

DESORIENTALISMOS

Amina Agueznay - Kamrooz Aram - Ariella Aïsha Azoulay
- Aslı Çavuşoğlu - Gülsün Karamustafa - Jumana Manna -
Asunción Molinos Gordo - Teresa Solar

La exposición *Desorientalismos* forma parte de una línea de investigación de este museo sobre la producción artística en el Norte de África y Oriente Próximo y está basada en *Orientalismo*, el conocido ensayo de Edward W. Said publicado por primera vez en 1978. En ella se procura indagar en una geografía producida por el colonialismo y caracterizada por la intención de “orientalizar lo oriental” en las representaciones culturales. En este sentido, el título de la muestra hace alusión tanto a esa herencia, como al sentido de desorientar (o perder la orientación), que puede, a su vez, propiciar el dibujar otras cartografías diferentes a las proyectadas por la historia occidental.

Andalucía, por su pasado, participó de la visión orientalizante como bien atestiguan numerosos viajeros románticos y, por geografía, es un espacio tangente y fronterizo. Además, como bien señala Said en el prólogo a su libro en la edición en español, “Andalucía es un gran símbolo”, puesto que no sólo el Islam formó parte de su cultura durante varios siglos, sino que también puede ser un modelo en el que “las culturas comparten”, frente al viejo modelo de dominación imperial.

En el recorrido de la exposición unas obras se van relacionando con otras, pudiéndose, a su vez, producir otros encadenamientos, puesto que

Desorientalismos sólo es el inicio de otras que vendrán en próximos años para continuar investigando en el proceso iniciado con muestras individuales como las de Ala Younis o Bouchra Khalili. Así, la migración de las formas, y como estas se transmutan y resignifican en el tiempo y en el espacio, inician un recorrido marcado por lo formal, con especial relevancia de la yuxtaposición y el camino de ida y vuelta que va del arte tradicional no occidental al movimiento moderno, simbolizado quizás por el término arabesco y su cuestionamiento por Kamrooz Aram y Amina Agueznay. Las cuatro obras de los años 70 de Gülsün Karamustafa, situadas en un espacio de transición, sirven de comentario y nexos con los anteriores, así como con la visión de Ariella Aïsha Azoulay sobre el conflicto fruto de la herencia colonial y sus derivas en el presente. Avanzando en el recorrido, tanto Teresa Solar como Asunción Molinos Gordo, dos artistas españolas con una fuerte vinculación con Egipto, cuestionan con sus trabajos la visión orientalizante de lo oriental. Por último, Aslı Çavuşoğlu y Jumana Manna investigan en tradiciones culturales -la música y el color, respectivamente- para hablar sobre comunidades enfrentadas: la turca y la armenia, por un lado y por otro la israelí y la palestina.

DISORIENTALISMS

Amina Agueznay - Kamrooz Aram - Ariella Aïsha Azoulay
- Aslı Çavuşoğlu - Gülsün Karamustafa - Jumana Manna -
Asunción Molinos Gordo - Teresa Solar

The exhibition *Disorientalisms*, part of this museum’s ongoing enquiry into artistic production in North Africa and the Near East, is based on Edward W. Said’s famous book *Orientalism*, first published in 1978. The show attempts to explore a geography invented by colonialism that aims to “orientalize the oriental” in cultural representations. The title of the show alludes to this legacy as well as to the idea of disorientation, a loss of bearings that can generate cartographies other than those drawn by Western historians.

Thanks to its historic ties with the East, Andalusia participated in this orientalizing vision, as attested by numerous Romantic travellers, and its geographical situation makes it a tangential border zone. Moreover, as Said accurately noted in the preface to the Spanish edition of his book, “Andalusia is a great symbol”, not only because Islam was a part of its culture for several centuries, but also because it exemplifies a social model in which “cultures share”, as opposed to the old model of imperial domination.

Connections emerge between different works along the exhibition itinerary, and these in turn may lead to other links, for *Disorientalisms*

is only the first in a series of shows planned for the coming years, as the museum continues the investigative process begun with solo exhibitions like those dedicated to Ala Younis and Bouchra Khalili. The migration of forms, and how they are transformed and resignified over time and in space, begins a tour marked by the formal, with a special emphasis on juxtaposition and the two-way road from traditional non-Western art to the modern movement, perhaps best symbolized by the term “arabesque” and the questions that Kamrooz Aram and Amina Agueznay raise about it. Gülsün Karamustafa’s four works from the 1970s, displayed in a transitional space, elaborate on and serve as a nexus between the preceding pieces and Ariella Aïsha Azoulay’s vision of the conflict that is the legacy of colonialism and its current ramifications. Moving on, the works of Teresa Solar and Asunción Molinos Gordo—two Spanish artists with strong ties to Egypt—challenge the orientalizing vision of the oriental. Finally, Aslı Çavuşoğlu and Jumana Manna use cultural traditions—music and colour, respectively—to talk about two sets of communities in conflict: Turks and Armenians, and Israelis and Palestinians.

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo



Junta de Andalucía

Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Clastrón Sur
4 MAR. – 5 JUL. 2020
www.caac.es

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo



Junta de Andalucía

Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO

South Wing
MAR. 4 – JUL. 5. 2020
www.caac.es

AMINA AGUEZNAY (Casablanca, Marruecos, 1963)

Amina Agueznay estudió arquitectura en Washington D.C. y, cuando regresó a Marruecos en 1997, casi una década después, comenzó a trabajar como artista y diseñadora. En sus obras, emplea formas tradicionales y materiales de origen local junto con piezas contemporáneas meticulosamente estructuradas. Las formas heredadas yuxtaponen al menos dos ramas troncales: la procedente de productos culturales de su entorno y la conformada por determinadas formas abstractas de las vanguardias históricas que, a su vez, fueron productos de investigaciones y apropiaciones de otras culturas.

