sido

3 Para contexto y desarrollo de estas ideas, consulte Jacques Rancière, ÐThe Distribution of the SensibleÐ in *The Politics of Aesthetics*, trans. Gabriel Rockhill (Londres y Nueva York: Continuum, 2004), pp. 7-42

> perseguido por skinheads. Por primera vez sentí este sentido de diferencia, este sentido de alienación, una sensación de fragilidad, una sensación de ser observado en esta pecera móvil[4]

Sin embargo, antes de este incidente, Abdu'Allah ya había abordado cuestiones de la diferencia a partir de su concentración sobre estereotipos establecidos, particularmente relacionados con la raza y la religión, y en la búsqueda de una conciencia social, que el artista proyecta a partir de las obras con las que irrumpe en el escena británica, *Fuck Da Police* (1991) y *I Wanna Kill Sam* (1993). Por eso parece problemático afirmar que Faisal Abdu'Allah se subscribe a la noción de que la obra es el producto de una intuición, o de una idea que busca revelarse, o revelar su contenido, como explica Borges: «...quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético»[5]. Por el contrario, estas obras se inspiran en canciones con los mismo títulos de Ice Cube, y son el resultado deliberado de la correspondencia que Abdu'Allah establece entre la situación racial americana y la británica. En todo caso, la ambivalencia que establecen estas obras, entre lo que algunos entienden como reificación del estereotipo «del hombre negro violento» y su desafío, mantendrían abierta la significación de las obras y su razón de ser.

Además, Abdu'Allah no estaba solo. Artistas, fotógrafos y cineastas londinenses como Keith Piper, Sonia Boyce, Donald Rodney, John Akomfrah, Zarina Bhimji, Ajamu, Isaac Julien, Rotimi Fani-Kayode, Steve McQueen y David A. Bailey, entre muchos otros, en la brecha de la diferencia que en «el sexo y en la raza se inscribe como relación tanto de la polaridad como de la complementariedad, [ya] llamaban la atención a la 'zona de peligro' de la ambivalencia psíquica y social como se vive en la complejidad y las contradicciones de la sociedad multicultural»[6]. Y precisamente en 1993, la exposición «The Sixties: Art Scene in London», en la Barbican Art Gallery —que presentaba la escena artística de Londres de los años sesenta como un fenómeno exclusivamente británico, nacional y blanco— provocó una campaña generalizada contra el racismo y «la limpieza étnica» que implicaba la ausencia de importantes artistas negros y de la diáspora como Fran Bowling, Francis Souza, Rasheed Araeen, o David Medalla, Yoko Ono y Hélio Oiticica, en aquella infame exposición[7].

A partir de aquí, y en obras que indistintamente cuestionan y desafían nuestras asunciones sobre la historia y el mito, la realidad y la ficción, Abdu'Allah reconstruye dos imágenes icónicas de la cultura judeocristiana. En el díptico que componen *The Last Supper I* y *The Last Supper II* (1996), Abdu'Allah reinterpreta la celebración de la Pascua Judía (Pesaj) que Jesucristo celebra con sus apóstoles y que universalmente conocemos como *La última cena*. En la primera fotografía, el artista parece emplazar al espectador a replantearse y reflexionar sobre los estereotipos, prejuicios y deformaciones en torno a la relación del hombre musulmán y la violencia, por un lado, y la relación del chador y el velo con la desubjetivación de la mujer musulmana, por otro, a partir de la dislocación de los doce personajes clásicos de la leyenda que desde *La última cena* de Da Vinci han marcado nuestra conciencia y nuestro imaginario. ¿Por qué en el contexto de la última cena de Cristo? En la segunda fotografía, realizada en colaboración con Kofi Allen como la primera, Abdu'Allah confronta directamente con el espectador a los doce «apóstoles» de la imagen, seis hombres y seis mujeres expectantes (tres de ellos están armados) que en indumentarias contemporáneas miran directamente a la cámara y nos miran.

Según el artista, no hay una intencionalidad específica en estas dos obras; ninguno de los caracteres está disfrazado, sino vestido de la forma en que asiste a la mezquita o en la vida diaria, y no hay una voluntad de criticar a Leonardo. En ambas fotos, sin embargo, nadie reemplaza a Jesucristo; esto es, no hay una única figura central sobre la que se apoyen los personajes. Tampoco las escenas representan ni una cena ni un banquete. En la primera fotografía, la ausencia es explicable; no se puede representar a Allah ni a Mahoma. En la segunda, la escena parece esperar por el espectador para resolverse.

La otra imagen icónica a la que me refiero es la imagen del Cristo coronado de espinas. De nuevo en colaboración con Kofi Allen, Abdu'Allah compone *Revelations* (1996), una serie de ocho fotografías en la que reproduce la pasión del rostro canónico de Cristo repetido incansablemente por la pintura clásica, desde Lucas Cranach el Viejo hasta Tiziano y Honthorst, y nos presenta diferentes aspectos de su figura completa fotografiada desde abajo, como si estuviésemos mirando una de esas imágenes de los altares católicos. En este caso, el artista no cuestiona ni la inconografía ni su sacralidad, pero sustituye la reconocida imagen del Cristo blanco con la de un Cristo negro, subrayando la preferencia racial que se impone sobre quien se asume como divinidad y replanteando el campo de lo visible, lo decible y lo pensable del que han sido excluidos aquellos que no eran considerados como capaces de discernir y juzgar asuntos comunes. La simbología que el artista añade a la serie, entre referencias egipcias y animistas, dislocan también lo familiar y aceptado y refuerzan la inescrutabilidad de lo divino.

Si en la época de Leonardo el artista y las artes contribuyeron a construir, establecer y consagrar relatos organizadores de lo social, y fueron útiles en la organización y articulación de las diferencias entre las culturas, el artista y el arte contemporáneo, que han dejado atrás sus funciones jerárquicas tradicionales y han rechazado la jerarquía interna a través de la que el arte se ha definido a sí mismo (la imposición de una forma activa inteligente sobre la materialidad sensible, pasiva), ya no tienen mandato o han prescindido de éste. En todo caso, como Abdu'Allah trasmite en sus obras, el lugar del arte es el de las contradicciones, los desplazamientos y las dislocaciones. Y ese lugar es

4 Kate Cowcher y Rachel Newman, *Paper Exhausted: Conversation with Faisal Abdu'Allah.*

5 Jorge Luis Borges, Obras Completas, 3 vols (Barcelona: Emecé, 1989), 2: 13

6 Kobena Mercer, ÐBusy in the Ruins of Eretched PhantasiaÐ, en catálogo de exposición *Mirage: Enigmas of Race, Difference and Desire*, (Londres: ICA/INIVA, 1995), p. 15

7 Guy Brett, «The Sixties Art Scene in London», *Third Text*, 23, Summer 1993, p. 121

donde la ausencia de una resolución, la falta de una narrativa coherente y concluyente, y el continuo aplazamiento de la significación se nos ofrecen con elocuencia; el lugar donde se nos priva de puertas de entrada porque los muros ya están fracturados con infinidad de aberturas. En el caso de estas obras de Abdu'Allah, el artista menciona[8] la importancia que tuvieron para su concepción las publicaciones de Paul Gilroy, Stuart Hall y las exposiciones de Keith Piper y Roshini Kempadoo, quienes ofrecían una oportunidad para reflexionar más allá de los clichés que constreñían y limitaban a los artistas negros a «representar» a la comunidad.

Sin duda, en este nuevo régimen, tanto Hall como Gilroy contribuyeron ampliamente a desenredar y rearticular, estructural, política y culturalmente, las políticas antihegemónicas globales —particularmente aquellas referentes a las culturas del Atlántico negro y a los desarrollos de las culturas de la diáspora atlántica, el sincretismo y la *creolización*—. Por su parte, Keith Piper, como otros artistas británicos de su generación, regresó al escenario de la psico-sexualidad colonial, que Fanon había revelado con claridad vidente, y a las historias de la diáspora negra, entretejiendo imágenes de la esclavitud, la antropología, los derechos civiles, la criminología o la vigilancia, para exponer la obsesión y la explotación inherentes en los discursos visuales occidentales en torno a la cultura y a la subjetividad negras. Y Roshini Kempadoo, mientras redefinía la posición/imagen de la mujer/persona de color en el discurso general, des-cubría el papel de la fotografía y de lo visual en el sostenimiento del orden hegemónico de dominio y superioridad occidentales, donde el sujeto negro se construye y se referencia como el otro «subdesarrollado».

Esos son, pues, los contextos y los intereses en torno a los que se emprende y se desarrolla la obra de un artista británico de descendencia africano-caribeña, nacido Paul Duffus en una familia cristiana y que abraza el Islam como Faisal Abdu'Allah. Desde esas especificidades híbridas y diaspóricas donde la identidad no es solo «ser» sino también «llegar a ser» —siempre surgiendo continuamente en respuesta a las diferentes circunstancias históricas— el artista se forma en el espacio donde las vicisitudes de la subjetividad son emplazadas por y se emplazan en las narrativas y discursos de la cultura y de la historia. Ya sea inmerso en la misma idea de la transformación material y perceptiva, como en *Goldfinger* (2007), o ya sea asumiendo su condición tres veces desplazada (Africa, Caribbean, Britain) de «mercancía robada», como en *Dullah 69* (2010), Abdu'Allah enuncia siempre desde el desplazamiento y la dislocación, pero nunca para celebrarlo como la alegre fusión de cierto multiculturalismo. Esta dislocación no se refiere a las raíces sino a lo que se ha perdido; es vivir con la memoria y la presencia de la pérdida, que no son de lo que falta. Esa dislocación es el resultado de la esclavitud, el desplazamiento y la colonización, en un caso, y las migraciones, en otros; situaciones que

8 Kate Cowcher y Rachel Newman, Ibíd.

crean disparidad de poder, explotación, ruptura y exclusión, situaciones que apuntan a una de sus obras más atractivas y complejas, *Garden of Eden*, aquella pieza que se inspira en el incidente de Abdu'Allah con los *skinheads* en la estación de Lidz.

El artista se proponía establecer un espacio de «revelación» a partir de una declaración en la película *The Matrix*: *El Jardín está en todas partes, alrededor nuestro... Es el mundo que te ha cubierto los ojos para que no puedas ver la verdad. Podías preguntar, ¿qué verdad? Que eres un esclavo... Desafortunadamente a nadie se le puede decir cuál es la verdadera significación del Jardín, tienes que descubrirlo por ti mismo.* Con la ayuda del reconocido arquitecto David Adjaye, Abdu'Allah diseña una espacio para recrear la idea de la mirada privilegiada del control y la vigilancia; la mirada que impone la ordenación de la realidad y que rige el mundo; la mirada de lo mismo y de la exclusion (la sensación pecera a la que se refería el artista). Pero en este *Jardín del Edén* Abdu'Allah revierte los papeles, reconfigurando la percepción de la otredad y de la exclusión. A partir de la creación de dos espacios contiguos —una iluminada habitación de espejos dobles, como los que utilizan la policía o los voyeristas, y una más amplia habitación a oscuras— el artista dispone y separa a dos grupos de personas; los de ojos azules accederán al espacio de espejos para cegarse de luz y el mutiplicado reflejo de la imagen propia, y el resto, de ojos oscuros, desde la ceguera de la oscuridad, tendrán el privilegio de ver a los otros. Supuestamente, los de ojos azules no tendrían conocimiento del arreglo.

Por supuesto, esta no es la primera vez que un artista contemporáneo utiliza el espejo doble para plantear problemáticas perceptivas y exclusionarias. De hecho, Ken Lum presentó en Estambul *House of Revelation*, una cámara oscura compuesta de tres pasillos que funcionaban de manera similar a la obra de Abdu'Allah para abordar la relación de la subjetividad y el mundo como la experimenta el cuerpo.

Y Dan Graham ha realizado también varios «pabellones» arquitectónicos que utilizan espejos dobles para propiciar experiencias perceptivas, subjetivas o ambientales, conjugando simultáneamente los reflejos y las transparencias de aquellos.

En retrospectiva, aquella «zona de peligro» de la que hablaba Kobena Mercer en 1995, se ha transformado, también en la obra de Faisal Abdu'Allah, en una constelación dislocada que es el motor y el lugar para la expansión y la redefinición de lo que entendemos por cultura contemporánea. Ese lugar es desde donde Abdu'Allah proyecta en la obra su experiencia y su entorno para despejar la insignificancia, y para contribuir al giro interdisciplinario al que nos empujan los procesos sociales en la geopolítica cultural globalizada. Con ello no quiero decir que la obra de Abdu'Allah sea un espacio de traducción de hechos sociales y políticos; quiero decir que es un actividad que hace visible los desacuerdos entre lo que hacemos y lo que representamos. Ese es el espacio de su dislocación.

Octavio Zaya

BECOMING DISLOCATED

— Approaching the artistic process of Faisal Abdu'Allah —

Not long ago, a respected North American critic tried to persuade us that images do not "examine the construction of identity, the nature of representation, and the artifice of photography." The critic quoted, and rejected, the wall text seen by visitors entering a photography exhibition at MoMA. For the critic, images are simply hung on the walls, and it seems to him as if "[t]he pathetic fallacy of attributing conscious actions to art works is a standard dodge, which strategically de-peoples the pursuit of meaning." And after defining that kind of episode as a "heady distraction", we're told that "[t]he intellectual vogue is long over, though the pedantry lingers, presuming that the mysteries of art ... demand special explanation". Lastly, and after that insinuation about the relationship between art and Catholic dogma, we're persuaded that those mysteries "are irreducible" and they're "[a]live in the experience of viewers who reject being told what to think..."[1].

Everyone can see that American anti-intellectualism is not new and has little tolerance for cultural inquiry and linguistic license, even if it is true that since the 80s the country has been sliding into what some analysts see as the age of American unreason. There is a conservative and retrograde trend, with roots in the very foundation of the Unites States — some insist that it is even older than its identity as a nation — that is incapable of tackling the complex and dynamic circumstances the country and society face at any given time. And, when confronted by those who do not align themselves with the notion that the meaning of reality and language is found in some shared mystery, proponents of this trend actively ignore evidence and resort to disinformation, branding the intelligent and informed as "elitist."

When it comes to culture in general, and art in particular, the notion that a text, pamphlet, or any other supporting material for an exhibition is a mere pedantic distraction and that the organisers and institutions should not take on or explain issues relevant to what is being shown is as absurd as saying that we should not ask a scientist about science. That notion is not only a direct attack on the culture and critical thought produced around contemporary art, but also an attack on knowledge itself. The ability

1 Peter Schjeldahl, "Faces. A Cindy Sherman retrospective", *The New Yorker*, March 5, 2012, p. 84

to access culture in general, and art in particular, has no meaning at all if you do not have a base of knowledge to contextualise it and find points of reference.

Now, it seems clear to me that, starting in the 70s and the onset of the corporatisation of museums like MoMA, the growing influence of the money-power nexus over the way American museums are run has rapidly turned into control over content, in particular by individuals who substitute opinions for knowledge. It could also be argued that a certain militant position critical of the consumption of the images and commodities of art has, ironically, become orthodox — a sad caricature of its own false omnipotence. Nevertheless, that is not the topic with which we are concerned here; for this reason, I will not expand further on it. Rather, I think that what is happening here is the same thing as what happens in other illustrative cases — such as the way Warhol's work has often been presented, portrayed, and dealt with by institutions — which is tantamount to stripping the work of its complexities in order to perpetuate an ahistorical reading of the work. In Warhol's case, the subversive, radical, and *queer* complexities are made inoffensive, superficial, and commercial. There seems to be no other way to understand the equivalence the critic draws between what could be a legitimate experience of "the mysteries of art" (and here I want to assume that the critic was referring to the Kantian precept that the moment of aesthetic judgement is singularly subjective), on the one hand, and the anti-intellectualism he champions, on the other. This, like any other anti-intellectualism, as Adorno proposed, is nothing more than a kind of ineffective "pseudo-activity" that serves to deflect attention from the difficulty of genuinely changing the world, a difficulty that critical thought would make clear.[2] Or, on the contrary, adapting the critic's statement to his own logic, why does he write criticism at all, instead of just leaving us with its ultimate consequence: "No comment, I have nothing to say"? Following the same reasoning, why do I write this text? What is the purpose of this book? Why read it?

All of this does not presuppose a regime that re-establishes an agreement between supposed laws of artistic production and the laws of human sensibility that unambiguously operate within a system of analogies with social hierarchies. On the contrary, there are no longer any rules we can use to say why things are beautiful or not, nor can we presuppose any correspondence between the rules of art and the laws of the sensible. The domain established by the distinction between those who have trained their senses and those who have not has collapsed. And the new configurations foster the dissolution of the boundary between what pertains to the dignity of fine art and what pertains to ordinary experience. Hence, anything can be put into art and, correspondingly, art no longer has specific producers or privileged viewers. Certainly, in the midst of all of

2 Adorno, Theodor W, "Resignation", in *Critical Models: Interventions and Catchwords*, trans. by Henry W. Pickford (New York: Columbia University Press, 1998)

this, subjectivity has not lost its condition. That does not mean, however, that we have stopped believing (as in the case of "postmodernism") in the revolutionary potential of art, or that we should give up educating ourselves to analyse the art of our time.[3]

This point is particularly relevant when we examine the work of Faisal Abdu'Allah. In all the work I have seen, in the pieces he has made since 1993, Abdu'Allah has positioned himself as an artist who deals with the debate between the construction of identity, the nature of representation and the artifice of photography. This does not mean, however, that his work should be seen as a mere illustration of those themes and problematic issues, or that it should be presented or approached as closed and resolved, without other potential meanings. For a contemporary artist who is conscious that any critical interpretation or questioning has already become another part of the system, the work cannot but postpone indefinitely a plausible meaning, perhaps in the way Borges saw the aesthetic fact or phenomenon.

Racism, the unexpected murder of a work mate, violence, a confrontation with a group of skinheads, the immorality of power, surveillance, and control. These are some elements, or maybe excuses, that act as triggers for making photos or series of photos, installations, and constructions about essential themes in culture and history, themes that come about or transpire in a man's life and in a Black English man's life: death, time, God, the meaning of life, the nature of power. But Abdu'Allah doesn't seem very satisfied with the explanations that come out of a theoretical analysis of causes and effects. About the origin of his piece titled *Garden of Eden* (2003), Abdu'Allah says this:

> *[T\he idea for the work came out of a train journey. I was invited to do a show in Austria. I flew into Vienna and had to take a train journey to Linz. On this journey, it went from bright day to nighttime. As it got darker, the more the train's carriage became like a goldfish bowl. It was very reflective so I couldn't see outside, but I could tell people could see in, and were looking at me. At the last station, I gout out, and these men ran up to my door. Maybe there were seven in a line on each side of me. They started chanting "Ku Klux Klan." I couldn't believe it was for real. So I walk down the steps, and I'm just waiting for someone to spit at me and hit me. As I got to the last man, this tall figure stood in front of me, and said "Faisal!", and escorted me off. It was the curator. That was the first time in my life that I actually felt difference. I had articulated it in my work, but I had never been chased by skinheads. For the first time I really felt this sense of difference, this sense of alienation, a sense of feeling quite fragile, a sense of being observed in the mobile goldfish bowl.*[4]

3 To see more context for these ideas and their development, see Jacques Rancière, "The Distribution of the Sensible," in The Politics of Aesthetics, trans. Gabriel Rockhill (London and New York: Continuum, 2004), pp. 7-42

4 Kate Cowcher and Rachel Newman, *Paper Exhausted: Conversation with Faisal Abdu'Allah.*

Nevertheless, before this incident Abdu'Allah had already dealt with issues of difference through focusing on common stereotypes, especially related to race and religion, and in his pursuit of a social consciousness, which he has been projecting since the works with which he first bust onto the English art scene, *Fuck Da Police* (1991) and *I Wanna Kill Sam* (1993). For this reason, it seems hard to say that Faisal Abdu'Allah subscribes to the notion that the work of art is the product of intuition or of an idea that is trying to express itself or reveal its content — precisely not what, say, Borges had in mind in saying, "[Works of art] want to tell us something, or they told us something that we should not have missed, or they are about to tell us something; this imminence of a revelation that is not produced is, perhaps, the aesthetic event."[5] On the contrary, this work is inspired by songs by Ice Cube with the same titles. And they deliberately come out of the correspondence Abdu'Allah sets up between the racial situations in America and England. In any case, the ambivalence the work creates between what some see as a reification of the "angry Black man" stereotype and the challenge to it might keep the meaning of the work, and its reason for being, open.

Moreover, Abdu'Allah was not alone. Artists, photographers and filmmakers from London, such as Keith Piper, Sonia Boyce, Donald Rodney, John Akomfrah, Zarina Bhimji, Ajamu, Isaac Julien, Rotimi Fani-Kayode, Steve McQueen, and David A. Bailey, among many others, inhabit the gap of difference in which "sex and race, the chiasmus of difference that is inscribed as a relationship of both polarity and complementarity, draws (already drew) attention to the 'danger zone' of psychic and social ambivalence as it is lived in the complexity and contradictions of a multicultural society."[6] And it was in 1993 that "The Sixties: Art Scene in London" show at the Barbican Art Gallery — which portrayed the sixties art scene in London as an exclusively British, national, and White phenomenon — spurred a generalised campaign against racism and the "ethnic cleansing" implied by not including important Black and diaspora artists such as Fran Bowling, Francis Souza, Rasheed Araeen, David Medalla, Yoko Ono, or Hélio Oiticica in the infamous exhibition.[7]

Starting here, and in work that hintingly questions and challenges our assumptions about history and myth, reality and fiction, Abdu'Allah reconstructs two iconic images of Judeo-Christian culture. In the diptych that makes up *The Last Supper I* and *The Last Supper II* (1996), Abdu'Allah reinterprets the Passover (*Pesach*) celebration Jesus had with the Apostles, which is universally known as the *The Last Supper*. In the first photo, through changing the placement of the twelve classic characters of the legend that has been ingrained in our consciousness and our cultural imaginary

5 Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, 3 vols. (Barcelona: Emecé, 1989), vol. 2, p. 13.

6 Kobena Mercer, "Busy in the Ruins of Wretched Phantasia," from the exhibition catalogue *Mirage: Enigmas of Race, Difference and Desire* (London: ICA/inIVA, 1995), p. 15.

7 Guy Brett, "The Sixties Art Scene in London," *Third Text*, 23, Summer 1993, p. 121.

since Da Vinci's *Last Supper*, the artist seems to call upon the viewer to change his or her point of view and reflect upon stereotypes, prejudices, and distortions regarding Muslim men and violence, on one hand, and the relationship the Chador and the Veil have with the desubjectivisation of Muslim women, on the other. But why did he put it in the context of the Last Supper? In the second photo, which, like the first one, was made in collaboration with Kofi Allen, Abdu'Allah directly confronts the viewer with the image's twelve "Apostles", consisting of six men and women waiting expectantly (three of them armed), dressed in contemporary clothes, and looking directly into the camera, looking at us.

According to the artist, the two photos have no specific intention. None of the characters is wearing a costume; rather, they are dressed in the same clothes they wear when they go to the mosque or in their everyday lives, and there is no intention to critique Leonardo. In both photos, however, nobody is standing in for Jesus. Which is to say, there is no central figure supporting the characters. And the scenes do not represent a supper or banquet, either. In the first photo, the absence can be explained: representations of Allah and Mohammed are forbidden. But the second photo seems to be waiting for resolution from the viewer.

The other iconic Judeo-Christian image I am referring to is the image of Christ crowned with thorns. Again in collaboration with Kofi Allen, Abdu'Allah made *Revelations* (1996), which is a series of eight photos showing the passion of the canonical face of Christ repeated tirelessly throughout classical painting from Lucas Cranach the Elder to Titian and Honthorst. But in this case, we are shown different sides of the whole figure shot from below as if we were looking at an image on a Catholic altar. In these works, the artist is not questioning either the iconography or its sacredness. Rather, he is substituting the recognisable image of the White Christ with a Black Christ to bring to the fore the racial preference imposed upon who is considered divine, and repositioning it in the field of the visible, the sayable, and the thinkable, from which those who are seen as being unable to discern and judge everyday matters have been excluded. The symbolism the artist adds to the series, including animist and Egyptian references, also dislocate accepted and familiar notions and reinforce the inscrutability of the divine.

If, in Leonardo's age, the artist and the arts contributed to constructing, establishing, and canonising organising tales of the social, and if they were instruments for organising and articulating differences between cultures, contemporary art and artists who have left their traditional hierarchical functions behind and have rejected the internal hierarchy through which art has defined itself (the imposition of an active intelligent form onto a passive, sensorial materiality) have lost or given up their authority. At any rate, as Abdu'Allah expresses in his work, the place of art is the place of contradiction, displacement, and dislocation. And this place is where the absence of resolution, the lack of a coherent and conclusive narrative, and the constant deferral of meaning is

eloquently offered to us; the place where we are deprived of points of entry because the walls are already fractured with innumerable openings. In regard to these works, Abdu'Allah has cited[8] the importance that Paul Gilroy and Stuart Hall's publications and the shows of Keith Piper and Roshini Kempadoo have had in the conception of the work, and how those figures have provided an opportunity for thinking beyond the clichés that constricted and limited Black artists to "representing" the community.

In this new regime, both Hall and Gilroy have clearly made broad contributions to the structural, political, and cultural untangling and re-articulation of anti-hegemonic global politics — particularly with reference to Black Atlantic cultures and the cultural developments of the Atlantic diaspora, the syncretism of creolisation. Keith Piper, like other British artists of his generation, returned to the colonial psycho-sexual scenario that Fanon revealed with such vivid insight and to the histories of the Black diaspora, weaving together images of slavery, anthropology, civil rights, criminology and surveillance to show the obsession and exploitation of interests inherent in Western visual discourses around Black culture and subjectivity. And, while Roshini Kempadoo redefined the image/position of the person/woman of colour in general discourse, she uncovered the role of photography and the visual in sustaining the hegemonic order of Western domination and superiority, in which the Black subject is constructed and referenced as the "underdeveloped" other.

This, then, is what forms the context and concerns around which the work of a British artist of Afro-Caribbean descent, born into a Christian family as Paul Duffus and who embraces Islam as Faisal Abdu'Allah, is undertaken and evolves. In these hybrid and diasporic specificities, where identity is not just "being" but also "becoming" — and always emerging in response to different historical circumstances — the artist is shaped in the space where the vicissitudes of subjectivity are called upon and, in turn, call upon the narratives and discourses of culture and history. Whether immersed in the idea of material and perceptual transformation, as in *Goldfinger* (2007), or shouldering the three times displaced (Africa, Caribbean, Britain) condition of "stolen goods," as in *Dullah 69* (2010), Abdu'Allah always speaks out of displacement and dislocation, but never as a celebration of it as the happy fusion of a certain kind of multiculturalism. This dislocation does not refer to roots, but rather to what has been lost; it is living with the memory and presence of the loss, not of what is lacking. This dislocation is the result of slavery, displacement, and colonisation, in one case, and migration in other cases. These situations create disparities of power, exploitation, rupture, and exclusion, and they point to *Garden of Eden*, one of Abdu'Allah's most complex and attractive works, the piece that was inspired by his experience with the skinheads at the Linz train station.

8 Kate Cowcher and Rachel Newman, Ibid.

The artist set out to establish a space of "revelation" based on a statement from the film *The Matrix*: *The garden is everywhere, all around us...It's the world that's covered your eyes so you can't see the truth. What truth you might ask? That you were a slave... Unfortunately, nobody can be told what the true meaning of the garden is, you have to discover it for yourself.* With help from the renowned architect David Adjaye, Abdu'Allah designed a space that recreates the idea of the privileged gaze of control and surveillance: the gaze that imposes the ordering of reality and rules the world, the gaze of the *same* and of exclusion (the fish bowl feeling to which the artist referred). However, in this *Garden of Eden*, Abdu'Allah reverses the roles, reconfiguring the perception of otherness and exclusion. Using two contiguous spaces — an illuminated room of two-way mirrors like the ones used by police or voyeurs and a larger dark room — the artist locates and separates two groups of people. People with blue eyes go into the space with the mirrors, where they are blinded by the light and the multiplied reflection of their own image. And the rest, the ones with dark eyes, get the privilege of seeing the others from within the blindness of darkness. Supposedly, the people with blue eyes are not aware of the setup.

Of course, this is not the first time a contemporary artist has used double mirrors to pose problems of perception and exclusion. For example, Ken Lum showed *House of Revelation* in Istanbul, which was a camera obscura consisting of three corridors that worked in a way similar to Abdu'Allah's piece in dealing with the relationship of subjectivity and the world as experienced by the body.

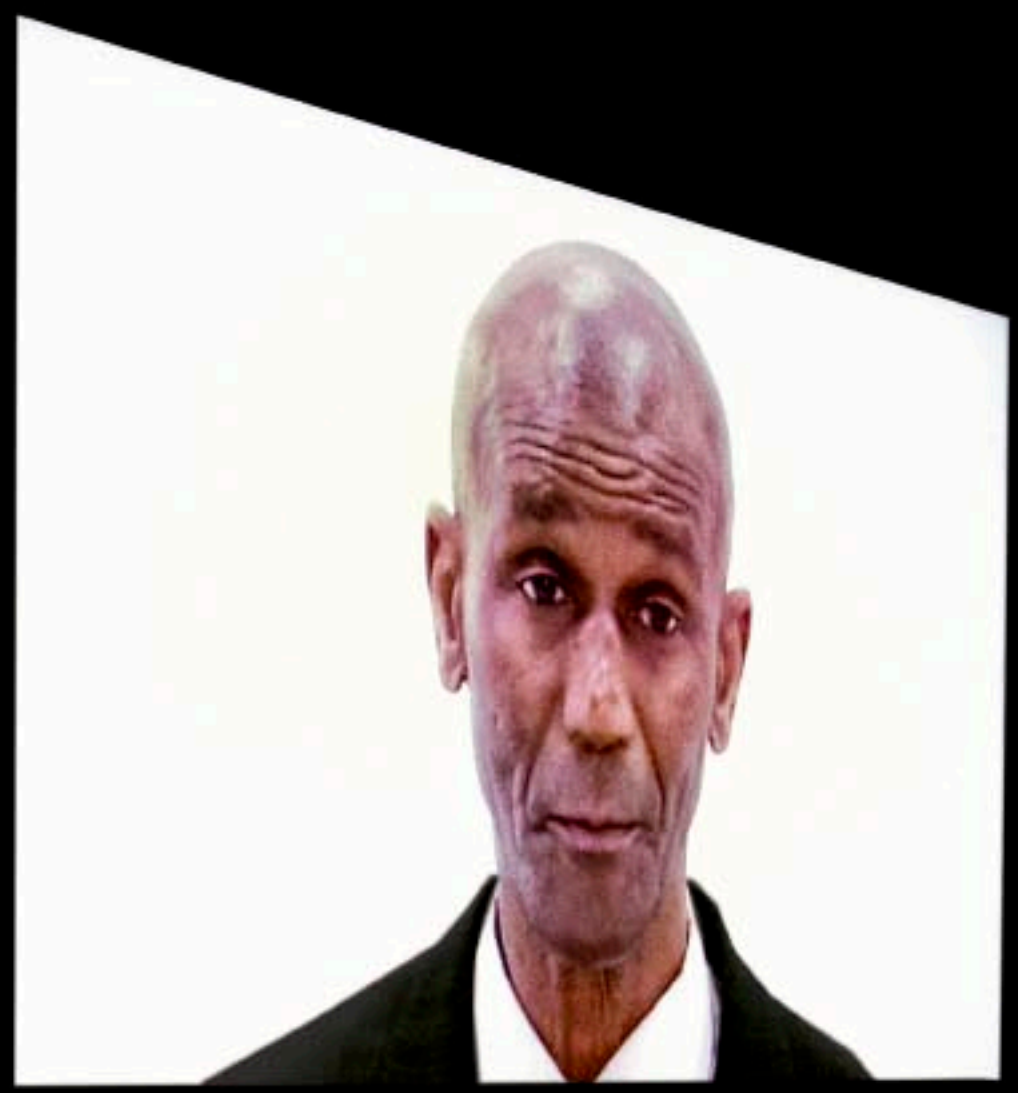
Dan Graham has also made numerous architectural "pavilions" that use two-way mirrors to create perceptual, subjective, or atmospheric experiences, putting the reflections and transparent views of the experience together simultaneously.

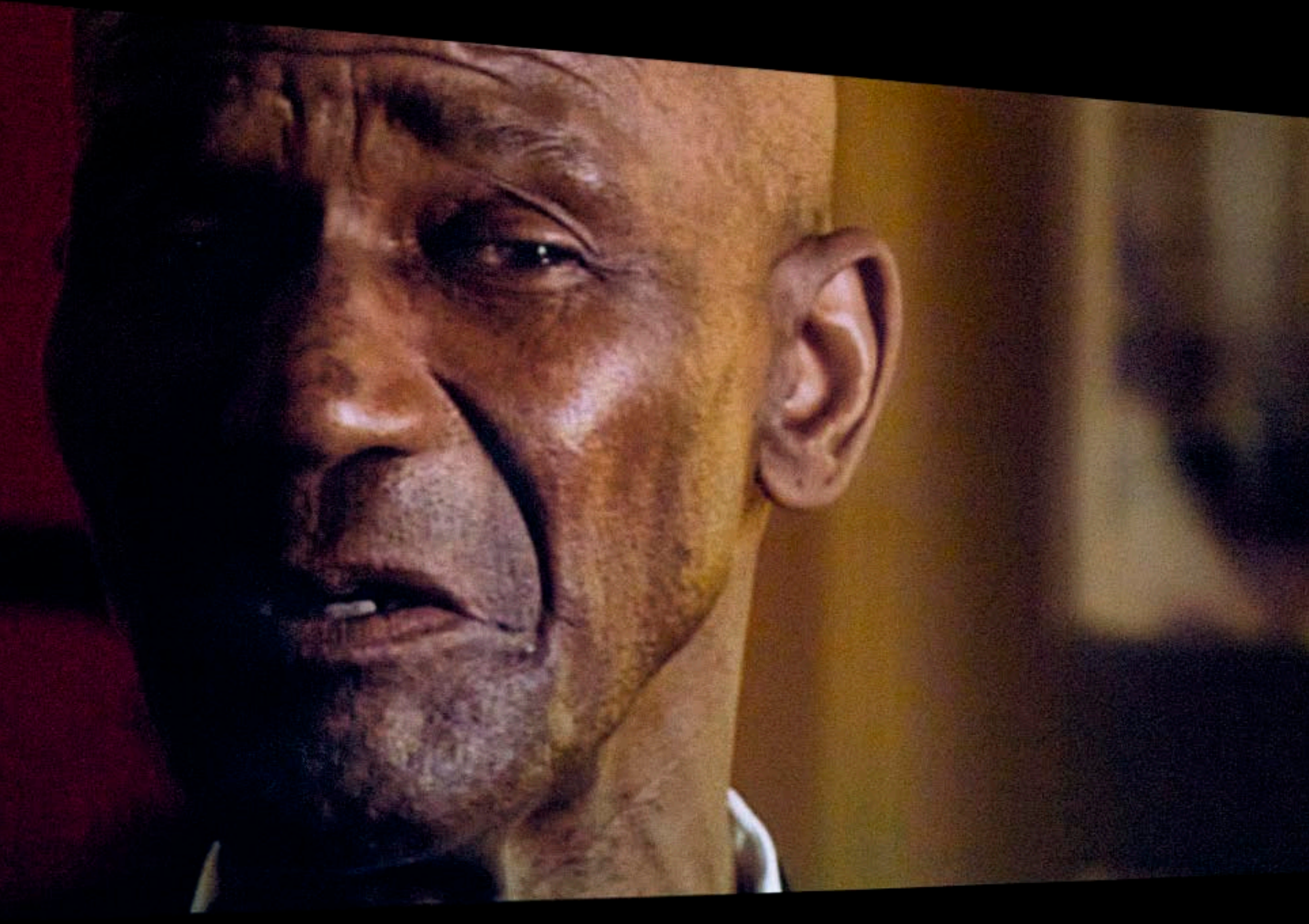
In retrospect, the "danger zone" Kobena Mercer talked about in 1995 has become, in the work of Faisal Abdu'Allah as well, a dislocated constellation that is the driving force and the site for the expansion and redefinition of what we understand by contemporary culture. This is the place from which Abdu'Allah projects into his work his experience and environment so as to dispell insignificance and contribute to the interdisciplinary shift toward which social processes in globalised cultural geopolitics are pushing us. I do not mean by this that Abdu'Allah's work is a space where social and political facts are translated. What I mean is that his work is an activity that makes the disagreement between what we do and what we represent visible. This is the space of his dislocation.

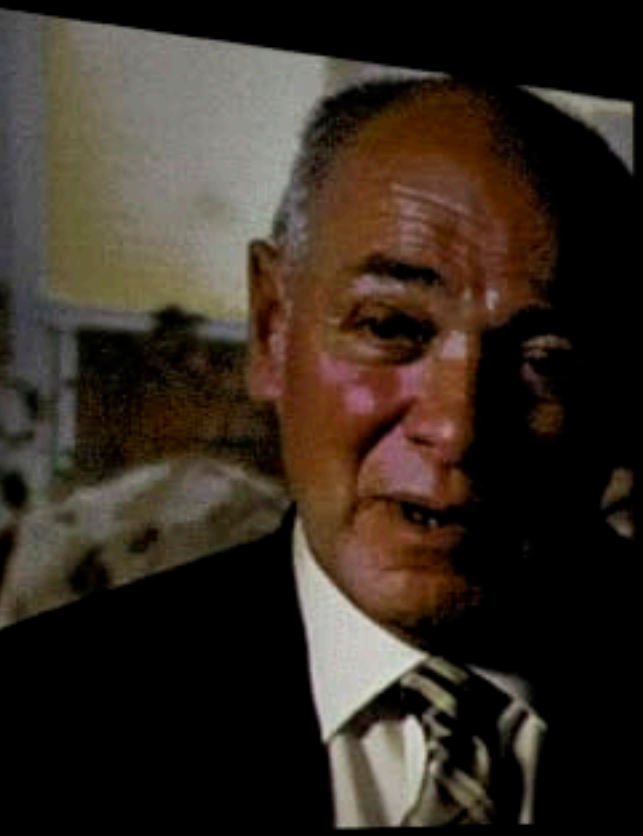
Octavio Zaya

(Esta página y siguientes /
this page and the following)

Faisal Abdu'Allah, *The Browning of Britannia*, 2008
Vídeoinstalación / Video installation
British Film Institute BFI, South Bank
Londres/London, Reino Unido/ United Kingdom







SEGUNDA PARTE / SECOND PART

FAISAL ABDU'ALLAH HABLA DEL ARTE DE LA DISLOCACIÓN

P Bárbaro Martínez-Ruiz, Stanford University, California, EE.UU.
R Faisal Abdu'Allah, Londres, Reino Unido

P ¿Dónde encuentra la inspiración?
R Me inspiro en los momentos de silencio, cuando me encuentro totalmente inmerso en mi fantasía personal y egoísta. Pero me inspira sobre todo la condición del ser humano y su lucha por comprenderse a sí mismo. Tengo la suerte de que mi estudio es un espacio social que se presta a la observación, a la mezcolanza y a la escucha, pero sobre todo un espacio en el que el pensamiento caleidoscópico, la narrativa y el comentario punzante contemporáneo logran muchas veces abrirse camino hacia un artefacto o hacia eso que en ocasiones llamo «ficción artística».

P ¿Podríamos hablar de la relación que existe entre esa narrativa suya tan directamente visual en la que mezcla el retrato individual con la compleja relación que mantiene con Londres y sus habitantes?
R La lente es un dispositivo excelente para investigar las relaciones y complejidades de la migración. Londres, que ya era un magnífico punto de partida cuando la identidad era una narrativa fija, se nos revela ahora como un auténtico despliegue de movilidad. Los temas relacionados con la conversión del retrato en instrumento de evidencia resultan mucho más refrescantes que la atribución de ideas de conducta o expectativa. El contenido genérico y ambiguo de *Chasing Mirrors* refleja el baile de Londres con sus habitantes, esa perpetua búsqueda de utopías de excelencia, un estilo de vida que discurre por los canales de medios populistas y que se asocia a un deseo por alcanzar lo intangible que se plasma en los retratos compuestos del nuevo colectivo «*intangible*».

P Esta serie ofrece un testimonio fascinante del poder que los medios visuales tienen —cuando están bien manejados— para abordar los temas morales más espinosos de la sociedad multicultural londinense. ¿Era ese su objetivo?
R En *Chasing Mirrors* la mirada del sujeto era crucial. Históricamente, en mi trabajo, los ojos son ventanas por las que asomarse emocionalmente al alma, algo especialmente

visible en *Palwand#1*', donde uno de los sujetos se muestra ausente pero conserva toda la angustia de la expectativa. Pienso que vivimos un momento apasionante, en el que la pantalla actúa de mediadora entre mundos e ideas dispares. Facebook, la cámara digital, etc., permiten un tipo de participación blanda en la cultura visual contemporánea. No contemplo en absoluto la moralidad como una vocación o un deber propios; lo que intento más bien es resaltar cómo nos enfrentamos hoy al tiempo. La transferencia de ideas, imágenes e información ha dado lugar a una generación más informada y fluida, que, a través de los dispositivos y redes globales, manifiesta sus críticas frente a su situación actual.

P ¿Representa su decisión de fundir en una sola toma distintos rasgos faciales individuales su particular visión de la diversidad, o supone un intento de retratar un utópico ideal posétnico?

R Yo creo que los artistas deben ser vistos como utópicos ya que dirigen el foco a lo difuso. Lo que quiero decir es que el concepto de la diversidad en Londres no es, en modo alguno, nuevo. Basta con subirnos a las siete de la mañana a uno de esos largos autobuses articulados, cerrar los ojos y poner el oído para darnos cuenta de que podríamos estar en cualquier lugar. Pero, ¿cómo plasmar —en una obra— ese momento compartido para que la gente lo vea?

P ¿Ha sido ese Londres urbano siempre el telón de fondo de su vida artística?

R En los años sesenta mis padres llegaron a Londres desde Jamaica. En la comida del domingo (el momento de reflexión de la familia) mi padre siempre me recordaba los tiempos en que no era fácil encontrar un particular que quisiera alquilarte un alojamiento. Al ser objeto de los ataques de los *skinheads* y los *teddy boys*, no se extrañaban de ver los carteles de «ni perros ni irlandeses ni negros» exhibidos por los caseros. Esos antecedentes han dejado una marca indeleble en mi manera de leer las imágenes y de reapropiarme de mis ideas. En el hogar de mi niñez sobrevivir era el pan nuestro de cada día; te ponías la armadura para ir a la escuela y te la quitabas a la vuelta: inglés por fuera, jamaicano por dentro. La autoprotección fue lo único que mantuvo cohesionada a la primera generación de inmigrantes y la hizo inquebrantable.

P ¿Es Londres para ti un lugar político?

R Hay quien nace con privilegios, y eso es política; otros nacen sin poder elegir, sin opciones, y eso es también política. Y si al irte de este lugar consigues haberte levantado del fango, habrás conseguido algún privilegio antes de morirte. Por ello, en ese lugar que unos llaman entorno y otros sociedad, tiene que haber dos puntos: uno de entrada y otro de salida. Lo que nos lleva a la conclusión de que, como cualquier otra gran ciudad, es inevitablemente política.

P Si tuvieras que hacer un retrato de la ciudad de Londres, ¿sería una amalgama de los recuerdos acumulados de todas las ciudades que has conocido?

R Londres podría describirse de dos maneras: como una ensalada de repollo o como la ensalada corriente. En la primera, el repollo se mezcla con pimienta y mayonesa para hacer una pasta uniforme. En la ensalada corriente, cada ingrediente conserva su identidad pudiéndose apreciar las diferencias. Hacer de Londres una amalgama equivaldría a perder ese momento de serenidad y escapismo del gran autobús articulado.

Bárbaro Martínez-Ruiz
Director del Laboratorio Orbis Africa.
Departamento de Arte y de Historia del Arte,
Standford University

FAISAL ABDU'ALLAH
ON THE ART OF DISLOCATION

Q Bárbaro Martínez-Ruiz, Stanford University, CA. United States of America
R Faisal Abdu'Allah, London. United Kingdom

Q **Where do you find inspiration?**
R Silence is a time when I am inspired, totally submerged, in my own selfish fantasy. But primarily it's the human condition and its struggle to comprehend itself. I am fortunate that my studio is a social space that lends itself to looking, meddling and listening but more importantly a space where kaleidoscopic thought, narrative and contemporary jibe often find it's way into an artifact or as I would sometimes call 'arty fiction.'

Q **Can you discuss the relationship between your very direct visual narrative of blending single portraits and your complex relationship with London and the people that inhabit it?**
R The lens is great device that explores relationships and complexities of migration. London is a great point of departure in so much as identity was a fixed narrative but now it presents itself as a moveable feast. Issues relating to the portrait becoming a tool of evidence are far more refreshing than attributing notions of behavior and expectation. The generic non committal content of Chasing Mirrors reflects London's dance with its dwellers. Forever chasing utopias of excellence, lifestyle through populist media channels coupled with a desire to attain the intangible, played out in the composite portraits of the new '*intangible*' collective.

Q **This series provides a compelling testimony of the power of well-handled visual media to approach even the most complex moral issues in a multicultural society in London. Was this your goal?**

R The gaze of the subject was key in Chasing Mirrors, historically in my practice the eyes are windows of endearment to the soul best exemplified in 'Palwand#1' where a subject looks vacant but retains all the angst of expectation. I think we live in an exciting moment where the screen is the mediator of disparate worlds and ideas. Face book, digital camera etc enable soft participation in contemporary visual culture, morality is by no means my calling or duty but high lighting how time is now negotiated. The transfer of ideas, images and information creates a more informed and fluid generation that critiques their current position through global devices and networks.

Q **Does your choice to combine individuals' different facial characteristics into a single shot represent your personal view on diversity or is it an attempt to portray a utopian, post-ethnic ideal?**

R I think artist should be called utopians as they just turn the focus on the blur, what I mean by that is the issue around diversity in London is by no means a new concept, ride on a bendy bus and close your eyes and listen at 7pm you could be anywhere. But how do you articulate that common moment so that people take notice... a work.

Q **Has urban London always been the background for your artistic life?**

R My parents came to London in the 60's from Jamaica and my father always reminded me over Sunday dinner (which was the family's point of reflection) about times when renting private accommodation was problematic. Being the subject of attacks from the Skinheads and the Teddy Boys they were not surprised at the signage displayed by landlords stating 'no Dogs, no Irish, and no Blacks!' This background has made an indelible impression of how I read images and re-appropriate my ideas. In my home as a child the food for the day was survival you put on a suit of armor before school you take it off when you return, English on the outside Jamaica on the inside that self preservation was the only fiber holding first generation immigrants and rendering them unshakeable.

Q **Do you view London as a political place?**

R Some people are born with privilege which is political, some born without choice and options again political and if you are fortunate to rise above the mire when you leave this place you will die with some! So those two points one of entry and other of departure must reside in a space some call it environment others call it society hence the conclusion. London is not exclusive to any major city, political by default.

Q **If you were to create a portrait of the city of London, would it be an amalgamation of the collected memories of all of the cities that you have known?**

R London could be best described in two ways coleslaw or salad bowl coleslaw is blended with pepper and mayonnaise to create what I perceive as a generic pulp. Salad bowl is very different where each ingredient maintains their identity the difference is appreciated. To amalgamate London would lose that bendy bus moment of serenity and escapism.

Bárbaro Martínez-Ruiz
Director of Orbis Africa Lab.
Art & Art History Department,
Stanford University

OBRAS EN EXPOSICIÓN /
WORKS IN EXHIBITION

Lo que sigue es un catálogo completo de las obras de la exposición *El arte de la dislocación*. Los textos están prologados por introducciones sustanciales sobre los aspectos más destacados de la obra de Faisal Abdu'Allah. Las medidas de las obras de la exposición aparecen como sigue: alto por ancho, para las obras bidimensionales, y alto por ancho por largo, para las obras tridimensionales y las instalaciones. Las medidas están en pulgadas e incluyen su equivalente métrico en centímetros entre paréntesis.

Las siguientes iniciales corresponden a los autores de los textos:

BM-R Bárbaro Martínez-Ruiz
KC Kate Cowcher
RN Rachel Newman

The following is a complete catalogue of objects included in the exhibition The Art of Dislocation. The caption narrative is prefaced by substantial introductions to the most important issues around Faisal Abdu'Allah's work. Sizes of the work exhibited in the show are given (height before width and in case of three-dimensional or environment height before width and before depth) in inches with metric equivalents in centimeters.

The following initials identify contributors to the caption:

BM-R Barbaro Martinez-Ruiz
KC Kate Cowcher
RN Rachel Newman

HEADS OF STATE
1997-2012 *(páginas siguientes)*

Fotografías impresas sobre vinilo, 759 × 759 in (1927, 86 cm × 1927,86 cm)
Ataúd de plexiglás, 68,89 × 9,88 × 22,44 in (175 × 25 × 57 cm)
Producido por el CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2011

A finales de la década de los noventa, Faisal Abdu'Allah experimentó con instalaciones que incorporaban escultura, objetos y fotografías que usaba como papel de pared para crear ambientes arquitectónicos. En una conversación que tuvo lugar en 2004, el artista se refirió a estas estrategias como ambientes fotográficos El artista solía disponer la escultura de tal modo que se generara una narración (en este caso, un ataúd cuidadosamente colocado en mitad de la sala evoca una morgue). El modo en que Abdu'Allah entendía esta experimentación era la consecuencia de una larga meditación sobre la tensión que existe entre la ilusión y la experiencia de un espacio real. En esta obra, el artista recurrió a fotografías de gran tamaño que utilizó como papel de pared con objeto de alterar la percepción de la escala y de la perspectiva. La obra incluía una escultura de tamaño real con forma de objeto doméstico funerario. Este nuevo énfasis en la combinación de distintos medios se servía del espacio para re-presentar espacios reales y coreografiar la experiencia del espectador con el tema de la obra.