Agueznay ha desarrollado también instalaciones de distintos tamaños. El denominador común de estos proyectos se centra en la colaboración que establece la artista con artesanos para producir cada proyecto. Personal y artísticamente, le preocupa fomentar ese diálogo en el que las tradiciones ancestrales –que en muchos casos están a punto de desaparecer por el traslado de la vida rural a la ciudad– se reactivan en contacto con otras más recientes. Su práctica se inscribe en una tendencia internacional del arte actual que emplea la potencia del textil como soporte y fuente de investigación formal cargada de historia y significados. Al mismo tiempo, la identidad y el género intervienen en un sentido no lejano al que Rozsika Parker identificó en *La puntada subversiva: el bordado y la construcción de lo femenino* (1984). Aunando ambos asuntos, su obra participa también de algunas de las cuestiones que exposiciones como *With Pleasure: Pattern and Decoration in American Art 1972–1985* en el MOCA de Los Ángeles, han puesto de actualidad en el debate de la práctica artística contemporánea, como por el ejemplo el sincretismo ornamental, en muchos casos procedente de patrones y modelos de la arquitectura islámica o las alfombras persas, o como “lo decorativo” ha sido asociado históricamente a lo femenino y a lo doméstico, siendo esto último desafiado por numerosas artistas en las últimas décadas.

Agueznay, tras entablar durante años un diálogo con artesanos, llegó a adoptar en muchas de sus obras la unidad de medida “Draa x Draa”, conocida antiguamente como “codo”, de 50 x 50 cm, utilizado por la mayoría de tejedores. Esta unidad le da título a un conjunto de pequeñas piezas de forma cuadrada que reflejan una variedad de técnicas. Estas habilidades adquiridas, a menudo limitadas a un uso doméstico, trascienden más allá de su funcionalidad, transformadas en una manifestación de expresión propia. A mayor escala, *Incarner le visible, acter l’invisible (deux actes)* superpone la maleabilidad monumental del tejido con el poder de las palabras.

“Combinando ensamblajes modernos y tejidos tradicionales, materia prima y refinamiento de formas, memoria del gesto y olvido de prácticas predeterminadas, mi trabajo contiene en sí mismo el pasado, el presente y el futuro”, comenta Amina Agueznay.

Amina Agueznay studied architecture in Washington, DC. When she returned to Morocco in 1997, almost a decade later, she began working as an artist and designer. In her works, she employs traditional forms and locally sourced materials together with meticulously structured contemporary pieces. The inherited forms juxtapose at least two main branches: one stemming from cultural products of her surroundings, and the other comprising certain abstract forms of the early avant-garde movements, which in turn were derived from studying and appropriating other cultures.

Agueznay has also created installations in different sizes. The common denominator in these projects is the artist’s collaboration with artisans to produce each project. As both a person and an artist, she is interested in encouraging a dialogue where ancestral traditions—many of which are on the verge of disappearing due to the rural exodus—are revived in contact with more recent ones. Her practice is part of an international trend in contemporary art that uses the power of textiles as a foundation and source of formal research, steeped in history and meanings. At the same time, she incorporates the concepts of identity and gender in a sense not far removed from what Rozsika Parker described in *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* (1984). Combining both topics, her work also addresses some of the issues that exhibitions like *With Pleasure: Pattern and Decoration in American Art 1972–1985*, held at the MOCA in Los Angeles, have placed at the centre of the debate on contemporary artistic practice, such as ornamental syncretism, often derived from patterns and models of Islamic architecture or Persian rugs, or the way “decorative arts” have historically been associated with women and the domestic sphere, an idea challenged by numerous artists in recent decades.

After years engaged in dialogue with artisans, Agueznay decided to adopt the “Draa x Draa” unit of measurement, a 50 x 50 cm cubit used by most weavers. The term also refers to a set of small square-shaped pieces that reflect a variety of techniques. These acquired skills, often confined to domestic use, transcend their functionality and become a means of self-expression. On a larger scale, *Incarner le visible, acter l’invisible (deux actes)* juxtaposes the monumental malleability of weaving with the power of words.

Amina Agueznay explains, “Combining modern assemblages and traditional weavings, raw material and refined forms, the memory of the gesture and the forgetting of predetermined practices, my work encompasses and contains within itself the past, present and future.”

Incarner le visible, acter l'invisible (deux actes), 2019

Encarnar lo visible, actuar lo invisible (dos actos)

Lana natural, seda sabra, sqali, acero inoxidable. Tejido plano, crochet
350 x 250 x 4 cm

CORTESÍA DE LA ARTISTA

Draa x Draa 1, 2016

Lana natural, terciopelo, acero inoxidable. Tejido plano
46 x 46 x 1,5 cm

CORTESÍA DE LA ARTISTA

Draa x Draa 2, 2016

Lana natural, lana natural teñida, metal, acero inoxidable
47 x 47 x 3 cm

CORTESÍA DE LA ARTISTA

Draa x Draa 3, 2016

Lana natural, terciopelo, acero inoxidable. Tejido plano
46 x 46 x 1,5 cm

CORTESÍA DE LA ARTISTA

Draa x Draa 4, 2016

Lana natural, terciopelo, acero inoxidable. Tejido plano
47 x 47 x 1,5 cm

CORTESÍA DE LA ARTISTA

Draa x Draa 5, 2016

Lana natural teñida, metal, acero inoxidable
47 x 47 x 1,5 cm

CORTESÍA DE LA ARTISTA

Draa x Draa 7, 2016

Lana natural, lana natural teñida, acero inoxidable. Tejido plano
46 x 46 x 1,5 cm

CORTESÍA DE LA ARTISTA

RELATO DE LO INVISIBLE

Por Ghitha Triki

De lana y silencio

En una de las regiones del Atlas en las que abundan los manantiales de agua y una excelente lana de ganado libre, las mujeres bereberes trabajan en sus talleres sombreados cardando, tejiendo y anudando alfombras, como lo han hecho durante siglos.

Inmunes a los hechizos pasajeros, capturan los símbolos perpetuos de su condición: mujeres, madres, esposas, guardianas de una vida arraigada en la propia tierra y en los rituales agrícolas. Sus diseños reflejan los cambios que se producen en el mundo observable y construyen historias y leyendas cosmogónicas que cantan odas a la naturaleza y a los sueños.

Estas tejedoras se sientan dignamente tras las hebras de su mundo y, con gestos precisos y elegantes, tejen chebrones, cuadrículas, rombos, triángulos, cruces, estrellas, espiguillas, ríos y *jamsas*, todos ellos diseñados para celebrar las lluvias salvadoras, invocar la fertilidad, proteger a los recién nacidos, bendecir la unión amorosa o fraternal o acompañar a los muertos en su viaje a la eternidad.

¿Acaso no son estos símbolos simplificados la marca de su humildad extrema ante la propia naturaleza? ¿No representan un deseo de tocar los cielos? O, dicho de una forma más sencilla, ¿no son un autorretrato, una evocación del aspecto más esencial de estas mujeres? ¿Aquello que mantiene a raya la muerte y deja la huella terrenal de estas artesanas en una escritura silenciosa?

Al tejer alfombras profusamente decoradas o sencillas *handiras* que protegen contra el frío del invierno, estas heroicas mujeres de tierras remotas han recreado un espacio en el que las leyendas perduran dando testimonio de una energía vital que rememora el amanecer de los tiempos.

Isli y Tislit, los dos amantes separados que llenaron un lago con sus lágrimas, encuentran a la hermosa Tanit, diosa de la fertilidad, el parto y el crecimiento. El dios-carnero Amón y la oveja Amen, junto con el dios de la luna Ayyur, adorados desde la antigüedad, ocupan un lugar simbólico y fácilmente identificable.

Este panteón de deidades, a menudo transformadas o abiertas a una interpretación libre, se suma, sin duda, a imágenes más íntimas. Anudadas por dedos ágiles, rellenan la página en blanco de la urdimbre y son recibidas por el telar como ofrendas secretas.

La vida y la muerte de una imagen

“¿Cómo se muestra al Mundo el mundo de la artista, su gesto creativo?

Creo mis propios textos, integrando esos momentos de creación en una estructura de lana tejida en la que las joyas-objeto insertadas se convierten en motivos que trazan el mapa de mi propio mundo”.

A. Agueznay

Llega entonces el encuentro con la Otra, aquella que busca preservar el lenguaje invisible de los símbolos femeninos en una especie de nexo sagrado. Elige el *hanbel*. Un *hanbel* blanco tejido por las mujeres de Jemisset. Ese, el que, una vez confeccionado, las tejedoras han cubierto con mimo y

han dejado apartado en un rincón del taller esperando a ser enviado a otras pieles, otros viajes, listo para ser tocado por otras manos y otros ojos.

Primero, encarnar lo visible: circunscribir el espacio e imitar el gesto transformándolo en una imagen sobre la pantalla de lana blanca en la que cualquier cosa puede ser escrita. O borrada.

Eliminar, ocultar, transformar, desaprender y desenmarañar su alfabeto: unos signos no escritos, fragmentados e inquisitivos crean el vínculo con las repeticiones inmutables de las tejedoras. Después, liberarse para volver a adentrarse en lo inefable.

Para seguir su camino en la vida, este *hanbel* tiene que morir un poco.

La Otra le ha hecho un corte, una delicada incisión que divide intencionadamente el espacio blanco aquí y allá dando paso a un vacío, plegando la superficie para permitir que se formen sombras.

Pero no por mucho tiempo, ya que este acto invisible es rápidamente reparado por unas manos laboriosas que cosen hilo dorado en el relieve. El oro brillante de la sabra se extiende sobre la textura áspera del *hanbel*, blanco y puro. Lo más cerca posible de la tierra, una planta sobre el animal.

Al principio, estas figuras en relieve eran objetos ornamentales, creados por la Otra para adornar el cuerpo. Ahora se han fragmentado para dar lugar a formas sencillas que se han cosido después en los dos lados de los cortes. Punto, línea, plano: reinventar la forma para restablecer el estado anterior del signo, para narrar y morir por la acción de la mano.

De oro y luz

“Me sustituyo a mí misma por la lana tejida. Estoy sentada. Las manos de la artesana me muestran objetos, lentamente, uno por uno, en referencia a la repetición de un gesto ancestral. Reviviendo momentos. Me adorno con estas joyas hasta que me cubren. El gesto me convierte en un capullo, una crisálida, un sarcófago. Este rito de paso es, además, el que me llevará a la postura final, aquí sentada, con las manos creadoras extendidas ante mí”.

A. Agueznay

Estas manos, llenas de luz y de oro, envuelven el cuerpo con sus propios ornamentos. Capa tras capa, el cuerpo empieza a desaparecer, poco a poco, hasta quedar totalmente cubierto. Esta pirámide de objetos diestramente apilados con brillos dorados se convierte en una segunda piel que ocupa el lugar del cuerpo. Así envuelto es, de nuevo, una crisálida, y el elegante tejido repleto de joyas forma su capullo.

Solo las manos que reposan sobre las rodillas permanecen visibles: la conexión indestructible con el Mundo hecha carne, el hilo que pasa de la Otra a las tejedoras. El oro perpetúa esta unión ofreciendo su protección sagrada, como si quisiese fijar el cuerpo en esta imagen final inalterable. Lentamente, a través de esta alquimia, se inicia un diálogo entre los cielos y las profundidades de la tierra.

Pero hay otra fábula —una que no se verá aquí— más allá de esta imagen. Desde ahora, el momento de la imagen ocupa el lugar del momento de la ausencia. Esta ausencia es el santuario del tiempo anterior a las palabras, el templo en el que la desaparición se conjura mediante un gesto de la mano, una mano como una ola, que conjuga el ritmo del borrado con el de la reaparición en un nuevo comienzo eterno.