La obra de Faisal Abdu'Allah trata el tema de la metáfora con frecuencia. En lugar de ofrecer relatos gráficos sobre la violencia y la desconfianza en la política, sus fotografías sobre la violencia son comentarios sociales más directos, una respuesta paradójica en la que la violencia producida por la naturaleza se convierte en una metáfora de la violencia política. De manera similar, en esta obra el artista confronta al espectador con la muerte, entendida simplemente como una experiencia humana, si bien se trata de una experiencia que no se puede comprender plenamente «hasta que no se pierde a alguien muy cercano». Abdu'Allah establece esta relación conceptual con la muerte colocando en la sala un ataúd que simboliza la muerte y reproduciendo, a lo largo de toda la sala, el espacio real de una morgue. Esta confrontación con dos alusiones a la muerte evoca una forma de horror (el de la muerte física en que hace pensar el ataúd y que está reforzada por el propio espacio de la muerte, la morgue, que el artista ha reproducido sobre papel de pared). Abdu'Allah se refiere a la realidad artificial resultante como a «un espacio sin escapatoria» cuyo terrible efecto es la aceptación de la necesidad de un mayor despertar social.

Abdu'Allah realizó esta obra después de haber presenciado la muerte de un compañero de trabajo. Está claro que el artista era consciente de la influencia que habían tenido los principios conceptuales de artistas como Dan Graham, Félix González-Torres, Lucas Samara y James Turrell en la comprensión y en la materialización visual final de este proyecto. Todos estos artistas tuvieron en cuenta la demarcación del espacio, su activación mediante la iluminación y el diseño específico como una nueva propuesta conceptual para crear nuevas realidades. *Heads of State* fue una obra fundamental que le encargó Bisi Silva, de Fourth Dial Art.

BM-R

HEADS OF STATE
1997-2012 (*previous pages)*

Photos print on wallpaper, 759 × 759 in (1927,86 × 1927,86 cm)
Coffin made out of Plexiglass, 68,89 × 9,88 × 22,44 in (175 × 25 × 57 cm)
Produced by CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2011

Faisal Abdu'Allah in the late-1990's experimented with space installations that placed sculpture, objects and photographs as wallpaper to create architectural environments. He described those strategies in a conversation in 2004 as photo-environments, and often arranged his sculpture to create a narrative — in this example a coffin carefully staged in the middle of the space conjures up a morgue. The way in which Abdu'Allah understood this experience came after a long meditation about the tension between the illusion and experience of a real space, using large-scale photographs as wallpaper to trick the perception of scale and perspective and placing a life-size sculpture in the shape of a domestic funerary object. This new multimedia emphasis used the space to re-present real spaces and choreograph the viewer's experience with the subject.

Metaphor is frequently a subject of Abdu'Allah's work. Instead of providing graphic accounts of violence and political distrust, Abdu'Allah's photographs of violence are more direct social commentaries, a paradoxical response in which the violence produced by nature becomes a metaphor for political violence. Similarly, in this piece, he confronts the viewer with death as simply a human experience, yet one that cannot be fully understood until "you experience the passing of someone really close to you." Abdu'Allah creates this conceptual relationship with death by placing inside the space a coffin as emblematic of death and reproducing at large the real space of a morgue. This confrontation of two allusions to death evokes a form of horror — that of physical death evoked by the coffin and toughened by the space of death (morgue) reproduced on the wallpaper. Abdu'Allah describes the resultant artificial realm as a "space of no escape" and its gruesome affect is an admittance of the need for more social wakefulness.

This piece came about after Abdu'Allah witnessed the death of a colleague. It is clear that Abdu'Allah was conscious of the way in which the conceptual principles of artists such as Dan Graham, Félix González-Torres, Lucas Samara and James Turrell informed his understanding and final visual materialization of his project. All of those artists were aware of space demarcation, space activation through lighting and customized design as a new conceptual proposition for the creation of new realms. Heads of State was a major work commissioned by Bisi Silva of Fourth Dial Art.

BM-R

En las fotografías de esta sección puede verse la inclinación de Abdu'Allah por dar testimonio y por documentar distintas formas de trauma social. Las seis fotografías impresas sobre planchas de aluminio se presentan como una única narración sobre la violencia. *I Wanna kill Sam* estaba basada en una serie de retratos que Abdu'Allah había tomado de sus amigos y estuvo muy influida por la «mediatización» de la violencia en el contexto británico que siguió a los disturbios de 1981. El artista se describe a sí mismo como un narrador social y sus relatos son visibles en sus proyectos, principalmente en la obra titulada *Fuck Da Police*.

Sus primeras instalaciones e impresiones de gran formato tomaron su título del habla local estadounidense de la violencia y de las expresiones populares que hacían referencia a la brutalidad policial de la Gran Bretaña de los ochenta. Al estar ambas referencias instaladas simultáneamente en el mismo espacio, se invita al espectador a relacionar dos espacios físicos y se amplía el objeto de la violencia que sufren las minorías en todo el mundo. Aunque esta obra fue realizada en respuesta a las violencias que tuvieron lugar en Londres en un tiempo anterior, también hace pensar en episodios más recientes, como el sucedido el 4 de agosto de 2011, cuando un tiroteo fatal hizo que la policía acabara con la vida de un hombre del barrio londinense de Tottenham llamado Mark Duggan, así como las revueltas del norte de África conocidas como la primavera árabe.

A diferencia de *Heads of State*, estas fotografías plantean la cuestión de la ética de retratar el momento de violencia y brutalidad. La sala funciona como una sola instalación y utiliza la alegoría de la violencia y la brutalidad que quedaron impresas en la memoria de Abdu'Allah y sus coetáneos, de modo que las imágenes de la obra se hacen eco de las que originalmente publicaron los periódicos locales y la prensa amarilla.

El segundo aspecto que explora esta instalación está relacionado con las imágenes del deseo. La serie *I Wanna Kill Sam* está compuesta por retratos en los que posan amigos de Abdu'Allah que miran a la cámara de manera directa. Antes de hacer las fotografías, Abdu'Allah les preguntó cómo querían ser fotografiados. Todos ellos evocaron las imágenes más populares que había difundido la cadena televisiva MTV sobre la cultura afroamericana en Reino Unido. Todos los retratos parecen poner al espectador en la situación de alguien que en público siente una cierta vergüenza social. Al mismo tiempo, la experiencia específica con los cuerpos representados e impresos sobre planchas de aluminio hace que los sujetos cobren proporciones épicas, una materialidad que trasciende la carne humana, aunque sin embargo queda completamente absorbida por su propia abstracción, como dígitos y píxeles sobre una superficie. Esta estrategia de desmaterialización y rematerialización se convirtió en un principio central en la producción de imágenes de Abdu'Allah. La paradoja de «estar y no estar» plantea preguntas complejas como quién mira y por qué, qué es una fotografía y si deberíamos comulgar con este punto de vista o rechazarlo.

BM-R

The photographs in this section show Abdu'Allah's drive to witness and document forms of social trauma. The six photographs printed on aluminum plates are displayed as a single narrative of violence. *I Wanna Kill Sam* was based on a series of portraits Abdu'Allah's took of his friends, which had been heavily informed by the 'mediatization' of violence in the British context after the uprising of 1981. He describes himself as a social storyteller, and his accounts are visible throughout his projects, particularly in his *Fuck Da Police* piece.

Abdu'Allah's first large-scale printings and installations taking their title from American vernacular of violence and popular verbal phasing about police brutality in the 1980s in Britain. The two references installed in the same space simultaneously invite the viewer to relate two physical spaces and elongate the subject in which minorities experience violence worldwide. Although made in response to earlier violence in London, these images also bring to mind more recent occurrences such as the August 4, 2011 fatal shooting of a local man, Mark Duggan, by police in Tottenham, London and the political unrest in northern Africa generally referred to as the Arab spring.

In contrast with his piece *Heads of State*, these photographs raise a question about the ethics of depicting the moment of violence and brutality. The room is treated as one single installation and uses the allegory of violence and brutality imprinted in the memories of Abdu'Allah and his contemporaries, the images echoing those originally published as news pictures and circulated in local newspapers and tabloids.

A second issue explored in this installation is relating to images of desire. The series *I Wanna Kill Sam* includes self-posed portraits of Abdu'Allah's peers in which the willing subjects gaze openly at the camera. Prior to shooting the images, Abdu'Allah asked the subjects how they would like to be photographed. The subjects universally recalled the most popular images that circulated through the media (MTV) about African American culture in United Kingdom. All the portraits seem to cast the viewer in the role as someone who experiences publically a form of social embarrassment. At the same time, the specific experience with the bodies depicted and printed on aluminum plates gives the subjects a 'larger than life' quality, a materiality that transcends the human flesh yet is nevertheless completely absorbed by its own abstraction as digits and pixels printed on a surface. This strategy of dematerializing and re-materializing became a central principle's in Abdu'Allah's production of the images. This paradox of 'being and not being' poses complex questions such as who is looking and why? what is a photograph? and whether we should join together with, or refuse, this point of view.

BM-R

I WANNA KILL SAM 'CAUSE HE AIN'T MY MOTHERFUCKING UNCLE

1993-2010 *(páginas siguientes)*

Impresión por inyección de tinta sobre aluminio, 78,7 × 39,3 in (100 × 200 cm)
Obras producidas e impresas por Magnolia Editions, Oakland CA, 2010

> «Así que si ves a un hombre vestido de rojo, blanco y azul, golpeado por la banda de los *Lynch Mob Crew*, este hombre merece retorcerse. Quiero matar a Sam porque él no es mi puto tío».
>
> ICE CUBE, *I WANNA KILL SAM*

En su primera encarnación, en el *Royal College of Art* de Londres, esta obra se instaló en una sala blanca y pequeña. En el centro de la sala reposa un ataúd de vidrio que tiene impresa la cara de Lord Kitchener, el famoso mariscal de campo británico y Secretario de Estado para la Guerra durante la Primera Guerra Mundial. Su rostro quedó inmortalizado en los pósters de la campaña de guerra de la época. Cinco enormes planchas de acero cuelgan de las paredes de la sala. Cinco hombres aparecen impresos sobre el acero. Sus cuerpos flotan en la superficie fría del metal, fragmentados y fantasmagóricos, mientras que los puntitos negros de la impresión apenas si alcanzan a tener una consistencia suficiente para dotarlos de existencia. Al entrar, el espectador se ve confrontado por uno de estos espectros que le apunta directamente con una pistola. Las figuras de la izquierda y la derecha también están blandiendo sus armas. A un tiempo desafiantes e inaccesibles, estos soldados espectrales apuntan hacia el espectador de manera consciente y de un modo siniestro y amenazador.

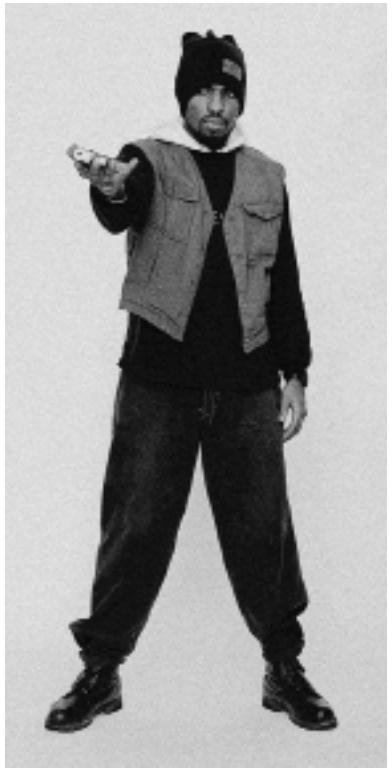
I Wanna Kill Sam es una obra cuya inmediatez supone una provocación directa. Está inspirada en el segundo álbum en solitario de Ice Cube, titulado *Death Certificate* (1991). Uno de los temas del álbum, titulado *I Wanna Kill Sam* dice: «El ejército es la única salida para los jóvenes adolescentes negros [...] [porque] / Te ofreceremos todo lo que necesitas en la vida». Sin embargo, como aquella falsa promesa de «los cuarenta acres y la mula» tras la emancipación, esta otra también resulta ser un engaño. Ice Cube acusa al «Tío Sam» de haber cometido varios delitos, desde la desintegración de las familias negras durante la esclavitud, hasta la propagación del VIH y la extensión del consumo de drogas entre la comunidad afroamericana. De ahí que Ice Cube termine la canción proclamando que por la explotación que Sam llevó a cabo de manera fraudulenta, se vengará de él matándolo.

En su obra homónima, Abdu'Allah aplica a la historia de Gran Bretaña el discurso crítico de Ice Cube sobre el reclutamiento de soldados afroamericanos que realizó el ejército estadounidense. En la obra de Abdu'Allah, Lord Kitchener sustituye al Tío Sam. Como Secretario de Guerra en 1914, Lord Kitchener aparece retratado en los pósters de la gran campaña de reclutamiento que se llevó a cabo bajo el lema: «Ciudadanos británicos [Lord Kitchener] os quiere —¡Uníos al ejército de vuestro país!—». En los Estados Unidos, esta imagen, una de las imágenes de la guerra que más ha perdurado y trascendido, inspiró un póster muy parecido en el que el Tío Sam ocupaba el lugar de Lord Kitchener. Tal y como sucedía con el Tío Sam en la canción de Ice Cube, en la obra de Faisal Abdu'Allah titulada *I Wanna Kill Sam*, Lord Kitchener aparece retratado como el heraldo de la muerte. La obra no se ha vuelto a exponer con el ataúd desde la primera vez que se exhibió, ya que la instalación requiere un espacio cerrado, de modo que las fotografías colgadas en las cuatro paredes rodeen al ataúd.

Al igual que Ice Cube, los hombres retratados aquí sobre el acero son también raperos. Son miembros de la banda de rap británica Scientists of Sound, amigos personales de Abdu'Allah y, sobre todo, desempeñaron un papel fundamental en la conversión del artista al Islam. Esta obra puede entenderse como una representación metafórica de la muerte de Abdu'Allah como Paul Duffus, su nombre de nacimiento, y de su renacer como Faisal Abdu'Allah, el nombre que el artista eligió al convertirse.

Si bien esta obra ha sido criticada por perpetuar el estereotipo del «negro violento», en realidad supone un desafío de los estereotipos, al ser los propios sujetos los que reclaman estos supuestos para sí. Todos los hombres fotografiados participaron activamente en la elaboración de su propia imagen. Vistieron su propia ropa, empuñaron sus propias armas y eligieron la imagen definitiva que los representaría. Esta es una de las primeras obras importantes en las que Abdu'Allah utiliza fotografías originales (en contraposición con el uso de imágenes encontradas), por lo que tanto el artista como los propios modelos tienen un sentimiento directo de propiedad y de haber intervenido en la composición final de las figuras. Por otra parte, la obra no solo refuta el estereotipo, sino que también lo erosiona. No se trata simplemente de representar imágenes, sino también de desintegrarlas. Las figuras parecen disolverse en la frialdad del acero, aparecen y su reflejo destella dentro y fuera del campo de visión y, por lo tanto, su existencia se materializa y desaparece.

KC & RN



I WANNA KILL SAM 'CAUSE HE AIN'T MY MOTHERFUCKING UNCLE

1993-2010 (*previous pages)*

Inkjet print on aluminum, 78,7 × 39,3 in (100 × 200 cm)
Produced and printed by Magnolia Editions, Oakland CA, 2010

So if you see a man in red, white and blue/ getting janked by the Lench Mob Crew/ it's a man who deserves to buckle/ I wanna kill Sam cause he ain't my motherfucking uncle.

ICE CUBE, *I WANNA KILL SAM*

In its first incarnation at the Royal College of Art in London, this work was installed in a small, white room. At its center lays a glass coffin, printed upon which is the face of Lord Kitchener, the famous British Field Marshall and Secretary of State for War during the first World War. His face was immortalized in posters of the period campaigning the war effort. Five massive steel slabs hang on the walls of the room. Five men are screen printed onto the steel. Their bodies float on the surface of the cold metal, fragmented and ghostlike whilst the small black dots of the screen-print are barely coherent enough to bring them into existence. Upon entry the viewer is confronted by one of these specters pointing a gun directly at them. Those to the left and right brandish their weapons also. Simultaneously confrontational and inaccessible, these spectral soldiers consciously target the viewer in a sinister and menacing fashion.

I Wanna Kill Sam is a work that is provocatively direct in its immediacy. The work is inspired from Ice Cube's second solo album in 1991, *Death Certificate*. One of the album tracks, *I Wanna Kill Sam* proclaims, "The army is the only way out for young, black teenagers...[because]/ ...We'll provide you with everything you need in life." However like the disingenuous promise of "forty acres and a mule" after emancipation, this vow proves untrue also.5 Ice Cube charges several offences to "Uncle Sam" from breaking up black families under slavery to spreading HIV and drug use amongst them and consequently, Ice Cube ends the song by avenging to kill Sam because of this exploitation under false pretenses.

In his work of the same name, Abdu'Allah critically engages with Ice Cube's account of US army recruitment of African Americans to explicate British history. Lord Kitchener appears in the place of Uncle Sam. As War.

Secretary in 1914, he is featured on posters in a massive recruitment campaign, proclaiming, "Britons, [Lord Kitchener] wants you — join your country's army!" One of the most enduring images of the war and beyond it, it inspired a similar iteration in the United States, in which Uncle Sam is featured in place of Lord Kitchener. In Abdu'Allah's *I Wanna Kill Sam*, Lord Kitchener, like Uncle Sam in Ice Cube's song, is identified as a harbinger of death. Since its first showing, the work has not been exhibited with the coffin as it necessitates an enclosed space so that the coffin is surrounded by the works on four walls.

Like Ice Cube, the men on the steel are lyricists also. Members of the British rap group, Scientists of Sound, they are personal acquaintances of Abdu'Allah, and crucially, were instrumental in his reversion to Islam. The work can be seen as representative of Abdu'Allah's metaphoric death as Paul Duffus, his given name at birth and his rebirth as Faisal Abdu'Allah, his chosen name upon his reversion.

Criticized for perpetuating the "violent black male" stereotype, the work effectively challenges these stereotypes by its reclamation of such assumptions by the subjects themselves. Each of the men photographed had an active involvement in realizing their own image. They wore their own clothing, wielded their own props and chose the final image that would represent them. One of the first major works in which Abdu'Allah uses the production of original photographs (as opposed to found images), there is a direct sense of ownership and mediation of these bodies by both the artist and his subjects. Moreover the work does more than refute stereotype — it erodes them. Here, there is not simply the depiction of an image but the disintegration of images also. Figures appear to dissolve into cold steel, flashing in and out of vision and thus, in and out of existence.

KC & RN

FUCK DA POLICE

1991-2010 *(páginas siguientes)*

Grabado e impresión por inyección de tinta sobre aluminio,
50 × 40 in (127 × 101,6 cm)
Producido e impreso por Magnolia Editions, Oakland CA, 2010

«El comportamiento del Departamento de Policía de los Ángeles me llenó el corazón de un desprecio y una pena absolutos por las muchas personas que habían sido asesinadas y mutiladas sin haber tenido derecho a una grabación que hubiera podido absolverlas... Sentí el deber social ineludible de hacer algún tipo de comentario que fuera físico y permanente... Esa matanza sin sentido exigía un contraataque del mismo calibre que dejara una marca indeleble en la conciencia de todos, conocieran o no las trágicas circunstancias de Rodney King...»

FAISAL ABDU'ALLAH

Fuck tha Police, el himno que la banda estadounidense N.W.A. sacó a la venta en 1988, expresaba la intensa rabia que sentían muchos jóvenes afroamericanos ante el aumento de la discriminación racial ejercida por la policía en los centros urbanos, en concreto en Los Ángeles, a la hora de determinar el perfil de los sospechosos. Ice Cube rapea: «Que le jodan a la policía que sale directa de debajo de la tierra/ un joven negro lo tiene difícil, porque soy moreno/ Soy del otro color, así que la policía piensa/ que tiene autoridad para matar a una minoría». La canción tiene la estructura de un juicio en el que los papeles se invierten y se declara culpable al Departamento de Policía y no a los miembros de la banda de rap N.W.A. (que eran los acusados). Al final de la canción, Dr. Dre, el Presidente del Tribunal, pronuncia la sentencia: «El jurado te declara culpable por ser un campesino blanco cateto del sur de los Estados Unidos y un puto cagón». El policía declarado culpable responde: «Pero espere, ¡eso es mentira! ¡Es una cochina mentira! ¡Quiero justicia! ¡Qué te jodan negro de mierda!».

La canción, que generó mucha polémica cuando se estrenó, anticipaba el modo en que Ice Cube describiría la relación entre la policía y una comunidad negra masculina cada vez más privada de derechos. En 1991, varios agentes de la policía de Los Ángeles fueron grabados mientras le daban una paliza brutal a Rodney King. Por muy sorprendente que resultara el incidente, no se trataba de un caso aislado, y al año siguiente se produjeron revueltas cuando los agentes de policía implicados en el proceso resultaron absueltos en el juicio. *Fuck Da Police* es un memorial permanente a las muchas víctimas anónimas de la violencia y el racismo de la policía; una manifestación física de ello; y la respuesta del artista a la conciencia política y social inspirada por N.W.A.

La obra consiste en una plancha de aluminio sobre la que aparece una figura encapuchada y solitaria. Iluminada desde atrás por un etéreo rayo de sol, la figura resulta oscuramente siniestra y parece estar terriblemente oprimida. El espectador puede sentir como la figura le clava la mirada, a pesar de que de manera inquietante su rostro está oculto y envuelto en sombras. A cada lado de la figura hay una estructura de gran tamaño, como si fueran dos alas que reforzaran su apariencia como de ser de otro mundo. Fotografiado desde abajo, el sujeto surge como un héroe de las estructuras laterales y ante el espectador. La combinación de la pose amenazante y del aura sobrenatural dota a la figura de un cierto propósito. Sin embargo, el espectador se encuentra ante la disyuntiva de saber si la misión de la figura es liberar o castigar.

De lejos, se perciben vagamente las líneas de texto que rodean tanto el contorno exterior, como la fotografía. El texto atrae al espectador y despierta en él una curiosidad que hace que trate de sobreponerse a la aprehensión inicial que siente al mirar la figura. Solo si uno se acerca puede leer el texto, que consiste en tres palabras que se repiten incesantemente a lo largo y ancho del cuadrado. Grabadas sobre el aluminio y la imagen, con una profundidad de 2 milímetros, las palabras «*fuck da police*» (¡que le jodan a la policía!) rayan la suavidad de la superficie con su mensaje explícito. Tal y como se presentan, las incisiones en el aluminio hacen pensar en una relación con las pistolas y las balas, pues ambas llevan inscrito el número de serie único del fabricante.

Si bien la disposición del texto sobre la imagen impresa en el aluminio es ya de por sí una evocación poderosa, el elemento de esta obra que más impresiona es la laboriosa repetición textual y formal. La superficie está doblemente unificada, haciendo que sea imposible escapar al mensaje o a la forma. La emotiva convicción y el mensaje que subyacen a la obra aparecen reinscritos *ad infinitum* reforzando e intensificando la firmeza de la declaración. El texto resuena en la cabeza del espectador y evoca, metafóricamente, la figura sobre la que se inscribirá el texto por vida, como en las siguientes palabras de Ice Cube: «Un muchacho negro en pie de guerra / Y cuando haya terminado, va a ser un baño de sangre / de polis, muriendo en Los Ángeles / ¡Ey Dre!, tengo algo que decir / ¡Que le jodan a la policía!».

KC & RN

FUCK DA POLICE

1991-2010 (*previous pages)*

Etching and inkjet print on aluminum, 50 × 40 in (127 × 101,6 cm)
Produced and printed by Magnolia Editions, Oakland CA, 2010

A feeling of great contempt and sorrow ascended into my soul for the lapd but also for the many who were slain and maimed without the benefit of a recording that could have them absolved... I felt an overwhelming duty to make some social comment that was physical and permanent... This mindless thuggery needed a rebuttal of the same caliber to leave an indelible mark in the consciousness of all who were privy and not, to the plight of Rodney King...

FAISAL ABDU'ALLAH

Released in 1988, N.W.A's anthem, *Fuck tha Police* articulated the raw rage felt by so many young African American men at the widespread, and often indiscriminate racial profiling in urban centers, specifically in Los Angeles at that time. Ice Cube raps, "Fuck tha police comin straight from the underground/ A young nigga got it bad 'cause I'm brown/ I'm the other color so police think/ They have the authority to kill a minority." The song is composed as a court trial in which the expected roles are reversed and the "Police Department," not the members of N.W.A (standing as the defendants), is convicted. At the end of the song, Dr Dre as the presiding Judge delivers the sentence: "The jury has found you guilty of being a redneck, white bread, chickenshit motherfucker." The convicted police responds, "But wait, that's a lie! That's a goddamn lie! I want justice! I want justice! Fuck you, you black motherfucker!"