TALE OF THE UNSEEN

By Ghitha Triki

Of wool and silence

In one of the Atlas regions where spring water and fine, free-range wool is abundant, the Berber women are in their shaded workshops, carding, weaving, and knotting carpets as they have done for centuries.

Immune to the spells of the moment, the women capture the perpetual symbols of their condition: as women, mothers, wives, guardians of a life grounded in the earth itself and agrarian rituals. Their designs transcribe shifts in the observable world, constructing cosmogonic stories and legends that sing odes to nature, and to dreams.

These weavers sit with dignity behind the threads of their world, and with precise, stylized strokes they weave chevrons, grids, diamonds, triangles, crosses, stars, herringbones, rivers, and *khamssa*, all designed to celebrate the salvation rains, to invoke fertility, to protect the new-born, to bless loving or fraternal unity, or accompany the dead into eternity.

Are these stripped-down symbols not then the mark of their utmost humility before nature itself? Or a desire to reach to the heavens? Or perhaps, more simply, a self-portrait, an evocation of the most essential aspect of these women? That which holds death at bay, leaving their earthly trace in the form of silent scripture?

Weaving richly ornamental carpets or simple Handira to protect against winter's chill, these heroic women in oft-remote lands have recreated a space where legends live on, bearing witness to the vital energy that harkens back to the dawn of time.

Isli and Tisli, the two parted lovers who filled a lake with their tears, encounter the lovely Tanit, goddess of fertility, childbirth, and growth. Worshipped since ancient times, the ram-god Ammon and the ewe Amen, as well as the moon god Ayyur, all have their symbolic and easily identifiable place.

This pantheon of deities, often dissimilated or open to free interpretation, surely joins more intimate imaginings. Knotted beneath nimble fingers, they fill the warp's blank page, and are welcomed to the loom like secret offerings.

The life and death of an image

“How is the artist's world – the creative gesture – shown to the World?

I create my own writings, engaging these moments of creation in a structure of woven wool, in which embedded artefact-jewels become patterns that sketch out the map of my own world.”

A. Agueznay

Then comes the encounter with the Other, one who seeks to sustain the unseen language of female symbols, in a sort of sacred bond. She chooses the Henbel. An all-white Henbel, woven by the women of Khemisset. That one, the one covered devoutly by the weavers when it was finished, and

left to rest in a corner of the workshop, waiting to be sent off to other skins, other travels, ready to be touched by other hands and other eyes.

First, to embody the visible: circumscribe the space and imitate the gesture, transforming it into image upon the screen of white wool, where anything might be written. Or erased.

Wipe away, obscure, dissimilate, unlearn and unravel its alphabet: Un-written signs, fragmented and questioning, form the link with the immutable repetitions of the weavers.

Then, break free: to re-enter the ineffable.
In order to follow its path in life, this Henbel must die a bit.

The Other has sliced into it, a delicate incision that intentionally divides the white space here and there, making way for a void, gathering the surface to allow shadows to form.

Not for long though, as this invisible act is quickly repaired by working hands, stitching gold thread into relief. The shimmering gold of the Sabra is laid upon the rough texture of the Henbel, white and raw. As close as can be to the earth, plant upon animal.

In the beginning, these relief-shapes were ornamental objects, made by the Other to adorn the body. They are now fragmented into simple forms, then stitched on either side of the cuts. Point, line, plane: reinventing form to return to the sign's earliest state, to narrate and to die by the hand.

Of gold and light

“I substitute myself for the woven wool. I am seated. The hands of the artisan hold out artefacts to me, slowly, one by one, in reference to the repetition of an ancestral gesture. Re-living moments. I adorn myself with these jewels, until they cover me. The gesture renders me a cocoon, a chrysalis, a sarcophagus. Is it also this rite of passage that will take me to my final posture, sitting here, the creating hands lying flat in front of me.”

A. Agueznay

Filled with light and gold, these hands drape the body with its own ornaments. Layer upon layer, the body begins to disappear, bit by bit, until it is fully enshrouded. This skillfully-piled pyramid of artefacts that gleam with gold becomes a second skin, in place of the body. Thus covered, it is once more a chrysalis, and the jeweled finery forms its cocoon.

Only the hands resting upon the knees remain visible: the unbreakable connection to the World, embodied in flesh, the thread that passes from the Other to the weavers. Gold perpetuates this union by offering its sacred protection, as if to set the body in this final, inalterable image. Slowly, by means of this alchemy, a dialogue begins between the heavens and the depths of the earth.

But there is another fable - one you won't see here - beyond this image. From now on, the moment of the image has taken the place of the moment of absence. This absence is the sanctuary of time before words, the temple where disappearance is conjured by a gesture of the hand, a hand like a wave, conjugating the rhythm of erasure with that of reappearance, in an eternal new beginning.

GÜLSÜN KARAMUSTAFA (Ankara, Turquía, 1946)

Desde la década de 1970, Gülsün Karamustafa ha producido obras de arte de manera muy prolífica. Se inicia con la pintura y más adelante introduce en su práctica la escultura, la instalación y el vídeo. Su trabajo está intrínsecamente vinculado a su vida personal y al trasfondo sociopolítico de Turquía y trata temas como el género, la migración, la identidad y la historia. Regresa a ellos de manera intencionada a lo largo de los años para mostrar cómo se desarrollan y cambian las perspectivas sobre estos conceptos, reconsiderando su respuesta en el contexto contemporáneo actual.

Karamustafa es conocida por sus trabajos gráficos sobre la resistencia política con un marcado contenido social. Las dos obras que pertenecen a *Sketches for the "History of Working Class in Ottoman and Turkish History"* (Bocetos para la "Historia de la clase obrera en la historia otomana y turca"), representan a héroes de la clase trabajadora que aparecen de forma solemne, como iconos y mártires.