The song, controversial upon its release, was prophetic of Ice Cube's depiction of the relationship between the police and an increasingly disenfranchised black male community. In 1991, several L.A.P.D. officers were captured on videotape brutally beating Rodney King. As shocking as the incident was however, it was not an isolated occurrence and riots ensued the following year when the police officers involved in the incident were acquitted in trial. As a permanent memorial to the nameless victims of police violence and racism, Abdu'Allah's *Fuck da Police* is a physical manifestation of, and his personal response to, the political and social consciousness that inspired N.W.A.

The work consists of an aluminum sheet featuring a solitary, hooded figure. Lit from behind by an ethereal ray of sunlight, this figure is darkly sinister and seems oppressively burdened. The viewer can sense the subject's gaze piercingly returning theirs although his face remains ominously shrouded in shadow. Two large structures stretch out on either side of him like wings and enhance his otherworldly appearance. Photographed from a lower angle, the subject looms heroically over both the structures and the viewer. The combination of the threatening stance and the supernatural aura imbue the figure with a sense of purpose. Nonetheless, the viewer is left to question provocatively whether the figure's mission is one of retribution or deliverance.

From a distance one can vaguely observe lines of text that, like the photograph, wrap around the exterior of the box. This text draws the viewer in, creating a source of curiosity that seeks to override the apprehension felt in regarding the figure. Only on close inspection can one read the text consisting of three words that repeat ceaselessly around the cube. Etched 2mm deep into the aluminum and the image laid upon it, the words "fuck da police," deface its otherwise smooth surface with its explicit message. Thus rendered, the incised aluminum evokes a connection to guns and bullets, both of which are inscribed with unique serial numbers by their makers.

Whilst the layering of text on the image that lays upon the aluminum is a powerful evocation in its own right, the most poignant component of this work is its laborious repetition of texts and forms. The surface is unified doubly, preventing any escape from its message or form. The emotional conviction and message behind the work are infinitely re-inscribed, thereby reinforcing and re-empowering the strong statement. The lines of text reverberate into the mind of the viewer, bringing metaphorically the figure upon whom they are inscribed to life as in the words of Ice Cube, "A young nigga on a warpath/ And when I'm finished, it's gonna be a bloodbath/ Of cops, dyin in L.A/ Yo Dre, I got somethin to say/ Fuck the police."

KC & RN

FAISAL ABDU'ALLAH & KOFI ALLEN
SERIE REVELATIONS
1996-2010 *(páginas siguientes)*

Struggle is ordained
Seventh Seal
Ascension (Holding an Ankh)
T-i-me
Pilot's tale
A Crown of Life
57 × 45 in (114,78 × 114,30 cm)

Faithful and True
First Day
45 × 57 in (114,30 × 114,78 cm)

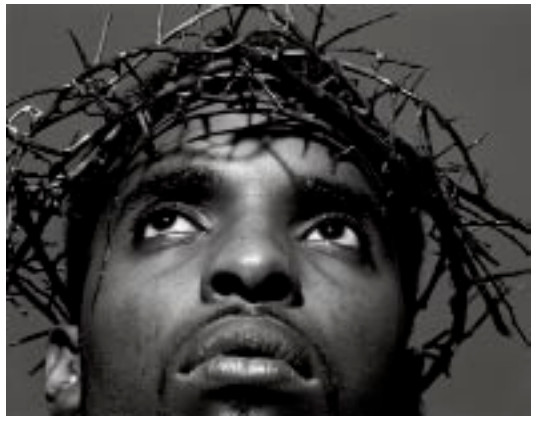
Impresión por inyección de tinta sobre papel
Obras producidas e impresas por Magnolia Editions, Oakland CA, 2010

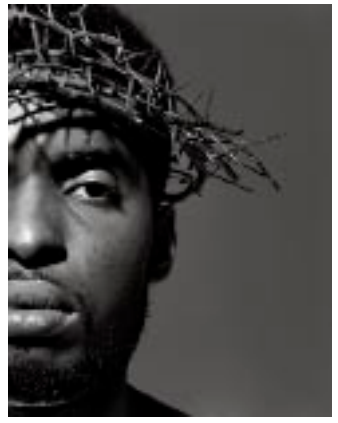
La serie *Revelations* continuaba la colaboración artística que Abdu'Allah y Kofi Allen emprendieron en *The Last Supper*. Por medio de primeros planos y utilizando ángulos oblicuos, *Revelations* retrata los últimos momentos del sufrimiento final de Cristo durante la Crucifixión, recurriendo a la alta definición y a la fotografía en blanco y negro para captar el entramado de la textura de la piel, la viscosidad de los fluidos corporales y el resplandor de la luz divina. En una de las imágenes, la corona de espinas se clava en la frente de la figura; en otra, del estigma de la palma de una mano arrugada se desprende un hilo de sangre; mientras que en otra, aparece una cruz egipcia, símbolo sagrado de la vida anterior al crucifijo, que refuerza la conexión espiritual de Abdu'Allah con la civilización nubia.

En esta serie se aprecia un marcado interés por el poder que tienen los gestos rituales; así por ejemplo, la posición específica en que las manos y los brazos se colocan ya para proteger el cuerpo, ya para afirmar la fe, ya para invocar la presencia de Dios. La posición de la cámara, cuyo objetivo apunta con dramatismo hacia arriba con el fin de potenciar esa impresión de elevación sagrada, hace que los gestos actúen como elementos marco y retrata el rostro y la corona de espinas como imágenes definitivas del sacrificio de Cristo y de la salvación.

En *Revelations*, el enfoque de la cámara refleja el gran interés de Faisal Abdu'Allah por la relación física que existe entre la mirada del espectador y su obra. El ángulo abrupto y ascendente desde el que se han tomado las fotografías parece contradecir la planitud de la superficie fotográfica y produce una sensación vertiginosa debido a la perspectiva, haciendo que el espectador se sienta físicamente empequeñecido. Los detalles que funcionan como atributos del Elegido están muy enfocados, mientras que otros, como el rostro, aparecen sumidos en un profundo silencio. Al igual que en *The Last Supper*, Abdu'Allah juega aquí con la iconografía aceptada del Cristianismo de Occidente y con el canon del arte religioso, contestando la autoridad de la existencia de un único Cristo de ojos azules y pelo rubio. Para Abdu'Allah, la divinidad puede trascender el color del pelo o de los ojos y, por lo tanto, las nociones preconcebidas que muestran a Jesús como perteneciente a única raza. Esta obra frustra todo intento de establecer contacto visual con el personaje o de examinarlo de un modo frontal. El espectador solo dispone de un punto de vista humano y se ve obligado a mirar desde abajo, impotente, a un hombre que está representado icónicamente como el Jesucristo salvador y profeta.

KC & RN





FAISAL ABDU'ALLAH & KOFI ALLEN
REVELATIONS SERIES
1996-2010 (*previous pages)*

Struggle is ordained
Seventh Seal
Ascension (Holding an Ankh)
T-i-me
Pilot's tale
A Crown of Life
57 × 45 in (114,78 × 114,30 cm)

Faithful and True
First Day
45 × 57 in (114,30 × 114,78 cm)

Inkjet print on paper
Produced and printed by Magnolia Editions, Oakland CA, 2010

The *Revelations* series was a continuation of the creative partnership between Abdu'Allah and Kofi Allen that had begun with *The Last Supper*. Shot from close, oblique angles, *Revelations* foreground those final moments of Christ's ultimate suffering during the Crucifixion using high definition, monochrome photography to capture the intricate texture of skin, the viscosity of bodily fluid and the radiance of divine light. In one image, a crown of thorns pierces the forehead, in another the stigmata in the palm of a creased hand oozes a trickle of blood and another features an Egyptian ankh, the sacred symbol of life that pre-dates the crucifix, which reinforces Abdu'Allah's spiritual connection to Nubian civilization.

The series manifests an interest in the power of ritual gestures: the specific position of hands and arms to protect the body, to confess the faith and invoke divine presence. The position of the camera, the lens pointing dramatically upward to enhance a sense of sacred elevation further enables such gestures to act as framing devices, capturing the face and crown of thorns as a definitive image of Christian sacrifice and salvation.

The deployment of the camera in *Revelations* reflects Abdu'Allah's wider interest in the physical relationship of the viewer's gaze to his work. The sharp, ascending angle of the lens contradicts the flatness of the photographic surface and conveys a dizzying sense of perspective in which the viewer experiences physical diminution. Details that are highlighted such as the signifiers of the anointed are in sharp focus whilst others such as the human face in silent stillness recede. As with *The Last Supper*, Abdu'Allah plays with the accepted iconography of Western Christianity and the canon of religious art, but contests the authority of a solely blonde haired blue-eyed Christ. For Abdu'Allah, divinity can transcend skin or hair color, and thereby, preconceived notions of being authorized by one race only. Any attempt at eye contact or front-on scrutiny is frustrated within this work. We are restricted to a human viewpoint, powerlessly gazing up at a man depicted as Jesus Christ, savior, prophet and icon.

KC & RN

GARDEN OF EDEN

2003-2012 *(páginas siguientes)*

Croquis y plano arquitectónico de David Adjaye, 2003. Reinstalación de obra *site specific* de Miguel Pons, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2012

Espejo de acero inoxidable rojo en techo y suelo. Texto grabado en el suelo. Paredes de vidrio templado. Superficie interior en vidrio, recubierta con película roja transparente. Superficie exterior recubierta con láminas espejo, formando un espejo espía. Pequeño espacio entre cada una de las láminas de vidrio. Iluminación proveniente de una caja de luz oculta compuesta por tubos luminosos blancos bajo superficie de Perspex blanco opalescente.

Habitáculo interior: 157,48 × 102,3 × 157,48 in (400 × 260 × 400 cm)
Recinto exterior: 370,07 × 362,20 × 102,36 in (940 × 920 × 260 cm)
Estructura de madera pintada de negro por dentro y tapizada con fieltro negro.
Moqueta negra en el suelo. Techo tapizado con fieltro negro.

> «El Jardín nos rodea, está por todas partes [...]. Es el mundo que ha sido puesto ante tus ojos para ocultarte la verdad. ¿Qué verdad?, podrías preguntarte. Que eres un esclavo [...]. Por desgracia no se puede explicar lo que es el Jardín, has de verlo con tus propios ojos».
>
> FAISAL ABDU'ALLAH CITANDO *MATRIX*.

Si le preguntas a Faisal Abdu'Allah por la génesis de la obra *The Garden of Eden*, te contará la historia de un fatídico viaje en tren entre Viena y Linz. El artista cuenta que en el curso del viaje, durante un intervalo de tiempo que duró varias horas, mientras el tren avanzaba entre una estación y otra, tuvo una sensación creciente de estar siendo observado. Al ponerse el sol y anochecer, el vagón iluminado se volvió reflectante para los que estaban dentro y transparente para los que miraban desde fuera. Cuando Faisal Abdu'Allah se apeó en su destino, cansado por el largo viaje, no estaba preparado para lo que le aguardaba en el andén (ocho hombres, probablemente neonazis, lo rodearon agrupados en formación mientras gritaban: «¡Ku Klux Klan!»). El artista describe el incidente como la primera vez en su vida que verdaderamente se sintió diferente, extranjero y frágil.

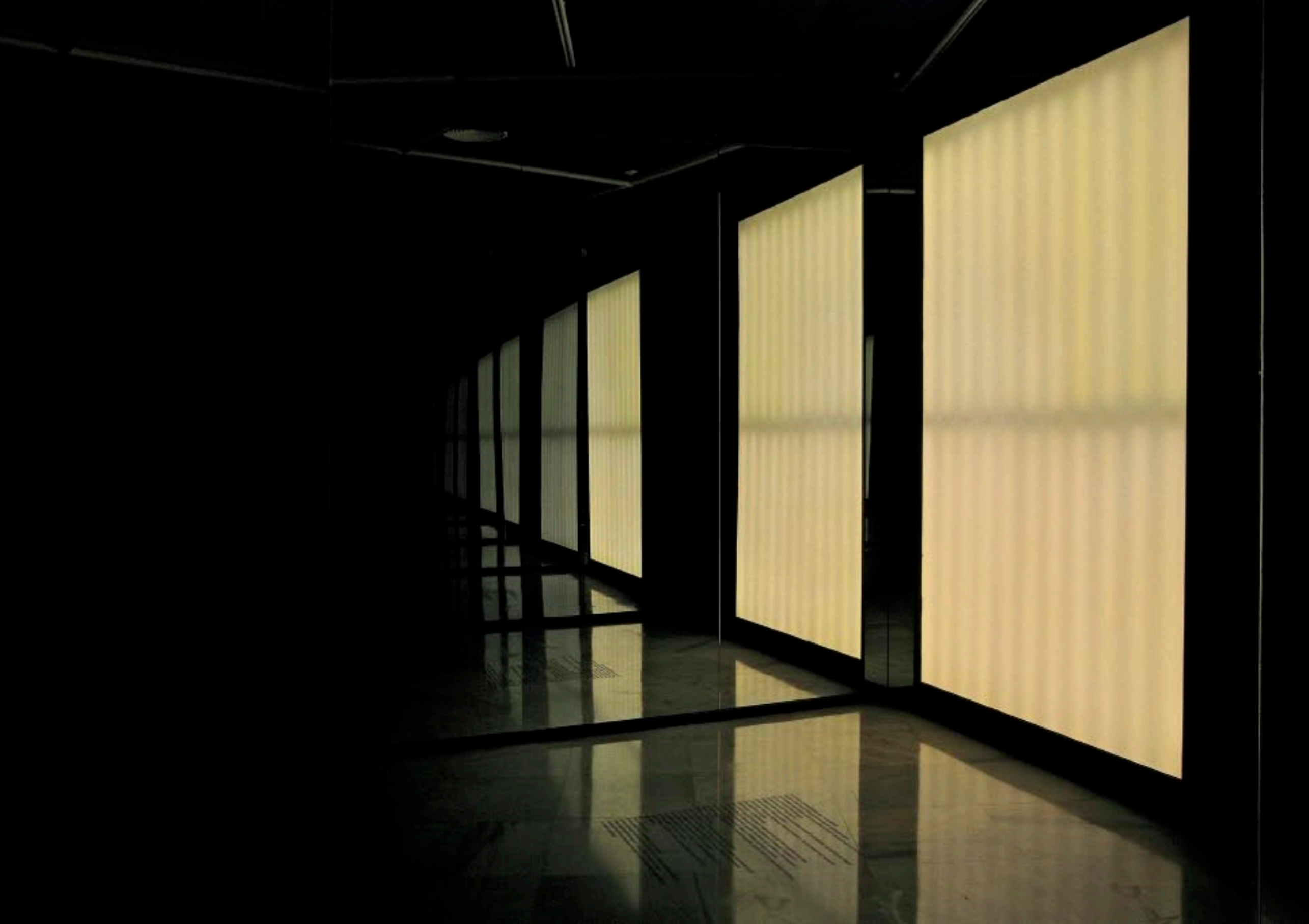
El incidente dio lugar a una obra titulada *Eyes Without a Face* que se expuso en el año 2000. En la instalación, los espectadores eran separados según su color de ojos. Las personas de ojos marrones entraban en una sala que contenía dos escritorios situados en frente de una gran fotografía del artista a la edad de cinco años. En la sala sonaba un tema de jazz de Louis Hayes, titulado *Little Sunflower*. Los espectadores de ojos azules entraban en una sala que contenía una fotografía del padre de Abdu'Allah a la edad de sesenta y cinco años. En la sala se escuchaba a *Professor Griff*, de la banda de rap *Public Enemy*, enumerando nombres de líderes mundiales famosos.

La idea de distribuir el espacio en torno a un acceso privilegiado se refinó después en *The Garden of Eden*, una obra en la que Abdu'Allah colaboró con el arquitecto David Adjaye para crear una estructura compuesta por dos espacios distintos, pero intercomunicados, que forman un jardín interior y otro exterior. El jardín exterior consiste en un túnel oscuro atenuado por la suavidad de la textura del fieltro negro que tapiza las paredes, el techo y el suelo, mientras que el jardín interior es un paraíso cálido en el que las paredes reflectantes bañan a los espectadores con una luz roja y brillante. Abdu'Allah ha comparado el jardín interior con una experiencia de su infancia en la que miraba directamente al sol con los ojos cerrados, sintiéndose protegido por su calor, aunque tan solo a un paso de que la intensidad de la luz lo dejara ciego.

Cuando los espectadores entran en la sala, el personal les pide que se separen según su color de ojos. La gente de ojos azules es conducida al jardín interior; allí, mientras se deleitan entre los reflejos luminiscentes, pueden disfrutar de un acceso privilegiado a un espacio idílico. Rodeados de espejos y consumidos por su propio reflejo y su propia experiencia, no pueden darse cuenta de que están siendo el objeto de la obra. No pueden ver que la gente de ojos marrones les está observando desde fuera de las paredes de ese santuario interior. En el suave espacio del túnel que conforma el jardín exterior, los espectadores de ojos marrones tan solo pueden acceder al jardín interior por medio de la vista; pueden ver su interior, pero no pueden entrar.

Esta obra evoca la diferencia no solo mediante la separación inicial llevada a cabo en función del color de ojos de los espectadores, sino también a lo largo de todo el recorrido de la instalación. Al salir del jardín interior, las personas de ojos azules, que en un principio sintieron que formaban parte de un grupo exclusivo, se dan cuenta de que, sin ellas saberlo, han sido partícipes de un juego en el que los que ven no pueden entrar y los que entran no pueden ven. Inevitablemente, el espectador experimenta un sentimiento de violación similar al de alguien que es observado por un mirón. En esta obra de Abdu'Allah realizada en colaboración, el artista ha manipulado la experiencia del espacio con objeto de que la experiencia de la instalación suscite en el espectador una reacción que trascienda la apreciación de lo estético y reestructure el modo en que percibe la diferencia y lo extranjero.

KC & RN



GARDEN OF EDEN

2003-2012 (*previous pages)*

Sketch and Architectural Plan by David Adjaye, 2003. Site specific reinstallation
by Miguel Pons, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2012

Red stainless steel mirror on floor and ceiling. Text etched onto floor. Toughened glass walls. Internal surface of glass covered with red transparent film. External surface covered with mirror film, forming one-way mirror. Small gap between each sheet of glass. Lighting provided by concealed light box with white tube lights behind white opal Perspex.

Interior glass box: 157,48 × 102,3 × 157,48 in (400 × 260 × 400 cm)
Exterior felt enclosure: 370,07 × 362,20 × 102,36 in (940 × 920 × 260 cm)
Wooden frame painted black on inside, covered with black felt.
Black carpet on floor. Black felt ceiling.

> *The Garden is everywhere, it is all around us... It is the world that has been pulled over your eyes to blind you from the truth. What truth you may ask? That you're a slave... Unfortunately no one can be told what the true significance of the Garden is, you have to see it for yourself.*
>
> FAISAL ABDU'ALLAH REQUOTING *THE MATRIX*

Ask Faisal Abdu'Allah about the genesis of the *Garden of Eden* and you will hear the story of a fateful train journey from Vienna to Linz. Spanning several hours, the artist tells of an increased awareness of being watched while the train progressed from one station to the next. As the sun set and darkness fell, the lit carriage became reflective to those inside and transparent to those outside. By the time he disembarked at his destination, he was weary from the long journey and ill-prepared for what greeted him on the platform — eight men, likely Neo-Nazis, assembled in formation to surround the artist, yelling "Ku Klux Klan!" He describes the incident as the first time in his life that he truly experienced a sense of difference, alienation and fragility.

This event gave rise to the work, *Eyes Without a Face* shown in 2000. In the installation, viewers are separated by eye color. Those with brown eyes entered a room containing two desks that face a large photograph of the artist at five years of age, and in which viewers can hear *Little Sunflower*, a jazz song by Louis Hayes. Those with blue eyes enter a room containing a photograph of Abdu'Allah's father at sixty-five years of age, and in which viewers can hear Professor Griff from the rap group, Public Enemy reciting the names of famous world leaders.

The concept of configuring a space around privileged access was refined in the *Garden of Eden*. Abdu'Allah collaborated with the architect David Adjaye to produce a structure that consists of two distinct but interwoven spaces creating an inner and outer garden. While the outer garden is a dark tunnel mitigated by the soft texture of black, felt-covered walls, ceiling and floor, the inner garden is a haven of warmth; its reflective walls bathing those inside with a glowing, red light. Abdu'Allah has likened the inner garden to a childhood experience of looking directly at the sun with his eyes closed, feeling safe through its warmth though only a fracture away from being blinded by its harsh light.

Upon entering viewers are requested by staff to separate according to eye color again. Those with blue eyes are led into the inner garden, where basking in luminescent reflectivity, they can enjoy a privileged access to an idyllic space.

Surrounded by mirrors and consumed by themselves and their own experience, they cannot realize that they are in fact, the subjects of the work. They cannot see that those with brown eyes are watching them from just outside the walls of the inner sanctum. In the soft tunnel space of the outer garden, those with brown eyes are granted only visual access to the inner garden; they can see in but do not have access to enter.

Feelings of difference are evoked, not only in the preliminary separation by eye color, but throughout the entire process of traversing within the installation. Upon exiting the inner garden those with blue eyes who initially feel themselves part of an exclusive group, realize that they have co-opted to be part of a game of those that can look but cannot enter and those that can enter but cannot look. There is inevitably a sense of violation that coincides with being the subject of a voyeuristic gaze. The spatial experience is manipulated to evoke a reaction in the viewer that goes beyond aesthetic appreciation and reconfigures the mode of perceiving difference and alienation via the experience of Abdu'Allah's collaborative installation.

KC & RN

DULLAH 69
2010-2012 *(páginas siguientes)*

Fotograbado sobre papel, 16 × 15 in (40,64 × 38,1 cm)
Reimpresión de Faisal Abdu'Allah, Londres, Reino Unido, 2011

Los «*dullahs*» suelen ofrecerse en los bares de Johannesburgo, en Sudáfrica. Se trata de transacciones ilícitas que podríamos traducir literalmente como venta de «mercancía robada» o, metafóricamente, como intercambio sexual entre dos personas, de las cuales una o ambas mantienen una relación con otra persona. El hecho de que una o ambas partes tengan pareja pone el acento en el deseo de tener un encuentro que sea «robado». El «*dullah*» es tanto un intercambio físico como una trasgresión moral. Fue en 2009, durante la estancia que realizó en la Galería Momo de Sudáfrica, cuando el artista escuchó por primera vez esta palabra. Más allá del sentido coloquial de la expresión, utilizada para las relaciones sexuales esporádicas, Abdu'Allah vio en ella una verdad más profunda. La negación de los derechos de aquellos que ilegítimamente se ven privados de sus «bienes» (en ambos sentidos) subyace al término «*dullah*». La informalidad de los contextos en los que se usa esta palabra apenas oculta las implicaciones, más serias, que tienen este tipo de intercambios; no solo se toma algo que pertenece a otro y se comete una infidelidad que afecta gravemente la lealtad y la confianza, sino que además, en un sentido más amplio, se produce un desplazamiento como consecuencia de la negación de derechos. La palabra «*dullah*» llevó a Abdu'Allah a plantear cuestiones de mayor envergadura sobre los derechos legales y morales, así como sobre el robo físico, que pasó a ocupar un primer plano durante este viaje.

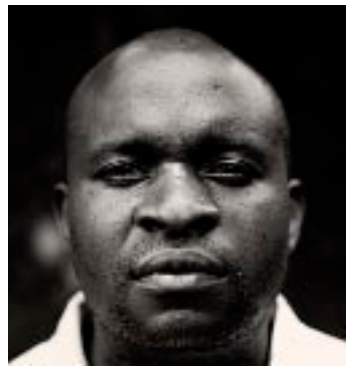
En *Dullah 69*, Abdu'Allah grabó una serie de retratos fotográficos de personas que conoció en Sudáfrica. Algunas de estas personas le contaron historias sobre la vida durante el régimen del *apartheid*, mientras que otras le hablaron de la Sudáfrica post-*apartheid* de aquel momento. Todos los retratos son tomas frontales y primeros planos de los individuos. Los retratos se diferencian por las distintas características del entorno físico que rodea a los individuos; algunos tienen el rostro manchado por la sombra de un árbol cercano, mientras que otros están realzados con una luz natural lateral que acentúa sus arrugas o tienen el cabello ligeramente revuelto por el viento que les despeina el pelo de la frente. Todos los retratos captan con mucho detalle las características físicas del rostro de la persona, desde el vello que ha quedado sin afeitar en la barbilla de uno de los fotografiados, hasta el entramado de arrugas de debajo de los ojos de otro de ellos.