La lucha histórica de las clases trabajadoras va más allá de las clases sociales y se une a la de la mujer trabajadora en el cartel que formó parte de la propaganda producida para el 1 de mayo de 1977 (Día de los trabajadores). Entre otros diseños de carteles y pancartas para los desfiles de ese día, Karamustafa realizó *Woman Constantly Sewing Red Flags With Her Sewing Machine* (Mujer que cose constantemente banderas rojas con su máquina de coser). Esta imagen resume el interés de la artista por visibilizar el papel de la mujer en conflictos sociopolíticos y reflexionar sobre los valores tradicionales que se le atribuyen. En la exposición esta última obra establece un diálogo diacrónico con las de Amina Agueznay.

Arabesque II de 1981 se basa en gran medida en el período de migración de las zonas rurales a las ciudades metropolitanas de Turquía. El choque que ocurrió entre la cultura de Anatolia y la vida urbana de los recién llegados produjo formas culturales híbridas conocidas como "arabesco", un término que, en este contexto, define el género musical que popularizaron las canciones comerciales con influencia asiática entre las clases obreras. Nurdan Gürbilek en su libro *The New Cultural Climate in Turkey: Living in a Shop Window* (2011) lo define de la siguiente manera: "Arabesco es un género musical anacrónico, abierto al impacto de diferentes épocas y de diferentes culturas; no es producto de una sola tradición o síntesis". En este último sentido, esta obra sirve de entrada para el conjunto de pinturas de Kamrooz Aram.

Since the 1970s, Gülsün Karamustafa has been a highly prolific artist, starting out with painting and gradually adding sculpture, installation and video to her practice. Her work, intimately bound up with her personal life and Turkey's socio-political background, addresses issues such as gender, migration, identity and history. Over the years, she intentionally revisits the same themes to show how perspectives develop and change, reconsidering her response in the current contemporary context.

Karamustafa is known for her graphic works on political resistance with a strong social message. The two works that belong to *Sketches for the "History of Working Class in Ottoman and Turkish History"* depict working-class heroes as larger-than-life figures, like icons or martyrs.

The historical struggle of the working classes transcends the issue of social status as it joins that of the working woman in a poster that was part of the propaganda campaign for 1 May 1977 (International Workers' Day). Among other poster and banner designs for the parades on that day, Karamustafa produced *Woman Constantly Sewing Red Flags with Her Sewing Machine*. This image summarizes the artist's interest in giving visibility to the role of women in socio-political conflicts and reflecting on their traditional attributions. In the exhibition, this particular piece establishes a diachronic dialogue with Amina Agueznay's work.

Arabesque II from 1981 is largely based on the period of mass migration from rural areas to the metropolitan cities of Turkey. The ensuing clash between the newcomers' traditional Anatolian culture and modern city life produced hybrid cultural forms known as "arabesque", which in this context refers to the type of Asian-influenced commercial songs that became popular among the lower classes. In her book *The New Cultural Climate in Turkey: Living in a Shop Window* (2011), Nurdan Gürbilek provided this definition: "Arabesque is a musical genre that is anachronic, that is open to the impact of different times and of different cultures as it is not the product of a single tradition or a synthesis." In this sense, *Arabesque II* is a fitting prelude to the paintings of Kamrooz Aram.

1

2 3

4

1. ***Painting for Poster – 1977 First of May (Woman Constantly Sewing Red Flags With Her Sewing Machine), 1977***
Pintura para póster – 1977 Primero de mayo (Mujer cosiendo banderas rojas constantemente con su máquina de coser)
Técnica mixta sobre papel
82 x 62 x 5 cm
CORTESÍA DE LA ARTISTA Y BÜROSARIGEDIK

2. ***Sketches for the “History of Working Class in Ottoman and Turkish History” – Syndicate Workers Against Fascism, 1977***
Bocetos para la “Historia de la clase obrera en la historia otomana y turca” – Trabajadores del sindicato contra el fascismo
Técnica mixta sobre papel
52 x 49,5 x 5 cm
CORTESÍA DE LA ARTISTA Y BÜROSARIGEDIK

3. ***Sketches for the “History of Working Class in Ottoman and Turkish History” – The Communist Activist Mustafa Suphi and his Friends Sent to Death with a Leaking Vessel at Black Sea in 1921, 1977***
Bocetos para la “Historia de la clase obrera en la historia otomana y turca” – El activista comunista Mustafa Suphi y sus amigos enviados a morir en un buque perforado en el Mar Negro en 1921
Técnica mixta sobre papel
52 x 49,5 x 5 cm
CORTESÍA DE LA ARTISTA Y BÜROSARIGEDIK

4. ***Arabesque II, 1981***
Arabesco II
Técnica mixta sobre papel
46 x 54 cm
CORTESÍA DE LA ARTISTA Y BÜROSARIGEDIK

KAMROOZ ARAM (Shiraz, Irán, 1978)

La diversa práctica de Kamrooz Aram a menudo reúne y muestra la complicada relación entre el arte tradicional no occidental y el modernismo occidental. A través de una variedad de formas que incluyen la pintura, el *collage*, el dibujo y la instalación, Aram ha descubierto el potencial de la creación de imágenes como crítica y herramienta para una cierta renegociación de la historia.

Las pinturas de Aram revelan el papel esencial que desempeñó el ornamento en el desarrollo del arte moderno en Occidente. El artista reconfigura repetidamente en meditaciones pictóricas los motivos florales inspirados en las alfombras persas tradicionales, construyendo el patrón, destruyéndolo y reconstruyéndolo nuevamente, dando como resultado imágenes en un estado de flujo constante. Partiendo de un caos fragmentario surgen unos lienzos con patrones repetitivos que adquieren un nuevo significado. Aram revela la historia del ornamento como un impulso hacia la ausencia de figuración, un movimiento hacia la abstracción.

Con su origen en el antiguo arte islámico, el concepto del “arabesco” se define como un diseño ornamental que consiste en líneas fluidas entrelazadas. El artista emplea este concepto a modo de vehículo para desafiar la tradición pictórica con interpretaciones gestuales. Asimismo, el resultado creativo de este conjunto de referencias visuales es una investigación directa de la mirada orientalista.

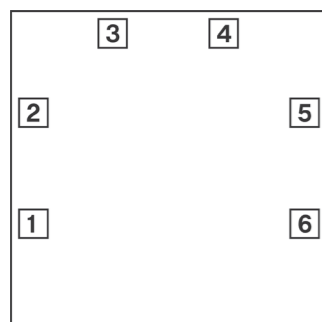
“Arabesco: el sufijo -esco, que significa *al estilo de, parecido a*; en otras palabras, *al estilo árabe*. Arabesco es parte de un léxico exotista que ahora pertenece a los exóticos. Como joven inmigrante en los Estados Unidos, muchos estadounidenses pensaban que era árabe, que me convertí en árabe. Se me ocurre que soy *arabesco*. Se me ocurre que no hay tal cosa como el *arabesco*”, señala Kamrooz Aram.

Kamrooz Aram’s diverse practice often engages with and portrays the complicated relationship between traditional non-Western art and Western modernism. Using a variety of media, including painting, collage, drawing and installation, Aram has discovered the potential of image-making as a critical tool and a means of renegotiating certain aspects of history.

Aram’s paintings reveal the essential role that ornament played in the development of modern art in the West. Taking floral motifs from Persian carpets, Aram repeatedly reconfigures them into painterly meditations, building the pattern, destroying it and rebuilding it again to produce images in a constant state of flux. These canvases present repetitive patterns that coax new meaning from the chaos of fragments. Aram reveals the history of ornament as a drive towards the absence of figuration, a movement towards abstraction.

Originally found in ancient Islamic art, the “arabesque” is defined as an ornamental design consisting of intertwined flowing lines. The artist uses this concept as a vehicle to challenge the painterly tradition with gestural interpretations. Moreover, the creative output from this set of visual references is a direct investigation into the Orientalist gaze.

With regard to this term, Kamrooz Aram explains: “*Arabesque: the suffix -esque, meaning in the style of, resembling; in other words, Arab-like. Arabesque is part of an exoticist lexicon that now belongs to the exoticized. As a young immigrant in the United States, so many Americans thought I was Arab that I became Arab. It occurs to me that I am Arabesque. It occurs to me that there is no such thing as the Arabesque.*”



1. **Nocturne 2 (Silent Nocturne), 2019**

Óleo, crayón de aceite, lápiz de cera y lápiz sobre lienzo

193,04 x 152,40 cm

CORTESÍA DEL ARTISTA Y GREEN ART GALLERY, DUBÁI

2. **Shadowboxer, 2019**

Óleo, crayón de aceite y lápiz de cera sobre lienzo

157,48 x 137,16 cm

CORTESÍA DEL ARTISTA Y GREEN ART GALLERY, DUBÁI

3. **Endless Arabesque, 2019**

Óleo, crayón de aceite, lápiz de cera y lápiz sobre lienzo

157,48 x 137,16 cm

CORTESÍA DEL ARTISTA Y GREEN ART GALLERY, DUBÁI

4. **Arabesco, 2019**

Óleo, crayón de aceite, lápiz de cera y lápiz sobre lienzo

157,48 x 137,16 cm

COLECCIÓN DE YASMIN ATASSI, DUBAI

5. **Ibn Sina, 2019**

Óleo, crayón de aceite y lápiz sobre lienzo

198,12 x 142,24 cm

COLECCIÓN PRIVADA (LIEBAERT PROJECTS), BÉLGICA

6. **Nocturne 1 (Rising Nocturne), 2019**

Óleo, crayón de aceite, lápiz de cera y lápiz sobre lienzo

198,12 x 142,24 cm

COLECCIÓN PRIVADA

ARIELLA AÏSHA AZOULAY (Tel Aviv, Israel, 1962)

Ariella Aïsha Azoulay es una voz innovadora y clave en el campo de la historia y la teoría de la fotografía. Estudia las revoluciones a partir del siglo XVIII e investiga cómo se retrata el conocimiento histórico a través de diferentes medios visuales: fotografías, películas y dibujos, entre otros. Actualmente desempeña el cargo de Profesora de Literatura Comparada y Cultura y Medios de Comunicación Modernos en la Universidad de Brown (Providence, Estados Unidos). Asimismo, trabaja como escritora, directora de vídeo-ensayos y comisaria de exposiciones.

Su investigación reciente se centra en el concepto de la “historia potencial”, derivado de su análisis sobre el largo conflicto que ha marcado la historia de Israel y Palestina. De acuerdo con Azoulay, la “historia potencial” debe entenderse como un conjunto de posibilidades no realizadas en el transcurso histórico y a la vez como las posibilidades futuras que no se contemplan en el relato de los acontecimientos del pasado. Esta noción despierta, en definitiva, la polifonía latente en las relaciones civiles que, en el caso de Palestina, habrían permitido una convivencia.

Azoulay ha producido películas documentales que abordan diferentes aspectos de la historia de Israel y Palestina. *Civil Alliances, Palestine, 47-48* (Alianzas Civiles, Palestina, 47-48), se basa en documentos de archivo que encontró en Israel. Estos catalogan, según la artista, “una intensa actividad civil en todo el país durante 1947-1948, cuando palestinos y judíos buscaron compromisos, establecieron reglas, formularon acuerdos e hicieron todo lo posible para que la violencia no se apoderara de sus vidas”. En el vídeo, judíos y palestinos se reúnen alrededor de un mapa de Palestina de los años 40 para informar sobre el movimiento civil que ocurrió a contrarreloj hasta la fundación del Estado de Israel en mayo de 1948.