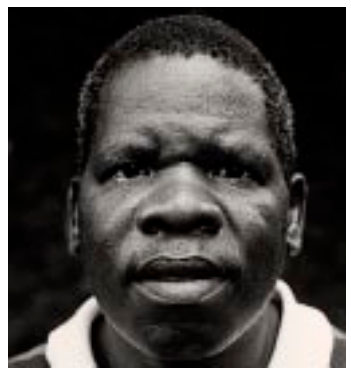
La atención que ha prestado el artista a la precisión fisionómica está, por naturaleza, en las antípodas del anonimato y las generalizaciones taxonómicas a las que se recurrió durante la separación racial instaurada por ley bajo el régimen del *apartheid*. Las personas retratadas están localizadas tanto en el tiempo como en el espacio, pero están *dislocadas* por los recuerdos de un pasado roto.

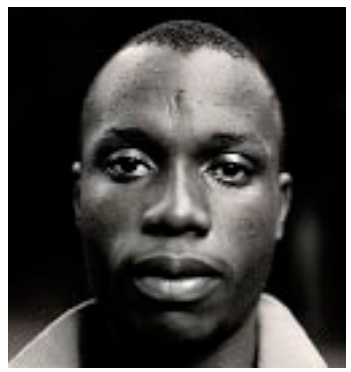
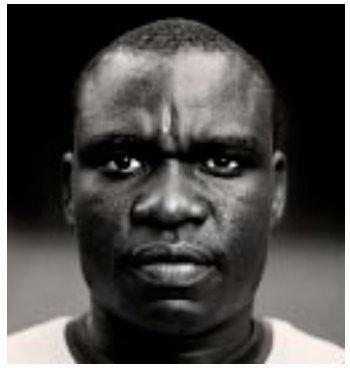
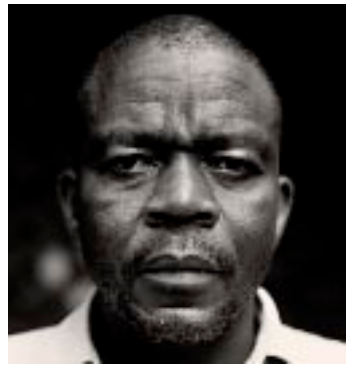
Estas obras dan testimonio de los recuerdos del trauma tanto a nivel individual como a nivel colectivo. Al grabar las fotografías de estos individuos, Abdu'Allah se asegura de que sus rasgos faciales serán las marcas indelebles de un testimonio físico. El proceso de fotografiar una imagen y de transferirla después por medio de un proceso de reducción como el grabado a otra superficie, utilizando ácido corrosivo, supone un acto de creación que da testimonio tanto de la permanencia como de la violencia.

El título *Dullah 69* hace referencia a la estancia de Abdu'Allah en Sudáfrica. Esta obra alude al posicionamiento del artista ante una palabra cargada de implicaciones y constituye un irónico modo de volver a robar su significado, aquello que ya fue robado. El sentimiento de *dislocación* que muestran los modelos resuena en sus propias experiencias del país. El artista consideró su viaje a Johannesburgo, que fue su primera visita al África subsahariana, como un regreso al continente de donde sus antepasados habían sido robados. Para Abdu'Allah este viaje a Sudáfrica completó «el circuito geoespacial de su historia familiar; de África al Caribe, del Caribe a Reino Unido y de vuelta a África». Abdu'Allah se considera a sí mismo y a sus antepasados como una especie de «*dullah*» o mercancía robada. El artista considera que una parte de su herencia ancestral le ha sido robada, de ahí que el título de la serie *Dullah 69* juegue con el año de su nacimiento como un punto de partida arbitrario, pues todas las fechas, nombres y lugares han sido *dislocados*.

KC & RN





DULLAH 69
2010-2012 (*previous pages)*

Photo etching on paper, 16 × 15 in (40,64 × 38,1 cm)
Re-printed by Faisal Abdu'Allah, London United Kingdom, 2011

"Dullah" are most likely to be offered in a bar in Johannesburg, South Africa. The transaction would be an illicit one, translating either literally as the trading of 'stolen goods' or metaphorically as a sexual dalliance between two people, one or both in an existing relationship with other people. Having a partner already between one or both parties offering a "Dullah" emphasizes the sense of a desire for an encounter that is 'stolen'. It is both a physical exchange and a moral transgression. Whilst in South Africa during a residency at Gallery Momo in 2009, Abdu' Allah first heard the term in local use and saw past its colloquial meaning as a casual pick-up line to a more serious truth. The term is underpinned by a denial of the rights of those from whom 'goods' (in either sense) are taken illegitimately. The informality of its use thinly conceals the graver implications of the exchange; not only taking what belongs to someone else and infidelity with its wider implications regarding loyalty and trust, but of an extended sense of displacement relating to negated rights also. For Abdu'Allah, the term, "Dullah" provoked larger questions of legal rights and moral as well as physical theft that came to the fore during his trip.

In *Dullah 69*, Abdu'Allah etched a series of photographed portraits of individuals he met in South Africa, some of whom told different stories of life under the Apartheid regime whilst others spoke of contemporary post-Apartheid South Africa. Each of the portraits features a front-on, close-up shot of an individual. They are differentiated by the qualities of the subjects' physical environment; some are mottled with the shade of a nearby tree, or heightened with natural light from the side catching the furrows of a brow, or very slightly teased by the wind displacing hair upon a forehead. Each portrait captures the physical characteristics of the person's face in intimate detail, from individual unshaven hairs on a chin to wrinkles gathering under the eyes in another.

This attention to precise physiognomy is naturally at odds with the recourse to anonymity and taxonomic generalizations made along legally enforced racial boundaries under Apartheid. The individuals pictured are located in both time and place, yet dislocated by memories of a fractured past.

There is an act of testimony here in these works to both individual and collective memories of trauma. Abdu'Allah ensures that their facial features constitute indelible traces of physical witness by etching his subjects. The process of photographing an image and then transferring it through the reductive exercise of etching onto a new surface through the use of corrosive acid, compounds an act of creation that attests to permanence as well as violence.

The title, *Dullah 69* speaks to Abdu'Allah's own presence in South Africa. It is his personal take on a loaded term and a wry extension of stealing back what signifies, that which is stolen already. The sense of dislocation displayed by his sitters resonated with his own experiences of the country. His trip to Johannesburg was the first to sub-Saharan Africa and he considered the journey as an act of return to the continent from where his ancestors had been taken. Abdu' Allah refers to the trip to South Africa as completing "the geospatial circuit in his family's history, from Africa to the Caribbean to the UK and back." Abdu'Allah considers himself and his ancestors as a type of "Dullah" or stolen goods. He was, he believes, stolen as part of his ancestral heritage and the reference in the title of the series, *Dullah 69* is a play on the year of his birth as an arbitrary point of departure in which dates, names and places are all dislocated.

KC & RN

TEN DEGREES (ADEVE)
(páginas siguientes)

Croquis y plano arquitectónico de Faisal Abdu'Allah,
Donald Farnsworth y Bárbaro Martínez-Ruiz, 2010
Producido e impreso por Magnolia Editions, Oakland, California, Estados Unidos, 2011

Reinstalación de obra site specific: Miguel Pons, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2012.
Impresión fotográfica sobre acetato, retroiluminada, enmarcada en una estructura de madera semicircular.
Entorno (recinto exterior): 118,110 × 1574 × 472,44 in (300 × 4000 × 1200 cm)
Impresión fotográfica (2 tiras): 50 × 100 in (152,5 × 1290 cm)

La película *Seis grados de separación* (1993) contenía dos lecciones principales: en primer lugar, que no deberíamos creer todo aquello que vemos y, en segundo lugar, que deberíamos hacer balance de nuestra vida siempre que podamos. Tanto la estructura de esta obra como su título se hacen eco de estas dos lecciones fundamentales. En esta obra, Abdu'Allah reemplazó el número seis por el diez y creó un sencillo montaje compuesto por dos rollos de diez fotografías unidas en fila y expuestas en una sala transformada en una gigantesca caja de luz. Abdu'Allah utilizó diez retratos reales (de estudiantes y conocidos suyos) en los que los individuos se muestran «tal y como son» y según cambian al experimentar ciertas emociones.

El punto de partida de esta obra fue una muestra pública de afecto que tuvo lugar entre dos amigos, Alex Fialho y A-lan Holt, y que Abdu'Allah tuvo ocasión de presenciar. Conmovido al ver una amistad tan estrecha, el artista se preguntó cuántas otras personas estarían conectadas de manera similar a estos dos individuos. Abdu'Allah les preguntó a los estudiantes que a quién le confiarían su vida antes que a nadie. En lugar de nombrar al otro amigo, ambos mencionaron a personas distintas, lo que creó un efecto dominó y puso de manifiesto la existencia de unas redes de amigos que resultaban incomprensibles en su totalidad. Centrándose en el número 10 como un número paradigmático en las relaciones de amistad, Abdu'Allah reunió las imágenes de diez personas que estaban conectadas por medio de este tipo de redes de amigos. Para el artista, el 10 es un dígito que contiene todas las cosas y todas las posibilidades, y que de manera simbólica representa la vuelta a la unidad tanto del individuo como de aquellos que los rodean. Recordando los Diez Mandamientos del Decálogo (10 palabras) que aprendió de niño cuando profesaba la fe de Pentecostés, Abdu'Allah reinterpretó diez palabras como diez retratos idiosincráticos en una secuencia de amigos que estaban unidos por la aleatoriedad de su amistad. En general, en el Cristianismo el número diez representa los Diez Mandamientos, mientras que en el Islam representa la compleción y el comienzo de un nuevo ciclo. De este modo, retrotrayendo el concepto a los distintos grados de separación definidos, Abdu'Allah se preguntó si la última persona de la fila de los diez retratos tendría alguna relación directa con la primera, es decir, si existía alguna relación previa e independiente entre estas personas. El artista descubrió que este no era el caso, pues separadas por diez eslabones, estas dos personas no tenían nada en común.

El ejercicio que ilustran estas diez fotografías reposa sobre un concepto recurrente en la historia de las ideas, que la creación de la obra de un artista se basa en la percepción interior del artista y en la conformación de un objeto o una experiencia real o material. Para Abdu'Allah, el objeto material es el nuevo entorno físico creado por él, un entorno en el que los sujetos experimentaron el acto fotográfico. Este espacio se convirtió en un componente activo en la creación y experimentación de las imágenes, unas imágenes que cobran vida gracias a una luz que brilla a través de un papel retroiluminado.

BM-R

TEN DEGREES (ADEVE)

(*previous pages)*

Sketch and Architectural Plan by Faisal Abdu'Allah,
Donald Farnsworth and Bárbaro Martínez-Ruiz, 2010.
Produced and printed at Magnolia Editions, Oakland California, USA, 2011

Site specific installation: Miguel Pons, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2012
Interior wooden carved structure of framing a backlit print.
Environment (exterior felt enclosure):
118,110 × 1574 × 472,44 in (300 × 4000 × 1200 cm)
Backlit prints (2 strips): 50 × 100 in (152,5 cm × 1290 cm)

In the 1993 film *Six Degrees of Separation* two salient lessons surfaced: first, that you should not believe everything that you see; and second, re-evaluate your life whenever you can. The structure of this piece echoes these two important lessons as well as its title. Abdu'Allah replaced six with ten and created a simple arrangement from two rolls of ten photographs joined together in a row and displayed in a room transformed into a giant light box. Abdu'Allah used portraits of real human beings (his students and their acquaintances), as they 'really look' and as they change as a result of experiencing certain emotions.

The piece started when Abdu'Allah witnessed a public display of mutual care between two friends, Alex Fialho and A-lan Holt. Moved by the visible closeness of their friendship and querying how many others were similarly connected to these two individuals, Abdu'Allah asked the students who they would most trust with their lives. Instead of saying the other, each referred to another person, creating a ripple effect and evidencing networks of friendships incomprehensible in their totality. Stringing together images of ten individuals connected through such networks of friendship, Abdu'Allah focused on the number 10 as representing a paradigm of friendship creation. He views the digit as containing all things and possibilities, symbolically represents the return to unity of one person and people around him. Recalling the Ten Commandments of the Decalogue (10 words) from his early experience within the Pentecostal faith, Abdu'Allah reinterpreted ten words as ten idiosyncratic portraits within a sequence of friends bound by the randomness of their friendship. Number ten in general Christianity represents the ten commitments and In Islamic tradition, 10 represents completion and the start of a new cycle. As such, bringing the concept back to defined degrees of separation, Abdu'Allah wondered whether the last person in the line of ten portraits would have any direct link to the first, whether an existing, separate association existed? He found this not to be the case, that at ten steps away from one another, the two individuals had nothing common.

The exercise illustrated by these ten portraits bring out a concept often seen in the history of ideas, the creation of an artist's work based on the artist's internal perception and shaping of a real, material object or experience. For Abdu'Allah, the material object is the new physical environment he created in which his subjects experienced the photographic act. This space became an active component in the creating and experiencing of images, images which come to life through the light that glows through the backlit paper.

BM-R

GOLDFINGER

2007 *(páginas siguientes)*

Once fotoserigrafías sobre bronce bañado en oro de 24 quilates,
60 × 40 × 1 in (152,4 × 101,60 × 2,54 cm), 2007
Cortesía de Al Madad Foundation, Londres, Reino Unido.

Beretta y puño de hierro bañados en oro,
5,5 × 1,2 × 9 in (5,08 × 12,7 × 22,86 cm) / 2,7 × 0,2 × 5,1 in (5,08 × 0,50 × 12,9 cm)
Producidos por Faisal Abdu'Allah en London Studio, 2007

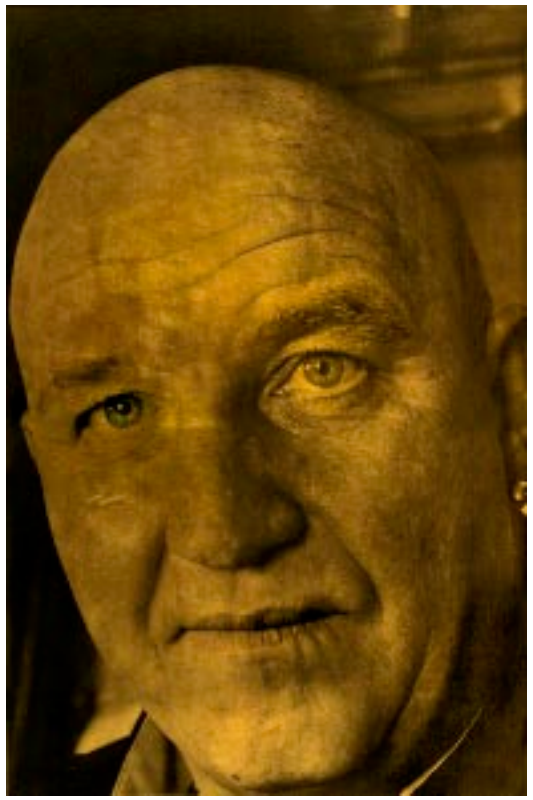
Formada por once retratos, un puño de hierro y una Beretta bañados en oro, la serie *Goldfinger* retrata a un grupo de hombres que, a causa de su infamia, podrían considerarse toda una leyenda. Estos once hombres desempeñaron (algunos de ellos siguen vivos) un papel fundamental en *The Firm*, un negocio familiar multigeneracional que estuvo en la vanguardia de la escena londinense del crimen organizado. La organización nació en el barrio de *East London*, donde en los años cincuenta y sesenta los gemelos Reggie y Ronnie Kray, los fundadores de *The Firm*, sentaron los cimientos de la organización. *Goldfinger* retrata a varios hombres que trabajaron mano a mano con los Kray para convertir a *The Firm* en la principal banda de crimen organizado de Londres. El elevado precio al que la banda se hizo famosa incluye acusaciones tan serias como la tortura y el asesinato, que a día de hoy siguen enturbiando su reputación. Las acciones del pasado resultan hoy ineludibles e imposibles de borrar y no hay camino alguno para la redención.

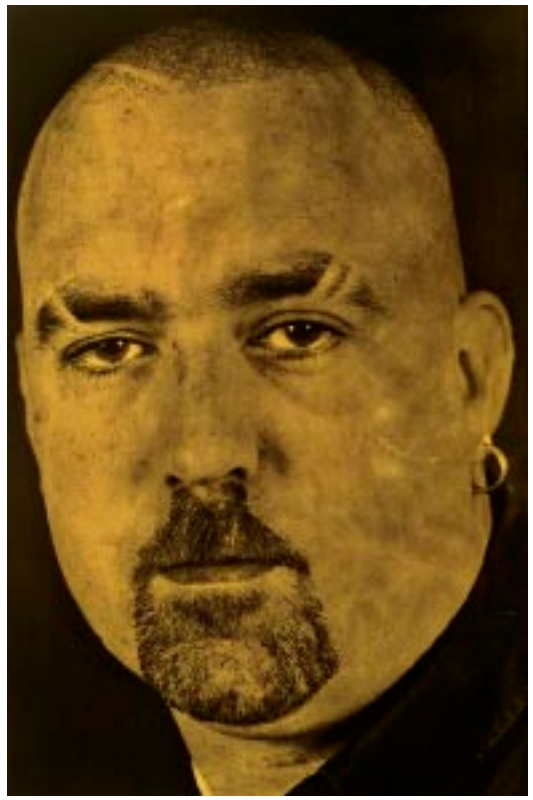
En estos retratos, que consisten en primeros planos ampliados, Abdu'Allah utiliza bronce bañado en oro. Cada poro, cada pelo, cada arruga queda a la vista en los miles de puntos minúsculos que componen los medios tonos de las serigrafías. Sin embargo, la fuerza de los retratos no proviene solamente de los propios modelos, sino más bien de la habilidad con la que Abdu'Allah los desarma al capturar sus rostros en momentos robados que revelan su vulnerabilidad. A pesar de sus fechorías pasadas, los retratados ya no son gánsteres famosos, sino hombres que se encaminan hacia el final de sus vidas, hombres cuyo final está cada vez más cerca.

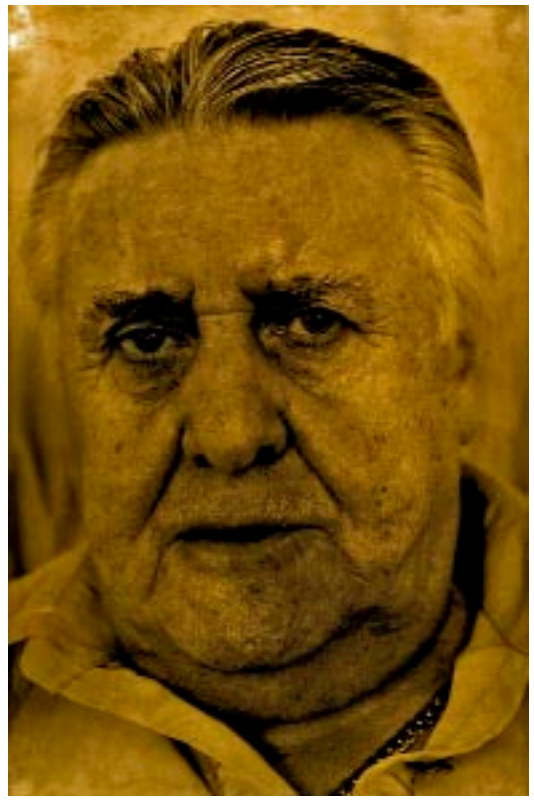
La serie *Goldfinger* es un sólido ejemplo del interés que muestra Abdu'Allah en la transformación de los materiales. Al trabajar con oro, que es el más codiciado de los metales, Abdu'Allah ha comparado la creación de la obra con un proceso alquímico en el que algo básico se transforma en algo precioso. El oro es un material que no solo hace pensar en la economía de la cultura gánster, sino también en asociaciones más antiguas, según las cuales este metal tiene el poder de redimir y transmitir sabiduría.

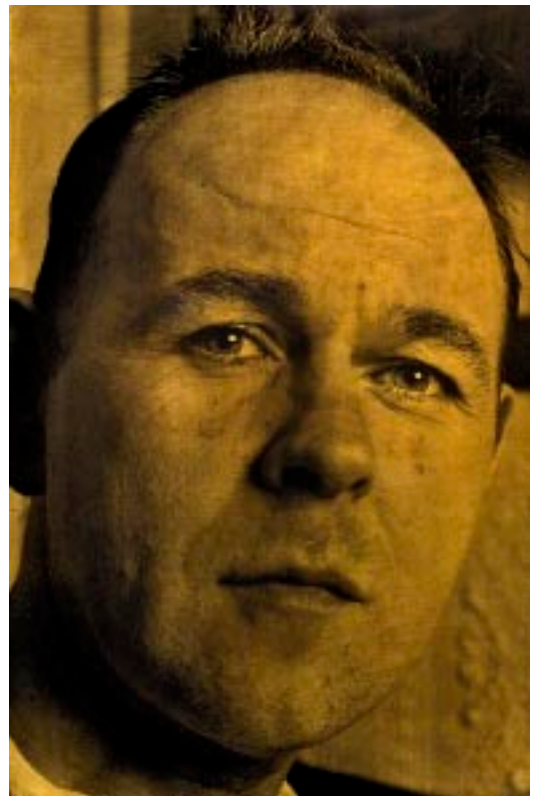
Las propiedades inmateriales y de transformación que tiene el oro dicen mucho sobre las transfiguraciones morales que esta obra pone en juego. En el acto de crear esta obra, hay un intento por parte del artista de redimir, en cierta medida, a los hombres que retrata. Empezando por la neutralidad con la que están tomadas las fotografías y terminando por la cercanía de los encuadres fotográficos, el espectador tiene la sensación no solo de conocer bien a estos hombres, sino también de que la vulnerabilidad que muestran los vuelve de carne y hueso. El toque rey Midas de Abdu'Allah lleva a cabo su último acto de conversión al recubrir de oro los rasgos de estos hombres (a través del oro y sobre él, cada uno de estos hombres existe por sí mismo y es inmortalizado y elevado gracias al propio material de que está hecha su imagen).