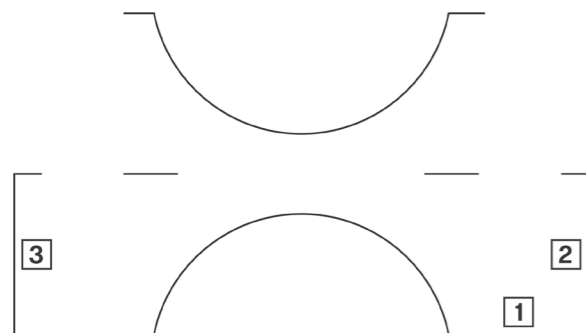
La película titulada *Un-Documentation - Unlearning Imperial Plunder* (In-documentados – Deshaciendo el saqueo imperial), parte de la premisa del derecho a intervenir y revertir el conocimiento imperial. Se basa en el supuesto de que existe una fuerte conexión entre dos trayectorias de migración forzada que no se consideran relacionadas y son estudiadas independientemente por académicos. La primera migración es de objetos que generan atención profesional, documentación escrupulosa y generosa hospitalidad en museos y archivos. La segunda migración es de personas que nunca tuvieron, no tienen o nunca podrán obtener los documentos necesarios para acceder a la mayoría de los tipos de atención y acogida. Se produce una paradoja: el tratamiento de objetos (como “bien documentados”) y, por otro lado, el maltrato de personas (como “indocumentadas”). Mostrando los objetos expoliados en los museos de Europa y escuchando las peticiones de asilo de estas personas para entrar en países de este continente (su anterior potencia colonizadora), la película defiende la idea de que los derechos de estas poblaciones están inscritos en esos objetos, que fueron conservados y bien documentados todos estos años.

Ariella Aïsha Azoulay is a key innovative voice in the field of the history and theory of photography. She studies revolutions from the eighteenth century onwards and investigates how historical knowledge is portrayed through photographs, film, drawings and other visual media. She currently holds the position of Professor of Comparative Literature and Modern Culture and Media at Brown University (Providence, USA), while also working as a writer, video-essay director and exhibition curator.

Her recent research focuses on the concept of “potential history”, which stems from her analysis on the enduring conflict that has defined the history of Israel and Palestine. According to Azoulay, “potential history” refers to a set of unrealized possibilities in the course of history, as well as future possibilities not yet contemplated in the account of past events. In short, this notion awakens the latent polyphony in civil relations that, in the case of Palestine, would have allowed coexistence.

Azoulay has produced documentary films that address different aspects of the history of Israel and Palestine. *Civil Alliances, Palestine, 47-48*, is based on archival documents that she found in Israel. These documents catalogue, according to Azoulay, “intense civil activity throughout the country during 1947–1948 when Palestinians and Jews sought compromises, set rules, formulated agreements, and did everything possible not to let violence take over their lives”. In the film, Jews and Palestinians gather around a map of Palestine from the 1940s to report a civil race against the clock until the founding of the State of Israel in May 1948.

The premise of the film titled *Un-Documented – Unlearning Imperial Plunder* is the right to modify and revert imperial knowledge. It is based on the assumption that there is a strong connection between two trajectories of forced migration which are usually considered unrelated and studied separately by scholars. The first migration is of objects that elicit professional care, scrupulous documentation and generous hospitality in museums and archives; the second migration is of people who never had, do not have and never will ever be able to obtain the necessary documents for receiving most kinds of care and hospitality. A paradox ensues: the reverent treatment of objects (as “well documented”) and the mistreatment of people (as “undocumented”). Showing plundered objects in European museums and listening to the pleas of asylum seekers trying to enter the very European countries that seized and colonized their homelands, the film defends the idea that formerly colonized people’s rights are inscribed in these objects which have been carefully preserved and well-documented all these years.



1. **Potential History of Palestine**, 2012

Historia potencial de Palestina

Desplegable

101,86 x 71,86 cm

CORTESÍA DE LA ARTISTA

2. **Civil Alliances, Palestine, 47-48**, 2012

Alianzas Civiles, Palestina, 47-48

Vídeo HD, color, sonido

52' 36"

CORTESÍA DE LA ARTISTA

3. **Un-Documented – Undoing Imperial Plunder**, 2019

In-documentados – Deshaciendo el saqueo imperial

Vídeo HD, color y sonido

34' 45"

CORTESÍA DE LA ARTISTA

Voz y música: Edoheart, Awori & Moor Mother

Cámara: Bona Magna Bell

Edición y gráfica: Claudia Yile

Producción: Eyal Vexler

Editor de sonido: Ziad Fayed

ASUNCIÓN MOLINOS GORDO (Aranda de Duero, Burgos, 1979)

El Leila El Kebira, 2016

La gran noche

5 impresiones fotográficas sobre papel de algodón

120 x 80 cm c/u

CORTESÍA DE TRAVESÍA CUATRO

Asunción Molinos Gordo vive y trabaja entre Egipto, Omán y España. Utiliza una variedad de medios incluyendo la instalación, la fotografía, el vídeo, el sonido y la escultura. A través de estos cuestiona las categorías que definen el término “innovación” en el discurso dominante actual para así poder comprender las diferentes formas de dominación intelectual que existen entre lo urbano y lo rural.

La obra *El Leila El Kebira* (La gran noche) consiste en una serie de fotografías de minaretes de mezquitas en diferentes pueblos alrededor del Delta del Nilo. A primera vista, al mirar las fotografías, es posible pensar en naves espaciales, cohetes o rascacielos. Cuando se fotografía de noche, el edificio de la mezquita se funde en la oscuridad y los únicos rasgos arquitectónicos visibles son los que están iluminados por los arreglos de luces. En el Egipto rural, los electricistas locales son los encargados de instalar las luces de las mezquitas. También toman las decisiones estéticas siguiendo el sentido de la proporción y armonía que desarrollaron naturalmente tras cohabitar con artefactos, motivos y textiles visualmente cargados con los códigos estéticos del arte islámico. Al fijarse más detenidamente, uno puede empezar a reconocer los detalles de la arquitectura islámica. Los patrones geométricos resultantes yuxtaponen la iconografía antigua egipcia e islámica con un sofisticado minimalismo, otorgando una interpretación contemporánea a los diseños tradicionales.