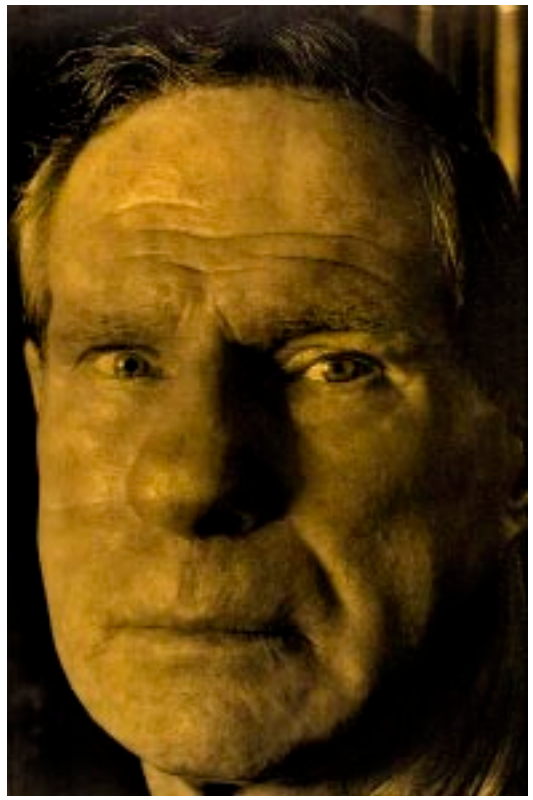
KC & RN

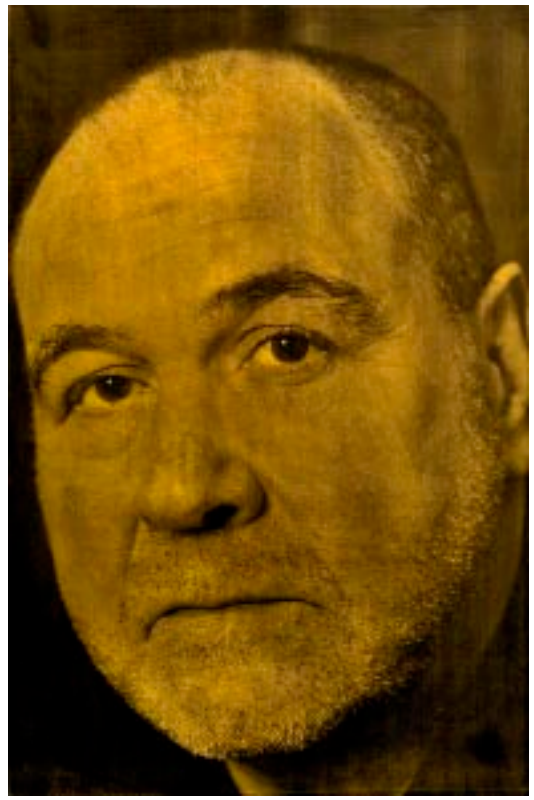


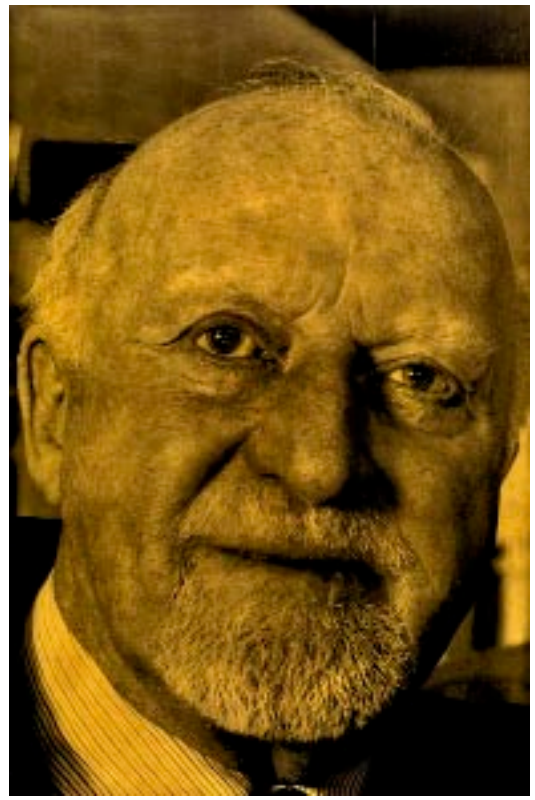


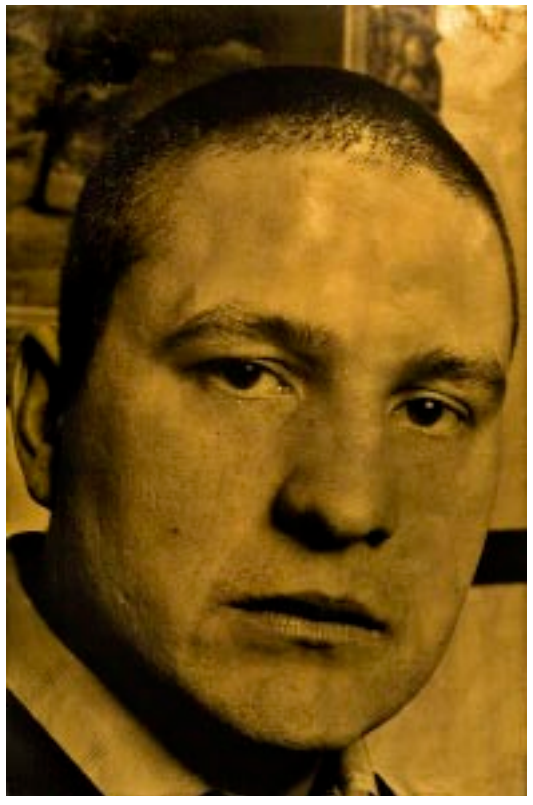


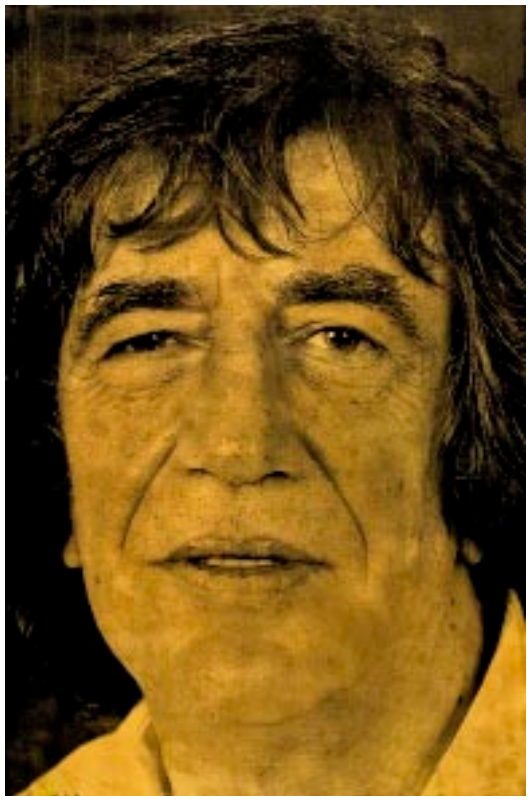


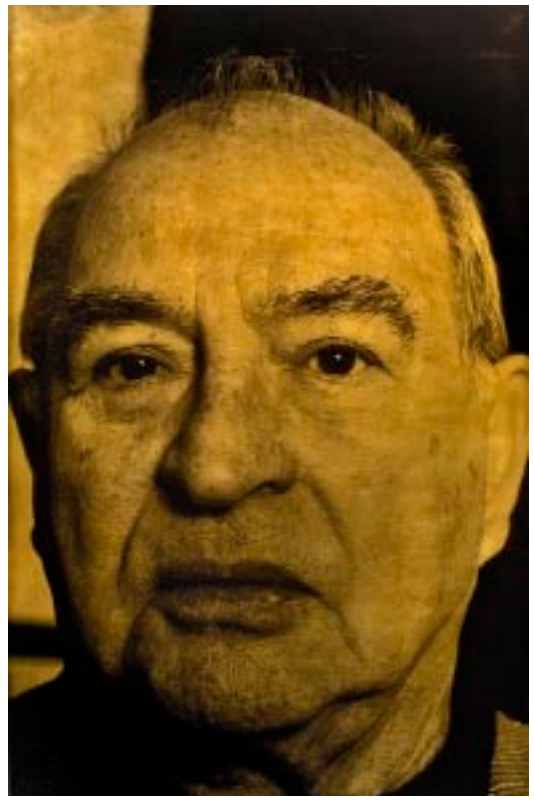












GOLDFINGER
2007 (*previous pages)*

Eleven photo-screen prints on gold plated bronze 24 carats,
60 × 40 × 1 in (152,4 × 101,60 × 2,54 cm)
Courtesy of Al Madad Foundation, London United Kingdom

Gold-plated Beretta and knuckle duster,
5,5 × 1,2 × 9 in (5,08 × 12,7 × 22,86 cm) / 2,7 × 0,2 × 5,1 in (5,08 × 0,50 × 12,9 cm)
Produced by Faisal Abdu'Allah at London Studio, 2007

Comprised of eleven portraits, a gold-plated knuckle duster and beretta, the Goldfinger series depicts a set of men who, through their infamy, could be considered legendary. These eleven men were (some still are) key players in The Firm, a multi-generational family business at the forefront of London's organized crime scene. The organization's roots lead back to East London in the fifties and sixties, when The Firm's architects, twins Reggie and Ronnie Kray, laid its foundations. Goldfinger features several men who worked closely with the Krays to make The Firm the leader of London's organized crime. The cost of this rise to prominence, which includes charges as serious as torture and murder, blights their reputations to this day. Past deeds now seem ineradicable and inescapable, and no road to redemption remains.

Abdu'Allah uses gold-plated bronze and creates close-up, blown-up portraits. Each pore, hair and wrinkle is visible in the myriad of miniscule dots that comprise the halftones of the screenprint. However, the power of these portraits does not only lie within the sitters themselves, but rather Abdu'Allah's ability to disarm them. He captures their faces in stolen moments that reveal vulnerability. Regardless of their past misdeeds these are no longer notorious gangsters, but are men nearing the end of their lives, their mortality pressing in ever closer.

The Goldfinger series is a powerful example of Abdu'Allah's interest in the transformation of materials. Working with gold, that most coveted of metals, Abdu'Allah likened the work's realization to an act of alchemy in which something base becomes most precious. The material of gold not only resonated with the economy of gangster culture, but with more ancient associations of gold as wisdom provider and redeemer.

The transformative and immaterial qualities of gold are those that speak most strongly to the moral transfigurations enacted here. In the act of creating these works, Abdu'Allah labors to grant some degree of redemption to the men pictured. Through the neutral manner in which they are photographed to the close cropping of their portraits, the viewer feels, not only that they are deeply acquainted with the sitters, but also that these men possess a vulnerability that renders them completely human. When these features are encased in gold, Abdu'Allah's Midas touch performs its ultimate act of conversion — seen through and on gold each man exists alone, immortalized and elevated by the very material that composes their image.

KC & RN

FAISAL ABDU'ALLAH & KOFI ALLEN
LAST SUPPER I / LAST SUPPER II
1996-2011 *(páginas siguientes)*

Impresión por inyección de tinta sobre papel,
59 × 72,5 in (152,8 × 185,6 cm)
Obras producidas e impresas por Magnolia Editions, Oakland CA, 2011

FAISAL ABDU'ALLAH
LAST SUPPER I / LAST SUPPER II
1996-2011 *(páginas siguientes)*

Tapiz, 120 × 144 in (304,8 × 365,76 cm)
Producido por Magnolia Editions, Oakland CA, 2011

The Last Supper representa los últimos momentos que precedieron a la traición final de Jesucristo. Se trata de la última cena, en la que Jesús partió el pan, sirvió el vino y preparó a los Apóstoles, a sabiendas de cuál iba a ser su destino y consciente de que el sufrimiento era el único camino para salvar a la humanidad. Jesucristo sabía que la persona que lo iba a traicionar compartía la mesa con él. La última cena sigue siendo una de las imágenes más icónicas de los anales del arte cristiano. Es el momento último de inquietud y reposo; un acontecimiento cargado de temor y traición que dio paso al miedo y a la fe. Tal vez la representación más famosa de la última cena sea la que pintó Leonardo da Vinci a finales del siglo xv, en Milán, en las paredes de la Iglesia de Santa Maria delle Grazie. La escena suele representarse con una larga mesa de madera en la que la cena está puesta y que ocupa el primer plano, y con Cristo sentado en el medio, rodeado por los Apóstoles, quienes muestran distintos grados de rabia y angustia. Al traidor, a Judas, a menudo se lo representa en penumbra o de espaldas a la escena, incapaz de esconder su condición de cómplice en el destino final de Jesucristo.

La familiaridad de la composición desarma al espectador del díptico de Abdu'Allah. En *The Last Supper I*, un personaje central parece adoptar el papel de Jesús; el gesto de su mano derecha recuerda el signo de la cruz que utilizaban los viejos creyentes. A su izquierda, unos hombres vestidos de blanco parecen estar convenciéndolo de algo al tiempo que lo interrogan; mientras que a su derecha y detrás de él, un grupo de mujeres

con velo observan la escena, desamparadas. Una de las mujeres espía los movimientos de un posible asesino que está colocado de pie a la derecha, de espaldas al espectador, y que lleva un arma en la mano izquierda. Su mirada estupefacta aumenta la intensidad de un instante que ya de por sí pende de un hilo. Uno supone que el asesino es Judas, aunque Abdu'Allah se niega a dar por definitiva esta interpretación. La imagen invita al espectador a mirar más de cerca y le hace preguntarse qué mas podría estar escondiendo cualquiera de estos personajes bajo la túnica o el velo, o tras la espalda.

Las armas de fuego desempeñan un papel fundamental en *The Last Supper II*, una obra en la que las túnicas blancas y la vestimenta religiosa han sido reemplazadas por un estilo de vestir más actual, y en la que los actores apenas si interactúan a nivel interno, pues sus miradas están dirigidas hacia el espectador. En la versión de Abdu'Allah, esta escena sagrada, que ha sido objeto de numerosos análisis, nos devuelve la mirada. La robusta mesa sobre la que tendría que estar puesta la santa cena se ha convertido en una barrera entre nuestro espacio y el de los personajes. La mesa divide en dos la composición, separando la mitad superior de los cuerpos, de la mitad inferior, creando espacios que muestran y espacios que ocultan, espacios en los que las armas están a la vista y espacios en los que quedan escondidas, espacios de lealtad y espacios de deslealtad. En *The Last Supper*, Abdu'Allah juega con los presupuestos del espectador. Después de todo, este sabe qué va a pasar después. ¿Pero es este el caso? Uno supone que tal y como sucede en el relato bíblico Jesús será traicionado. Sin embargo, la fotografía de Abdu'Allah está escenificada por personas reales que tienen vidas reales. Cuando los focos utilizados en las sesiones fotográficas se apagan, los actores de este tipo de composiciones se van a casa. Sin embargo, aquí no se trata de actores. Los hombres y mujeres retratados en estas obras son amigos de Abdu'Allah. Visten su propia ropa y las túnicas blancas con las que suelen ir a la mezquita. Las armas también (y esto es significativo en los retratos de Abdu'Allah) son suyas.

En colaboración con Kofi Allen, Abdu'Allah presenta las obras finales simplemente como fotografías de gran formato. Al no haber recurrido a ninguna técnica de impresión o transferencia sobre metal, estas imágenes tienen un aire documental que no las hace ni fácticas ni ficticias. En la reinterpretación que hace aquí Abdu'Allah, doce hombres y mujeres musulmanes representan de nuevo una escena icónica, la última cena de Jesucristo. En esta obra, el artista ha reemplazado tanto al protagonista de pelo rubio y ojos azules, como el estado privilegiado de omnisciencia distante del que gozaba el espectador en las representaciones de esta escena icónica realizadas por otros artistas. Nuestra presencia se mantiene en un momento que parece no tener fin. La inclusión de armas de fuego perturba la consabida narración de los hechos, sin que se sepamos a ciencia cierta si las armas han de entenderse como un acto defensivo o como un acto ofensivo. El espectador se ve implicado en un enfrentamiento que es a la vez un acto de protección. Las presuposiciones basadas en el modo de vestir, el color de la piel y la fe se desintegran y una composición que era familiar para el espectador queda en esencia desestabilizada.

KC & RN

FAISAL ABDU'ALLAH & KOFI ALLEN
LAST SUPPER I / LAST SUPPER II
1996-2011 (*previous pages)*

Inkjet print on paper, 59 × 72,5 in (152,8 × 185,6)
Produced and printed by Magnolia Editions, Oakland CA, 2011

FAISAL ABDU'ALLAH
LAST SUPPERI / LAST SUPPER II
2011 (*previous pages)*

Tapestry, 120 × 144 in (304,8 × 365,76 cm)
Produced by Magnolia Editions, Oakland CA, 2011

The Last Supper depicts the last moments before the ultimate betrayal of Christ. This was the feast at which Jesus broke bread, poured wine and prepared his Disciples; in full knowledge of his fate and that his suffering was the only path to salvation for humanity. He knew that his betrayer sat at his table. The image of the Last Supper remains one of the most iconic in the annals of art within the Christian world. It is the final moment of both unease and repose; an event charged with trepidation and treachery giving way to both fear and faith. It is most famously portrayed perhaps in Leonardo Da Vinci's composition on the walls of the Church of Santa Maria delle Grazie in Milan in the late fifteenth century. The scene is often characterized by a long table in the foreground laden with food, with Christ seated in the center surrounded by his Disciples in various states of anger and anguish. The traitor, Judas is typically seen in shadow or turning from the scene unable to hide his complicity in Christ's fate.

Compositional familiarity works to disarm the viewer in Abdu'Allah's diptych. In *The Last Supper I*, a central figure appears to assume the position of Jesus, his right hand invoking the Old Believer gesture for the sign of the cross. To his left, other men in white appear to reason with and question him whilst to his right and to his rear, veiled women look on, bereft. One woman spies a potential assassin standing to the right, his back to the viewer and his left hand displaying his weapon. Her wide-eyed stare intensifying a moment already balanced on a knife-edge. The assumption would be the assassin is Judas, yet Abdu'Allah refuses to confirm this definitively. The image invites the viewer to look closer and ask what else could be concealed in those robes, under those veils or behind those backs by anyone of these figures?

Firearms remain prominent in *The Last Supper II* where white robes and religious garb are replaced by contemporary clothes in which the actors, almost unanimously, turn away from the internal interaction and return the gaze of the viewer. This sacred scene, so often scrutinized, looks back at us in Abdu'Allah's depiction of it. The heavy table on which the holy feast would be laid provides a barrier between their space and ours. This table bisects the composition, separating upper and lower bodies between the spaces of display and of concealment, of weapons seen and unseen and of loyalty and disloyalty.

In *The Last Supper*, Abdu'Allah plays with our assumptions. After all, we know what happens next, but is this the case? We assume that as in the biblical narrative Christ is betrayed. Yet Abdu'Allah's shoot is staged with live actors who have real lives. The stage lights that were used as the set of the photo shoot are switched off and the actors in these compositions go home. Yet these are not actors. The men and women depicted here are Abdu'Allah's friends. They wear their own clothes and the white robes are those that they wear regularly to Mosque. The weapons, too, significantly in Abdu'Allah's portrayal are their own.

Working with Kofi Allen, Abdu'Allah presents the final works simply as large photographs. With no use of print techniques or transfer onto metal, these images exude an air of documentary that are neither fact nor fiction. Here in Abdu'Allah's rearticulation are presented twelve young Muslim men and women re-enacting Christ's iconic final feast. The blonde haired, blue-eyed protagonist is replaced as is the privileged state of detached omniscience afforded the viewer by previous artists of this iconic scene. Our presence is sutured into a lingering moment. The insertion of firearms upsets the well-known narrative without knowing whether they indicate an offensive or defensive act. This simultaneous sense of both confrontation and yet protection ensues in which the viewer is implicated. Assumptions based on clothing, skin color and faith unravel, and a familiar composition is destabilized fundamentally.

KC & RN

NEW ORLEANS SERIES
2008-2011 *(páginas siguientes)*

Humanity
44 × 44 in (111,9 × 111,6 cm)
I am Still Waiting
44 × 102 (111,9 × 259 cm)
Madame Levauh
44 × 62,5 in (111,9 × 170 cm)
Family ties
44 × 86 in (111,9 × 218,2 cm)

Impresión por inyección de tinta sobre papel
Obras producidas e impresas por Magnolia Editions,
Oakland, California, Estados Unidos, 2011

En esta pared se exponen cuatro fotografías que Abdu'Allah tomó en 2006 (un año después de que la tragedia del huracán Katrina azotara Nueva Orleans) durante la estancia que realizó en Houston (Texas), en el marco del proyecto de estancias artísticas de la Row House. Esta selección de fotografías impresas sobre papel muestra el compromiso de Faisal Abdu'Allah con los temas sociales, la concienciación política y la fotografía callejera, tres elementos clave en su experiencia fotográfica conceptual. Asimismo, en esta obra es patente la relación con sus primeros trabajos, así como la evolución de sus temas.

A principios de este milenio, Abdu'Allah se encontró con que estaba fotografiando residuos visuales y lo que él llama «imágenes del engaño». Estas imágenes, completamente distintas a lo que el artista había venido haciendo hasta el momento, le permitieron explorar el modo en que se podían utilizar los recuerdos para crear imágenes que evocaran un sentimiento de desconfianza similar al que se vivió en Londres durante los disturbios raciales y las revueltas de la población afrobritánica que tuvieron lugar durante la década de los ochenta.

Se trata de un tipo específico de imágenes fotografiadas con técnicas analógicas. El artista tomaba las fotografías con discreción, mientras paseaba por la ciudad llevando una cámara de medio formato que le permitía captar la imagen de los individuos, los rostros sin pose de los habitantes de la ciudad, la marca insoportable que había dejado allí la naturaleza, como una metáfora de la ineptitud política y de la resistencia humana. Esta obra se inscribe en una tradición similar a la que comenzara Walker Evans con su obra *Subway Passengers*, que fue realizada en el metro de Nueva York en la década de los treinta. La diferencia es que Abdu'Allah no utilizó pequeñas cámaras ocultas, sino que los individuos a los que se acercaba eran conscientes de ello, de modo que la expresión personal del artista estaba en sintonía con el derecho del individuo a elegir su propia imagen.

Estas fotografías son un claro ejemplo del modo en que Abdu'Allah define la fotografía, que para él no es simplemente un medio para «crear imágenes de las cosas que vemos con los ojos», tal y como afirmaba Sócrates de la pintura. Al igual que Sócrates, la cuestión fundamental que plantea Abdu'Allah va más allá del reino de lo visible. Sin embargo, Abdu'Allah explora esta cuestión en una dirección opuesta a la de Sócrates, cuyo interés principal era la disposición del alma como medio para expresar las emociones y representar la pasión humana. Por el contrario, Abdu'Allah da por hecho que existe un contacto directo entre dicha disposición y la forma fotográfica y utiliza esta conexión para suscitar cierto tipo de conciencia social y para generar un compromiso político.

BM-R

Humanity

NEW ORLEANS SERIES
2008-2011 (*previous pages)*

Humanity
44 × 44 in (111,9 × 111,6 cm)
I am Still Waiting
44 × 102 (111,9 × 259 cm)
Madame Levauh
44 × 62,5 in (111,9 × 170 cm)
Family ties
44 × 102 (111,9 × 259 cm)

Inkjet print on paper
Produced and printed by Magnolia Editions, Oakland CA, 2011

This wall presents four photographs produced during Abdu'Allah's artist in residency at Row House art residency project in 2006 in Texas Houston, a year after the Hurricane Katrina tragedy that unfurled in New Orleans in 2005. A selection of Faisal's photographs printed on paper shows Faisal commitment to social issues, political consciousness and street photography, three key elements in his conceptual photographic experience. This work also shows a clear connection to the artist's early work as well as the evolution of his subject matter.

In the early middle of first decade of this millennia Abdu'Allah found himself photographing visual residue and what he calls "deception images". These images, not readily identifiable as belonging to any environment experienced before by the artist instead gave him license to explore the manner in which memories could be used to create images that evoke a sense of distrust similar to that experienced in London during the period of racial unrest and the uprising of Afro-British population in the 1980's.

These photographs rely in specific type of images and strategy produced analogically. Taking the images surreptitiously walking through the city with a medium format camera allow Abdu'Allah to record his subjects, the un-posed faces of the city's inhabitants, the unbearable mark of nature as metaphor for political ineptitude and human resilience. A similar tradition started with Walker Evans's *Subway Passengers* made on New York City underground trains in the 1930's, although instead of using small hidden cameras, Abdu'Allah approached his subjects with the subjects' knowledge, allowing his self expression to align with a subject's right to chose their own images.

They are a clear example of the manner in which Abdu'Allah defines photography as not just a means of 'making images of things we see with our eyes' as Socrates used to describe painting. Like Socrates, the main question Abdu'Allah raises transcends the realm of the visible, however, Abdu'Allah explores this in an opposite direction from Socrates whose main concern was the disposition of the soul a means to express emotions and represent human passion. Abdu'Allah instead assumes direct contact between such disposition and the photographic form and uses this connection to excite certain social awareness and engender political engagement.

BM-R

OBRA TEMPRANA

1989-1991 *(páginas siguientes)*

Fotoserigrafías sobre papel
Impresas por Faisal Abdu'Allah, Londres, Reino Unido

1989 fue un año clave para Faisal Abdu'Allah. Durante ese año no solo se produjo un punto de inflexión en el uso que hasta entonces el artista había hecho del papel como superficie de impresión, sino que además Abdu'Allah encontró una nueva fuente de inspiración en las enseñanzas del pastor afroamericano, activista de los derechos humanos y personaje icónico, Malcolm X, así como en el discurso cultural que sostenía la organización religiosa Nación del Islam. Estas primeras obras sobre papel, realizadas en este periodo clave, resultan iluminadoras. A partir de ellas puede apreciarse la evolución del artista tanto en el uso de los materiales como en la temática de su obra.

La primera obra de esta serie, titulada *Paper Ends* (1990-91), recuerda las abstracciones de Kandinsky. La base de esta obra es una xilografía que representa una malla blanca y negra, sobre la que se disponen capas de colores cálidos (ocres de todos los tonos que van de los amarillos claros a los rojos intensos color sangre). Nubes de color verde esmeralda y garabatos plateados se esparcen sobre la superficie de impresión. Aunque los colores armonizan a la perfección, la obra en sí resulta discordante. Producida en 1989, cuando Abdu'Allah estudiaba en el Central St. Martins College of Art and Design, esta obra fue el punto a partir del cual el artista comenzó a utilizar materiales de impresión distintos del papel. La frustración que el artista sintió al crear esta obra es palpable en la propia obra. Según afirma Abdu'Allah, no habiéndose quedado satisfecho con la xilografía, en un intento de concluir la obra decidió perforarla, cortarla y rayarla. Incluso llegó hasta el punto de quemarla por varios sitios. El artista recuerda que su profesor le dijo que había agotado el papel como soporte. Fue entonces cuando Abdu'Allah empezó a interesarse más por la madera que por el papel. Empezó a considerar que la madera, la responsable última de la imagen impresa, era tanto el objeto de arte, como la portadora de imágenes; empezó a sentir que a diferencia de la impresión, que simplemente objetivaba sus ideas, la madera las expresaba plenamente.

Sin embargo, aún tendría que transcurrir algún tiempo antes de que Abdu'Allah pasara de la impresión sobre papel a las impresiones sobre metal que le han dado tanta fama. Ese mismo año, poco después de realizar *Paper Ends*, el artista viajó a Boston, donde realizó una estancia de estudios en el Massachusetts College of Art. Estando allí, tuvo dos encuentros que cambiarían para siempre el curso de su obra: la Nación del Islam y Malcom X. El artista recuerda que una noche dio con un programa de radio en el que el locutor hablaba sobre política y sobre la comunidad negra con tanta elocuencia que empezó a escucharlo todas las semanas para aprender más sobre el tema. Les preguntó a sus compañeros de clase por la identidad del presentador y se enteró de que era Louis Farrakhan, uno de los líderes más carismáticos y francos de la Nación del Islam por aquel entonces. Semanas después, Abdu'Allah visitó una mezquita local en la que los predicadores de la Nación del Islam hablaban sobre reinventar la comunidad negra por medio del Islam. Abdu'Allah empezó a ir a la mezquita una vez por semana, simplemente para observar. Al ver las similitudes que existían entre el modo de predicar de la Nación del Islam y el de la iglesia de Pentecostés a la que acudía de niño, sintió que había una conexión. Aunque pasarían años antes de que Abdu'Allah se convirtiera al Islam, su práctica se vio particularmente influida por el despertar de la conciencia que se estaba produciendo por aquel momento en la comunidad negra, tanto en Boston como en Londres.

Sin embargo, pocas cosas tuvieron tanta influencia sobre Abdu'Allah como la lectura de *Malcolm X: la autobiografía*, de Alex Haley. Tras leer el libro entero de una sentada, Abdu'Allah encontró la motivación suficiente para usar su práctica como un vehículo que pudiera influir sobre su vida. Esto lo alejó de la abstracción de *Paper Ends* y lo llevó a crear una serie de impresiones que representaban imágenes encontradas de Malcolm X, primero, y de los Panteras Negras, después. En tres series tituladas: *Militant (1-2)*, *No Flim Flam (1-4)*, y *No Sell Out (1-2)* (1990-91), el artista dispuso capas de pintura sobre una pantalla abierta. Imprimió todas las capas de color sobre cada una de las imágenes de Malcolm X. La elección de los colores no carecía de intención: el negro representaba el color de la piel de los negros, el amarillo, el oro del sol jamaicano y el verde, el color de esta tierra. En la serie *Honour (1-2)*, (1990-91), Abdu'Allah yuxtapone citas provenientes de la conocida entrevista que Malcolm X le concedió al poeta y crítico de jazz A. B. Spellman, con imágenes en las que Malcolm X se dirige al público. La entrevista se celebró el 19 de marzo de 1964, tan solo once días después de que Malcolm X rompiera públicamente con la Nación del Islam y criticara abiertamente a su líder, Elijah Muhammad. En las citas que Abdu'Allah selecciona, Malcolm X critica la explotación, «nunca pongas la otra mejilla», y habla sobre la oposición a la que se enfrentaba dentro de la Nación del Islam y de que en su opinión su solución al problema racial era la única viable. Aunque afirmadas con seguridad, las palabras de Malcolm X eran las de un hombre que acababa de rechazar una organización en la que había creído firmemente, para emprender su propio camino en el Movimiento por los Derechos Civiles. De una manera similar, por medio de estas obras, Abdu'Allah estaba creando su propio camino como grabador y como artista. Se trataba de un camino que superaría las restricciones de la impresión sobre papel, y que le daría la libertad y la oportunidad de imprimir sobre superficies metálicas y frías.

RN

EARLY WORKS
1989-1991 (*previous pages)*

Photo screen prints on paper
Printed by Faisal Abdu'Allah. London, United Kingdom

The year 1989 was a pivotal year for Faisal Abdu'Allah. In the course of that year, he not only reached a turning point in his use of paper as a print medium, but found new inspiration in the teachings of Malcolm X, the African American minister, human rights activist and icon and the cultural narratives behind the religious organization, the Nation of Islam. These early works on paper, produced during this critical time, are illuminating. One can trace through them Abdu'Allah's growth as an artist both materially and thematically.

The first in the series, entitled *Paper Ends*, 1990-91 recalls the abstractions of Kandinsky. A woodblock print in the form of a black and white mesh creates the base of the work. On top of this, warm colors are layered — ochre of every shade ranging from lighter yellows to deep, blood reds. Clouds of emerald green appear and silver gray scrawls scamper across the surface of the print. Though each of these colors harmonizes beautifully, the piece itself is discordant. Produced when Abdu'Allah was a student at Central St. Martin's College of Art and Design in 1989, the work was his point of departure for printing on materials other than paper. The frustration he faced when creating the piece is evident in the work itself. According to Abdu'Allah, he could not find satisfaction with the woodblock print and in an attempt to complete the work, drilled, cut and scratched into it. He even went as far as burning it in several places. He recalls his tutor commenting on him exhausting paper as a medium. It was at this point that Abdu'Allah became more interested in the wood than the print. Seeing the wood, the originator of the printed image as both the object of art and image carrier, he began to feel that the wood truly embodied his ideas as opposed to the print which simply objectified them.

It would be some time, however, before Abdu'Allah would move away from printing on paper to creating the prints on metal he is so well known for. In the same year that he made *Paper Ends*, he later travelled to Boston to complete four months of study at the Massachusetts College of Art. Whilst there, he encountered two things that would forever change the course of his work: the Nation of Islam and Malcolm X. He recalls coming across a radio program one evening whose presenter spoke so cogently about politics and the black community that he tuned in every week to hear more. After inquiring amongst his classmates as to the presenter's identity, he learned that it was Louis Farrakhan, at the time one of the most outspoken and charismatic leaders of the Nation of Islam. In the following weeks, Abdu'Allah visited a local mosque, where preachers from the Nation of Islam spoke about the black community being reinvented through Islam. Abdu'Allah returned to the mosque weekly, simply to observe. He felt a connection in seeing similarities between the manner of preaching within the Nation of Islam and the Pentecostal church of his childhood. Though it would be years before Abdu'Allah would revert to Islam, his practice was influenced particularly by the consciousness blossoming amongst the black community both in Boston and London during this time.

Few things would influence Abdu'Allah more, however, than *The Autobiography of Malcolm X* by Alex Haley. Reading the entire book in one sitting, Abdu'Allah subsequently was motivated sufficiently to use his practice as a vehicle for its influence upon him. This led him away from the abstraction of *Paper Ends*, to create a series of prints that featured found press images of Malcolm X and later, the Black Panthers. In three series entitled, *Militant (1-2)*, *No Flim Flam (1-4)*, and *No Sell Out (1-2)* (1990-91), Abdu'Allah layered sheets of paint onto an open screen. He printed each layer of color over each image of Malcolm X. The colors were deliberate choices: black for the color of skin of black people, yellow referred to the gold of the Jamaican sun and green spoke to its verdant land. In one series, *Honour (1-2)*, 1990-91, Abdu'Allah juxtaposes text from the famous interview of Malcolm X conducted by poet and jazz critic, A. B. Spellman with images of the former addressing his public. Carried out on 19 March 1964, the interview took place just eleven days after Malcolm X's very public split with the Nation of Islam and his public criticism of its then leader, Elijah Muhammad. In the text Abdu'Allah selects, Malcolm X speaks about his belief in anti-exploitation, "never turning the other cheek" and the opposition he faced within the Nation of Islam, but whose solution to the race problem, he felt, was the only viable one. Though spoken with confidence, Malcolm X's words are of a man who had just refuted an organization he firmly believed in to pursue his own path in the Civil Rights Movement. In these prints, Abdu'Allah was similarly forging his own path as a printmaker and artist. It was a path that would move beyond the restrictions of printing on paper, affording him the freedom and opportunities of printing on cold, metallic surfaces.

RN

CRONOLOGÍA

Faisal Abdu'Allah

1988-89 Harrow School of Art.
› KRS-One inicia el movimiento contra la violencia *Stop the Violence Movement*, con el objetivo de poner fin al crimen armado en Los Ángeles.
› Public Enemy saca a la venta *Fear of the Black Planet.*

1989-91 Central St Martins School of Art.

1989 Massachusetts College of Art, Boston, Estados Unidos.
› Kriss Bell le enseña a cortar el pelo.
› Se convierte al Islam y abandona su nombre de nacimiento, Paul Duffus, por el de Faisal Abdu'Allah.
› Tiene un accidente de coche con la policía metropolitana y resulta gravemente herido en el cuello.

1990 Experimenta cortándole el pelo a sus compañeros de la Central St Martins School of Art.
› Ice Cube colabora con la banda Lynch Mob Crew. Sale al mercado el duro álbum de Ice Cube titulado *Amerikkka's Most Wanted.*

1991-93 Royal College of Art, Londres, Reino Unido.

1991 Empieza a trabajar en una barbería local al tiempo que cursa sus estudios de postgrado en el Royal College of Art.
› Main Source saca su álbum *Breaking Atoms*, todo un clásico.

1992 Realiza una estancia en España, donde se inicia en el dibujo automático.
› Conmocionado por las revueltas de Los Ángeles, realiza *Fuck da Police.*

1992 En la 198 Gallery, conoce a la difunta Zoe Linsley-Thomas, quien se muestra muy interesada en que Johannes Phokela y Chis Ofili vean el trabajo del artista.

› Su coche da una vuelta de campana y es hospitalizado por daños en la columna vertebral.
› Dr. Dre saca su legendario álbum *The Chronic.*

1993 Primera exposición individual titulada: *Censored Nigger to Nubian* en la 198 Gallery, Londres.
› La exposición *Presences*, comisariada por David Chandler en The Photographers' Gallery, es muy criticada y una de las obras de *I wanna Kill Sam* sufre un intento de vandalismo.
› Primera aparición televisiva en el documental *Clippers* de la BBC 2.
› A pesar de que Dione Warwick y otras personas intentan animar a los estadounidenses para que boicoteen el rap debido a sus letras misóginas, A Tribe Called Quest estrena sin incidencias *Award Tour*, un trabajo rico y concienzudo en su contenido.

1994 La exposición *Us and Dem*, comisariada por Eddie Chambers, fue censurada y cancelada por las autoridades. Fue inaugurada por el poeta Benjamin Zephaniah.
› Conoció a Meets Mark Sealy de Autograph, que le extendió un cheque para hacer *The Last Supper.*
› El mundo del rap no volvería a ser el mismo, Nas estrenó su álbum *illmatic.* Todos los temas de este álbum crearon en Abdu'Allah una impresión indeleble en la comprensión de la materialidad y la representación durante su juventud.

1995 El artista perdió a varios amigos y compañeros a causa del crimen armado.
› Queda con la gente de The Agency Gallery. El día de la reunión aparca el coche fuera con todos los catálogos. Le roban el coche. A pesar de todo, se reúne con ellos por la tarde y lo fichan para la galería.
› Primera exposición de *The Last Supper* comisariada por Melanie Keen, que por aquel entonces estaba cursando el programa de comisariado del Royal College of Art.

1996 OK Austria. *Radical Images.* Linz
› Tupac Shaker es asesinado.
› Aparece en el documental de la BBC *Art of Identity.*

1997 Reacciona con *Heads of State* a la ola de asesinatos de 1995.
› Notorious B.I.G es asesinado. Días después sale al mercado su álbum más vendido: *Life after Death*.

1998 *Transforming the Crown*. Studio Museum Harlem.
› El álbum de Lauryn Hill titulado *Miseducation of Lauryn Hill* es un ejemplo perfecto de la conciencia que se estaba generando entre las mujeres.

1999 *Out of the Blue*. Museum of Modern Art Glasgow.
› La mejor colaboración de todos los tiempos, Moss Def y Tallinn Kweli, da lugar a *Black on Both Sides*, poesía auténtica y puro lirismo.
› Primera exposición individual en The Agency Gallery, Londres.
› Funda su estudio: Studio 238 y su barbería: Faisal Barbers of London.

2000 *Warning shots*, Leeds.

2001 Se reúne con el Príncipe Carlos. Casi se pierde la inauguración. Escribe sobre esta terrible experiencia en el libro *Private Views*, donde también participa John Mortimer, autor de la serie televisiva *Rumpole of the Bailey*.
› El artista aparece en el documental de la BBC titulado *Heart of Harlesden*.
› Jay-Z saca a la venta su álbum *Blueprint*, que serviría de guía para muchos de los artistas que vinieron después.

2003 Conoce a los mafiosos británicos Joey Pyle y Freddie Foreman en East Sheen.
› Colabora con David Adjaye, compañero del Royal College, en la realización de *The Garden of Eden*.
› Michelangelo Pistoletti lo selecciona para la Bienal de Torino en Italia.
› Lo invitan a la Bienal de Sharjah en los Emiratos Árabes Unidos.
› Jay-Z pone a la venta su álbum titulado *Black*.

2004 Conoce a S.A.R. Agio Piero Ajano. Gana el premio Chris Bailey Award con el proyecto *Threshold*. Katerina Gregos lo invita a exponer *Britannia Works* en Grecia.
› Interviene en Radio 4 donde habla abiertamente de las asociaciones raciales con lo «urbano».

2005-06 Estancia en la Serpentine Gallery. Conoce a Christian Boltanski, que le invita a colaborar en el proyecto *14 Years in Between*. También realiza *The Thinker* en el mismo sitio donde Boltanski expuso sus imágenes 14 años antes.

2006 Estancia en la Project Row House, Houston, Texas. Viaja a Louisiana y hace las fotografías de Nueva Orleans. Conoce a Mel Chan. Colabora con Charlie Dark, de Blacktronica, para crear un paisaje sonoro y una obra arquitectónica.

2007 *Goldfinger*, Cafe Gallery London. Primer premio en la Trienal de Grabado de Tallin.

2008 *Browning of Britannia*, BFI. La exposición suscita cierta polémica, pero sigue adelante después de la crisis. El artista interviene en Radio 4, en la emisión del presentador Hardeep Singh Kolhi. Pasa algún tiempo en Sudáfrica. Conoce a Andrew Tshabanghi.

2009 Realiza el proyecto *Live Salon* (La barbería en vivo) en la Tate Britain. *Chasing Mirrors* se exhibe en la National Portrait Gallery.
› Whitechapel Gallery expone *'W.H.I.T.E* (*why have I told everything*[1]) basada en la Batalla de Cable Street. Las grabaciones de Max Levitas llenan el espacio de la exposición con aquella historia trágica.

2010 Profesor visitante en la Universidad de Stanford, en el Departamento de Arte e Historia del Arte. Primera fase de la exposición *El arte de la dislocación*. Pasa algún tiempo en Estados Unidos.

2011 Película *Double Pendulum*, con la participación de la atleta olímpica Jeanette Kwakye.
› Profesor visitante en la Universidad de Wisconsin, Madison, Estados Unidos.

2012 *El arte de la dislocación*, CAAM (Las Palmas de Gran Canaria).

1 «¿Por qué lo he contado todo?». (N. de la T.).

Chuck Close y Donald Farnsworth en los Talleres de Magnolia, Oakland / Chuck Close and Donald Farsnworth at Magnolia Workshops, Oakland

Bárbaro Martínez-Ruiz y Faisal en Stanford / Bárbaro Martínez-Ruiz and Faisal in Stanford

CHRONOLOGY

Faisal Abdu'Allah

1988-89 Harrow School of Art
› KRS one establishes the 'Stop the Violence Movement' to quell the gun crime in Los Angeles. Public Enemy release *'Fear of the Black Planet'*

1989-91 Central St Martins School of Art

1989 Massachusetts College of Art, Boston USA
› Kriss Bell teaches him how to cut hair.
› Reverts to Islam drops Paul Duffus and becomes Faisal Abdu'Allah
› Artist in car crash with Metropolitan Police has severe neck injury.

1990 Experiments with hair cutting his fellow students at St Martins
› Ice Cube collaborates with Lynch Mob Crew and also releases the hard edged album *'Amerikkas Most Wanted'*

1991-93 Royal College of Art, London

1991 Starts working in local Barber shop as well as doing his MA at the RCA.
› Main Source release *'Breaking Atoms'* a classical album

1992 Residency in Spain where he embarks on automatic drawings.
› He is bombarded with the insurrection of the people in Los Angeles, creates '*Fuck da Police*'

1992 Faisal meets Late Zoe Linsey Thomas at 198 Gallery she is eager to show his work Johannes Phokela and Chis Ofili.
› Car overturns with artist is hospitalized with spinal injury. Dr Dre releases the legendary *'Chronic'*

1993 First Solo Show 'Censored Nigger to Nubian' 198 Gallery London
› 'Presences' curated by David Chandler the photographers gallery show received wide criticism and vandalism attempt on one of the works for 'I wanna Kill Sam'
› First TV appearance 'Clippers' BBC 2
› Despite Dione Warwick and various individuals attempt to encourage Americans to boycott Rap for its misogynistic lyrics, Tribe Called Quest ***'Award Tour'*** is released silky, rich and conscientious in content.

1994 'Us and Dem' Curated by Eddie Chambers show was censored and due to be cancelled by the authorities. Was opened by poet Benjamin Zephaniah.
› Meets Mark Sealy of Autograph who writes him a cheque to make 'Last Supper'
› The year rap would never be the same Nas releases *'illmatic'*
› Each track creating an indelible impression of how Abdu'Allah looked at materiality and representation through youth.

1995 Several of the Artists friends and colleagues die through gun crime.
› Meets with Agency Gallery on the day of the meeting he parked the car with all his catalogues, the car was stolen. Meeting still happens in the afternoon, they sign him.
› First show of the 'Last Supper' curated by Melanie Keen who was currently a student at the RCA Curatorial programme.

1996 Ok Austria 'Radicale Images' Linz
› Tupac Shaker is murdered.
› Features in BBC Documentary 'Art of Identity'

1997 'Heads of State' reaction to the spate of killings in 1995.
› Notorious B.I.G is murdered, days later his best selling album *'Life after Death'* is released.

1998 'Transforming the Crown' Studio Museum Harlem
› Female consciousness is best exemplified by Lauryn Hill in her album *'Miseducation of Lauryn Hill'*

1999 'Out of the Blue' Museum of Modern Art Glasgow
› Best collaborations of all time, Moss Def and Tallinn Kweli produce *'Black*

on Both Sides' unadulterated poetry waxing lyrical. Has his first solo show at the Agency Gallery, London.

› Establishes his studio, *Studio 238* and *Faisal Barbers of London*

2000 Warning shots Leeds.

2001 Artist meets with Prince Charles nearly misses the opening, writes about his harrowing experience in the book 'Private Views' featuring John Mortimer author of Rumpole of the Bailey.

› Artist is featured I BBC documentary 'Heart of Harlesden'

› Jay-Z releases *'Blueprint'* which serves as that for a number of artist to follow.

2003 Meets British Mafia Joey Pyle and Freddie Foreman in East Sheen.

› Collaborates with Royal College colleague David Adjaye to make the Garden of Eden.

› Invited to the Torino Biennial in Italy selected by Michelangelo Pistoletti.

› Invited to Sharjah Biennial in United Arab Emrates.

› Jay-Z releases *'Black'* album.

2004 Meets HRH Agio Piro Ajano, Wins Chris Bailey Award for Threshold project.

› Invited by Katerina Gregos 'Britannia Works' Greece. Artist appears on Radio 4 outspoken about racial associations with 'Urban'.

2005/06 Serpentine Gallery residency, Meets Christian Boltanski and Faisal is invited by the artist to collaborate on '14 Years in Between' also makes the 'The Thinker' in the same site as Boltanski images 14 years prior.

2006 Project Row House resident in Texas Houston, travels to Louisiana and makes New Orleans photographs. Meets Mel Chan. Collaborates on sound scape and architectural work with Charlie Dark of Blacktronica.

2007 Cafe Gallery London 'Goldfinger', First prize at Tallin Print Triennial.

2008 BFI 'Browning of Britannia' show sparks controversy but still goes ahead after crisis meeting. Artist appears on Radio 4 hosted by Hardeep Singh Kolhi

› Spends time in South Africa meets with Andrew Tshabanghi.

2009 Performs Live Salon Tate Britain, Shows Chasing Mirrors at NPG.

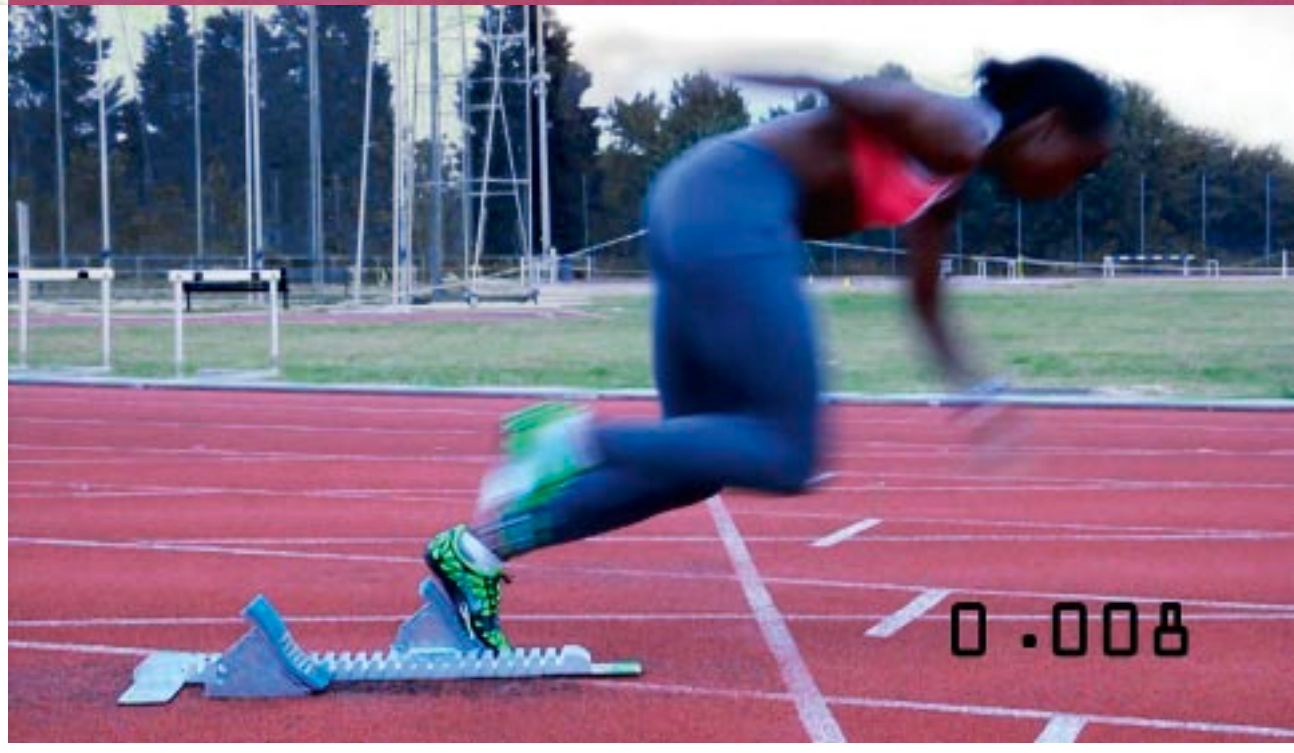
› Whitechapel show 'W.H.I.T.E' (why have I told everything) opens about the 'Battle of Cable Street' Recordings of Max Levitas fill the space of tales of woe.

2010 Visiting Professor Stanford University Art and Art History. First Show Art of Dislocation. Spends time in USA.

2011 Film 'Double Pendulum' ft. Jeanette Kwakye Olympic Athlete.

› Visiting Professor University of Wisconsin. Madison USA.

2012 *The Art of Dislocation* CAAM (Las Palmas de Gran Canaria)



Faisal Abdu'Allah, *Double Pendulum,* 2011
Videoproyección (Película en alta definición) / Projection (High definition film)
Faisal Productions & Invisible Dust

BIBLIOGRAPHY

Abdu'allah Faisal and Christian Boltanski. *Dis-Assembly.* London: Serpentine Gallery, 1992. Pp. 38-58.

Aristotle. *Nicomachean Ethics.* New York: Dover Publications, Inc., 1998.

Bailey, David A., Ian Baucom and Sonia Boyce. Eds. *Assembling the 1980's: The Deluge – and After,*" in *Shades of Black: Art in 1980's in Britain.* Durham, US: Duke University Press, 2005.

Barrett, Terry. *Why is That Art?* Oxford: Oxford University Press, 2008

Barasch, Moshe. *Theories of Art: From Plato to Winckelmann.* New York and London: Routledge and New York University Press, 2000.

Buscombe, Edward, Ed. *The BFI Companion to the Western.* New York: Athenaeum, 1988.

Bourriaud, Nicolas. *Altermodern: Tate Triennal.* London: Tate Publishing, 2009.

Claire E., Alexander. *The Art of Being Black: The Creation of Black British youth Identities.* Oxford-New York: Clarendon Press, 1996

Cowcher, Kate and Rachel Newman. Beyond the House of My Father. In *The Art of Dislocation.* Barbaro Martinez-Ruiz and Indie Choudhury, Eds. Stanford: Orbis Africa Press, 2010.

Cooper, J. C. *An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols.* London: Thames & Hudson, 1978.

Dean, Tacita and Jeremy Millar, Eds. *Art Works: Place.* London: Thames & Hudson, 2005.

Erik, Bleich. *Race Politics in Britain and France: Ideas and Policymaking since the 1960's.* Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2003.

Fischer, Ernst. *The Necessity of Art.* London-New York: Verso, 2010.

Freeman, Julian. *British Art: A Walk Round the Rusty Pier.* London: Southbank, 2006.

Fuller, Graham E. and Ian O. Lesser. *A Sense of Siege: The Geopolitics of Islam and the West.* Boulder-San Francisco-Oxford: Westview Press, 1995.

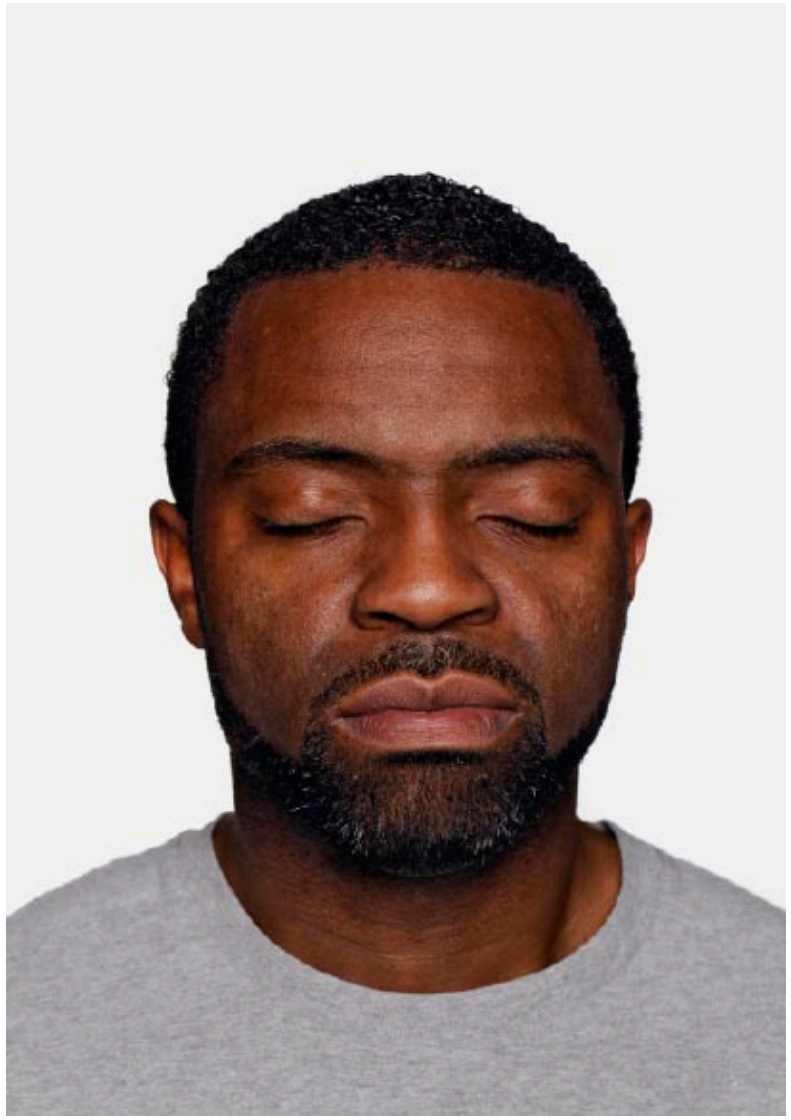
Godfrey, Richard T. *Wenceslaus Hollar: A Bohemian Artist in England.* New Haven-London: Yale University Press, 1995.

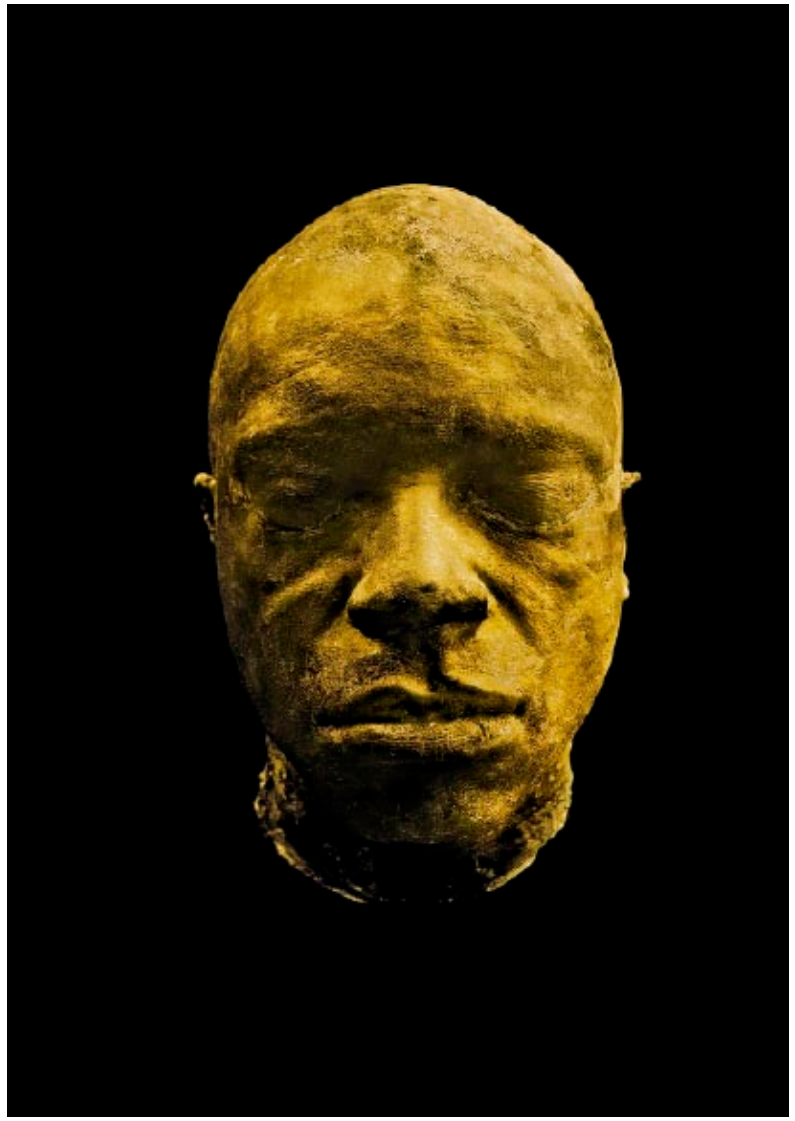
Kearton, Nicola. 1995. British art: Defining the 90s. Art & Design Profile. Vol. 41. London: Academy Editions; New York, NY. Mason, David. 1995. Race and ethnicity in modern Britain. Oxford Modern Britain. Oxford-New York: Oxford Univeristy Press, 1995.

Hall, Stuart. "Feature Black Arts." in *History of Workshop Journal*, Issue 61, Oxford, 2001.
"Cultural Identity and Diaspora" in *Identity: Community, Culture, Difference*, ed. Jonathan Rutherford, London: Lawrence & Wishart LTD, 1999.
"*Black Diaspora Artists in Britain: Three 'Moments' in Post-war History.* History Workshop Journal — Issue 61, Spring 2006, pp. 1-24.
"Stuart Hall, *Assembling the 1980's: The Deluge – and After*," in *Shades of Black: Art in 1980's in Britain*, David A Bailey, Ian Baucom and Sonia Boyce. Durham, US: Duke University Press, 2005.
Hassan, Salah M. and Cheryl Finley, Eds. *Diaspora Memory Place.* Munich-Berlin-London-New York: Prestel Press, 2008.
Honderich, Ted. *The Oxford Companion of Philosophy.* Oxford: Oxford University Press, 1995.
Hooks, Bell. Reconstructing Black Masculinity. In *The Masculine Masquerade: Masculinity and Representation.* Andrew Perchuk and Helaine Posner, Eds. Boston-London: The MIT University Press, 1995.
Jacobs, Brian D. *Black Politics and Urban Crisis in Britain.* Cambridge Cambridgeshire; New York: Cambridge University Press, 1986.
Jeffrey, Ian. *How to Read a Photograph: Lessons from Master Photographers.* New York: Henry N. Abrams, inc. 2008.
Johnson, Paul, Ed. *20th Century Britain: Economic, Social and Cultural Change.* London-New York: Longman, 1994.
Ligon, Glenn. A Feat of Scraps. In *The Masculine Masquerade: Masculinity and Representation.* Andrew Perchuk and Helaine Posner, Eds. Boston-London: The MIT University Press, 1995.
Locke, Alain. Ed. *The New Negro: Voices of the Harlem Renaissance.* New York: Simon & Schuster, 1997.
Martinez-Ruiz, Barbaro and Indie Choudhury, Eds. *The Art of Dislocation.* Stanford: Orbis Africa Press, 2010.
Mercer, Kobena, "Iconography after Identity." In: David Bailey, Ian Baucom & Sonia Boyce (Eds). *Shades of black. Assembling black arts in 1980s Britain.* Durham, US: Duke University Press, 2005. 49-58.
McRobbie, Angela. *Postmodernism and Popular Culture.* London-New York: Routledge, 1994.
Modood, Tariq. *Multicultural Politics: Racism, Ethnicity and Muslims in Britain.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.
Morrison, Toni., Ed. *Race-ing Justice, En-gendering Power.* New York: Pantheon Books, 1992.
Owusu, Kwesi. *Black British Culture and Society: A text-reader. London.* New York: Routledge, 2000.
Perchuk, Andrew and Helaine Posner, Eds. *The Masculine Masquerade: Masculinity and Representation.* Cambridge, MA: MIT Press, 1995.
Plato. *The Republic.* New Haven-London: Tale University Press, 2006.
Ritchin, Fred. *After Photography.* London: W.W. Norton & Company, 2009.
Rutherford, Jonathan. Ed. *Identity: Community, Culture, Difference.* London: Lawrence & Wishart LTD, 1999.
Robert Gurr, Ted. Ed. *People Versus State: Minorities at Risk in the New Century.* Washington, D.C.: United States Institute of Peace Press, 2000.
Stallabrass, Julian. *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art.* Oxford; New York: Oxford University Press, 2004.
Stone, Nick. Chuck Close: The Magnolia Tapestry Project. Oakland: Magnolia Editions, 2008.
Sully, Melanie A. *The New Politics of Tony Blair.* Boulder Colo.: Social Science Monographs; New York, 2000.
Wolffe, John. *Religion and 'Secularization.'* In *20th Century Britain: Economic, Social and Cultural Change.* Paul Johnson, Ed. London-New York: Longman, 1994.
X, Malcolm, and Alex Haley. The autobiography of Malcolm X. 2 Ballantine Books Hacover ed. New York: Ballantine Books, 1992.

FURTHER READING

Hall, Stuart and Mark Sealy, *Different: Contemporary Photography and Black Identity.* London: Phaidon, 2001.
Johnson, Linton Kwesi, *Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems.* London: Penguin, 2002.
McCleod, John, *Postcolonial London: Rewriting the Metropolis.* Abingdon / NewYork: Routledge, 2004.
Papastergiadis, Nikos, *Annotations 1: Mixed Belongings and Unspecified Destinations.* London: Institute of International Visual Arts, 1996.
Saunders, Gill and Rosie Mills, *Prints Now: Directions and Definitions.* London: V&A Publications, 2006.
Sealy, Mark, "Black Photographic Practice: An Interview with Faisal Abdu'Allah." In Kwesi Owusu, *Black British Culture and Society: A Text Reader.* London: Routledge, 2000. 220-229.
Tawadros, Gilane and Victoria Clarke, Ed. *Annotations 5: Run through the Jungle: Selected Writings* by Eddie Chambers. London: Institute of International Visual Arts, 1999.





Faisal Abdu'Allah, *After Kosuth*, 2012

Fotografía, dibujo y bronce bañado en oro
Photography, drawing and gold platted bronze

CABILDO DE GRAN CANARIA

Presidente
José Miguel Bravo de Laguna Bermúdez

Consejero de Cultura
y Patrimonio Histórico y Cultural
Larry Álvarez

Director General de Cultura
y Patrimonio Histórico y Cultural
Fernando Pérez

CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO

Presidente
Larry Álvarez

Director
Omar-Pascual Castillo

Gerente
Leticia Martín García

Departamento Artístico
Mari Carmen Rodríguez Quintana
Beatriz Sánchez Montesdeoca
Marta Plasencia García-Checa
Luis Cuenca Sanabria
Mari Pino Amador Armas

Laboratorio de Investigación,
Publicaciones y Debates
Cristina R. Court
Eduvigis Hernández Cabrera
Alexis Lorenzo Santana

Diseño
Luis Sosa

Montaje
Miguel Pons
Comunicación
Belinda Mireles
Carolina Rodríguez Bethencourt

Departamento de Educación
y Acción Cultural
Inmaculada Pérez Maza
Concepción Jiménez Ramos

Biblioteca y Centro de Documentación (BCD)
Francisco Santana Macías
María Belén Rodríguez Medina
David Guerrero Gopar

Administración
Miguel Santana Nuez
Cecilia Luján Hernández

Secretaría
Alexandra Betancor Carballo
Alicia Ojeda Falcón

Tienda del CAAM
y Librería del Cabildo de Gran Canaria
Cristian Jorge Millares
Gerardo Bosch Suárez
Javier García Sánchez
Mª Pino Laforet Hernández
Miguel Ángel Ramos Morales

Mantenimiento y Servicios
Rafael González García
Tomás Santana Guerra
José Suárez Cano
Manuel Suárez Casañas
Sebastián Amador Gil
Juan Farías García
Eduardo González Pérez
José Manuel Armas Alemán
Patricia Rodríguez Henríquez

EXPOSICIÓN / EXHIBITION

Comisario / Curator
Bárbaro Martínez-Ruiz

Coordinación / Coordination
Beatriz Sánchez

Dirección de montaje / Installation Direction
Miguel Pons

Montaje / Installation
Equipo de montaje del CAAM /
CAAM installation team

Diseño / Design
Luis Sosa

Registro / Registry
Luis Cuenca Sanabria

Restauración / Restoration
Marta Plasencia García-Checa

Impresión y producción de fotografías,
grabados y tapices / Printing and production of
photograhies, etchings and tapestries
Magnolia Editions, California
(Donald Farnsworth, Tallulah Terryll, Sam Bennett)
Glen Marston
Flanders Tapestries, Wielsbeke, Bélgica

Transporte / Transportation
Norton Fine Art Handling
Mapa

Seguro / Insurance
Nationale Suisse

PUBLICACIÓN / PUBLICATION

Proyecto editorial / Publishing Projet
Bárbaro Martínez-Ruiz, Omar-Pascual Castillo

Coordinación / Coordination
Beatriz Sánchez, Publicaciones CAAM

Diseño de cubierta / Cover desing
underbau

Diseño y maquetación / Design and layout
underbau

Producción editorial / Production
Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM

Fotografías / Photographies
Tino Armas
Donald Farnsworth
Ralph Hall
Marta Plasencia García-Checa

Textos / Texts
Omar-Pascual Castillo, Bárbaro Martínez-Ruiz,
Octavio Zaya, Kate Cowcher, Rachel Newman

Traducciones / Translations
Eduardo Aparicio, Zoya Kocur
Vaughan Translations, Lambe&Nieto

Fotomecánica, impresión y encuadernación / Color
separation, printing and binding
Omán Impresores

© Centro Atlántico de Arte Moderno
© de los textos, sus autores
© de las fotografías, sus autores

ISBN 978-84-92579-23-5
DL GC 443-2012

AGRADECIMIENTOS DEL COMISARIO

Este libro es fruto de un proyecto de investigación llevado a cabo con el artista por Bárbaro Martínez-Ruiz y sus estudiantes de doctorado Kate Cowcher y Rachel Newman, como parte de Orbis Africa Graphic Writing System Labs, de la universidad de Stanford, con la generosa aportación del Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM de Las Palmas de Gran Canaria, España, y de Magnolia Editions, en Oakland, California.

La muestra integra el resultado de los encuentros iniciales que celebraron en Londres Bárbaro Martínez-Ruiz y Faisal Abdu'Allah en 2004, a los que siguieron intensas conversaciones y reuniones en el pub Queen Victoria del londinense barrio de Bayswater. Son muchas las personas que han contribuido de manera significativa a este proyecto, que se inició en 2010 en forma de exposición en Stanford antes de adquirir su plena extensión en el CAAM, en España, durante el primer semestre de 2012. Quiero expresar mi especial agradecimiento a Omar-Pascual Castillo, Beatriz Sánchez, Mari Carmen Rodríguez y Miguel Pons, del CAAM; a Octavio Zaya, director de *Atlántica. Journal of Art and Thought*; a Donald y Era Farnsworth, Nick Stone, Tallulah Terryll, Brian Caraway y Sam Bennett, de Magnolia Editions; a Moira Murdock y Daniel Tiffany, Gina Hernández, Ericka Bratton, Joel Levick, Craig Weiss, Enrique Chagoya, Jody Maxim y Bryan Wolf del departamento de Arte e Historia del Arte de Stanford; a Michael Thompson, de Norton Fine Art Handling LLC; a Elvira Dyangani, comisaria de arte internacional de la Tate Modern; y a Renée Mussai y Mark Sealy, de Autograph ABP. Mi agradecimiento también para la Serpentine Gallery de Londres, Alan Chandler, Pete Cobb, Ralph Hall, Si Sapsford, Tim Allen, Glen Marston, Dr Andrew Stephenson y Mark Sowden de la Universidad de East London, la Universidad de Stanford, la Al Madad Foundation, John Phillips, de London Print Studio, Howard Woodruff, de Flash, Colin Bagnall, Glen Marston, David Adjaye, Rick Lowe, de Project Row House, Mitch Pyle, Phil Jones, Monna Mokoena, de la Gallery Momo, Indie Choudhury, Danny Dawson, Alex Fialho, Ben Jones, Marie y Craig Vought, Lisen y Bill Stromberg y A-Lan Holt.

Mi gratitud también para Faisal Abdu'Allah por su imparable entusiasmo y por ser el motivo de que nos hallemos todos aquí conectados a través de este proyecto. Por último, mi agradecimiento especial a Beth Hooton Ruiz por su crítica, extremadamente últil, y su impagable asistencia a la hora de editar el texto original.

Me satisface de manera especial señalar que este libro se ha realizado bajo los auspicios del programa editorial del CAAM, que lleva editando proyectos punteros desde hace más de 20 años.

ACKNOWLEDGMENTS OF THE CURATOR

This book, the result of an exploratory project conducted with the artist by Bárbaro Martínez-Ruiz and his Ph.Ds students Kate Cowcher and Rachel Newman as part of Orbis Africa Graphic Writing System Labs at Stanford University and the generous endowments of El Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM in Las Palmas de Gran Canaria, Spain, and Magnolia Editions in Oakland, California.

The exhibition incorporates the result of early meetings between Bárbaro Martínez-Ruiz and Faisal Abdu'Allah in 2004 in London followed by extensive discussions and meetings at the local pub Queen Victoria in London's Bayswater neighborhood. Many individuals contributed significant help to the project which began at Stanford as an exhibition in 2010 before being fully realized in expanded form at the CAAM in Spain in the first semester of 2012. In particular, I am grateful to Omar-Pascual Castillo, Beatriz Sánchez, Mari Carmen Rodríguez and Miguel Pons at the CAAM; Octavio Zaya chief editor of Atlántica. Journal of Art and Thought; Donald and Era Farnsworth, Nick Stone, Tallulah Terryll, Brian Caraway and Sam Bennett at Magnolia Editions; Moira Murdock, Daniel Tiffany, Gina Hernández, Ericka Bratton, Joel Levick, Craig Weiss, Enrique Chagoya, Jody Maxim and Bryan Wolf at Stanford Art and Art History Department; Michael Thompson at Norton Fine Art Handling LLC; Elvira Dyangani Curator International Art at Tate Modern; and Renée Mussai and Mark Sealy at Autograph ABP. Thanks are also due the Serpentine Gallery in London; Alan Chandler, Pete Cobb, Ralph Hall, Si Sapsford, Tim Allen, Glen Marston, Dr Andrew Stephenson and Mark Sowden at the University of East London, Stanford University, Al Madad Foundation, John Phillips at the London Print Studio, Howard Woodruff at Flash, Colin Bagnall, David Adjaye, Rick Lowe at Project Row House, Mitch Pyle, Phil Jones, Monna Mokoena at Gallery Momo, Indie Choudhury, Danny Dawson, Alex Fialho, Ben Jones, Marie and Craig Vought, Lisen and Bill Stromberg and A-Lan Holt.

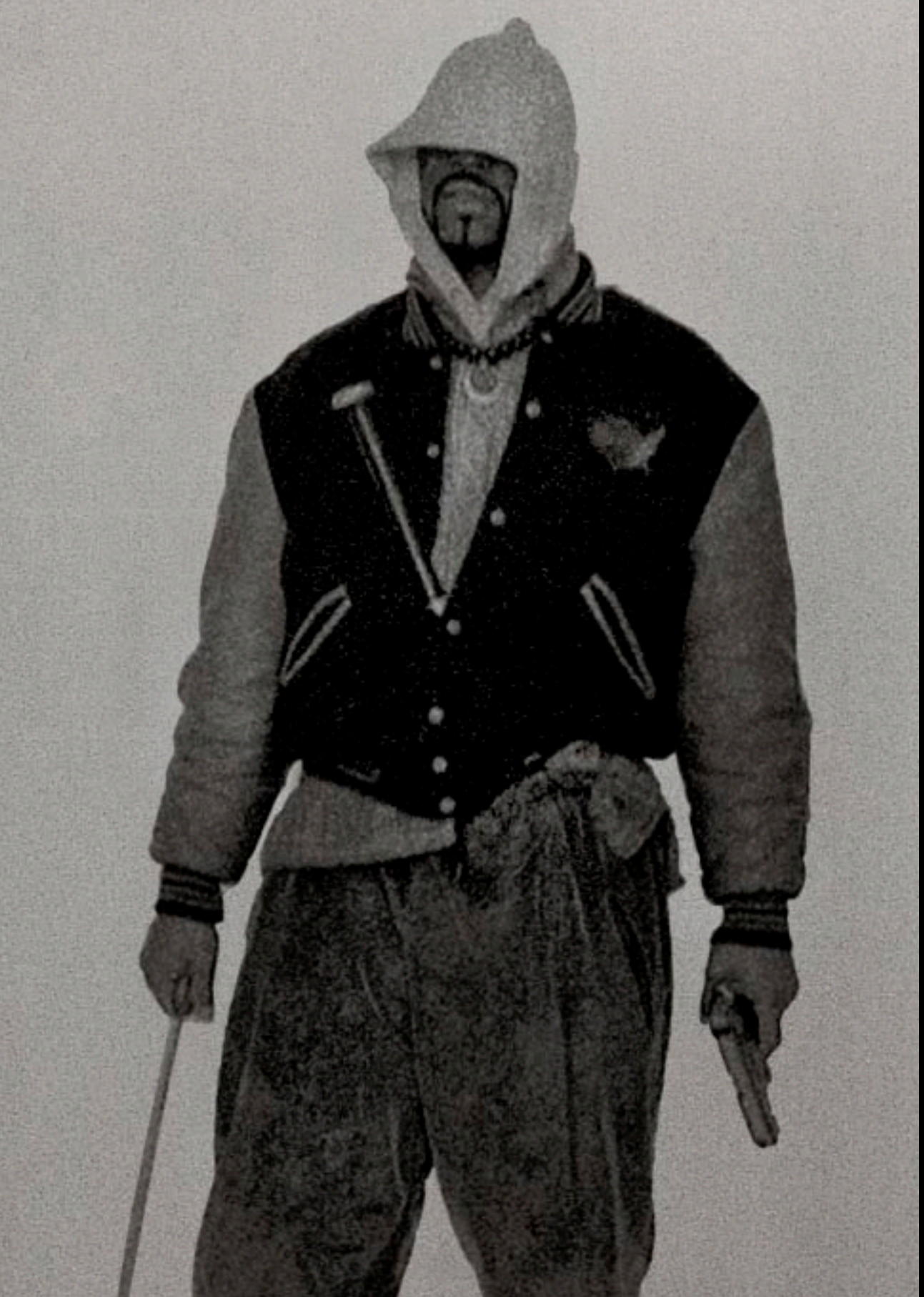
I also indebted to Faisal Abdu'Allah for his unstoppable enthusiasm and for being the reason why we are all together connected through this project. Finally my special thanks go to Beth Hooton Ruiz for her extremely useful critique and invaluable assistance in editing the manuscript.

I am especially pleased to note that this book is also under the auspices of the CAAM's publishing program which has published cutting edge projects for more than 20 years.

Esta exposición ha sido producida por el Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM, Magnolia Editions y la Stanford University.

This exhibition has been produced by the Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM, Magnolia Editions and the Stanford University.

Colaboran/Collaborations



Cabildo de
Gran Canaria
100
años
de gobierno
de nuestra Isla
CENTRO ATLANTICO DE ARTE MODERNO