El proyecto toma su título, *El Leila El Kebira*, prestado de la opereta de títeres de Salah Jahin y Sayed Mekawy de los años 60, que representa la última noche de un *moulid* en la región del Delta. Durante esa noche, distintos miembros de la comunidad ponen sus talentos, habilidades y destrezas al servicio del pueblo para celebrar la ceremonia religiosa. Casualmente algunas de las imágenes fotográficas de la serie de Molinos Gordo guardan un parecido con los trajes tradicionales utilizados por los bailarines *tanoura* del *moulid*. En definitiva, estas fotografías constituyen un tributo personal a la cultura Shaaby árabe y buscan extender y profundizar en la conversación sobre la herencia cultural islámica, para un mejor entendimiento de su trascendencia y diversidad.

Asunción Molinos Gordo lives and works in Egypt, Oman and Spain. She works with a wide range of media, including installation, photography, video, sound and sculpture, using them to question the categories that define the term “innovation” in today’s dominant mainstream discourses in order to understand the different forms of intellectual dominance that exist between the urban and the rural worlds.

The work *El Leila El Kebira* (The Grand Night) is a series of photographs of mosque minarets seen from different villages around the Nile Delta. At first glance, these photographs might make us think of spaceships, rockets or skyscrapers. As the pictures were taken at night, the main structure of the mosque is plunged into darkness, and the only visible architectural features are those illuminated by spotlights. In rural Egypt, local electricians are in charge of installing lights on the mosques, and they make their aesthetic decisions based on the sense of proportion and harmony they have acquired naturally through constant exposure to artefacts, motifs and textiles steeped in the aesthetic codes of Islamic art. If we look closer, we begin to recognize the Islamic architectural details. The resulting geometric patterns juxtapose ancient Egyptian and Islamic iconography with sophisticated minimalism, putting a contemporary spin on traditional designs.

The title *El Leila El Kebira* is taken from Salah Jahin and Sayed Mekawy’s 1960s puppet operetta, set on the last night of a *moulid* celebration in the Delta region. In the course of that night, different villagers put their skills, abilities and craftsmanship at the service of people to celebrate the religious ceremony. Coincidentally, some of the photographic images in the project bear a resemblance to the traditional outfits used by *tanoura* dancers at a *moulid*. Ultimately, these photographs are the artist’s personal tribute to Arab Shaaby culture and aim to broaden and deepen the conversation on Islamic cultural heritage, in the hope that this will promote a better understanding of its transcendence and diversity.

TERESA SOLAR (Madrid, 1985)

The Ambassadors, 2010

Los embajadores

Vídeo HD, color, sonido

6' 45"

CORTESÍA DE LA ARTISTA

Hija de madre egipcia y padre español, Teresa Solar habla árabe pero no puede leerlo ni escribirlo, una circunstancia que ha adoptado como un recurso más que como un factor condicionante en su trabajo. Las implicaciones culturales y lingüísticas de esta identidad están presentes en sus piezas, que reflejan un tránsito y exploran constantemente la transformación de la materia. Sus esculturas constituyen un híbrido entre lo que está hecho por el hombre, lo natural y lo mítico, mientras que su práctica audiovisual se centra principalmente en el lenguaje, la traducción y la construcción de significados.

The Ambassadors (Los embajadores) pertenece a la línea de trabajo de Solar donde indaga en el paisaje contemporáneo de las industrias del turismo y el cine. Su atención reside en los diferentes cambios que experimentan una imagen o un lugar derivado de estas industrias y cómo se transporta a través del espacio y el tiempo. Solar toma como ejemplo una escena de la épica película de drama histórico *Lawrence de Arabia* (David Lean, 1962), donde se muestra al protagonista trabajando como cartógrafo en el sótano del cuartel general británico de El Cairo. En la película, la escena fue rodada en Sevilla, en un modelo a escala real del lugar original. En cambio, el vídeo de la artista presenta este escenario sevillano reconstruido en El Cairo donde se escucha un diálogo en *off* entre dos personajes que comentan la acción de transportar el escenario de una ciudad a otra y de un sótano a una azotea.

La obra invita a reflexionar acerca del tema de la “deslocalización”, la construcción de imágenes de cine, y cómo influyen en la percepción del lugar que representan. Todo ello se ve acentuado por el uso de la figura de Lawrence de Arabia como epítome de la representación de Oriente a través de una mirada occidental.

Born to an Egyptian mother and Spanish father, Teresa Solar speaks Arabic but cannot read or write it, a circumstance that she has embraced as an asset rather than a limitation in her work. The cultural and linguistic implications of this identity are palpable in her oeuvre, which reflect a journey and constantly explore the transformation of matter. Her sculptures are a cross between the manmade, the natural and the mythical, while her audio-visual practice focuses on language, translation and the construction of meaning.

The Ambassadors is part of a line of work in which Solar explores the contemporary landscapes of the tourism and film industries. She is primarily interested in the different ways these industries change an image or a place and how they move through space and time. For Solar, a prime example is the scene in the epic historical drama *Lawrence of Arabia* (David Lean, 1962) where the hero is shown working as a cartographer in the basement of the British headquarters in Cairo. But the scene was actually shot in Seville, using a full-scale replica of the original location. The artist's video inverts the scene by showing a replica of that Sevillian setting in Cairo; meanwhile, we hear two disembodied voices discussing the process of shipping the set from one city to another and from a basement to a rooftop.

The work invites viewers to reflect on the theme of relocation or “de-localization”, the construction of cinema images and how these influence our perception of the place they represent. This is further reinforced by the use of the figure of Lawrence of Arabia, the epitome of the East seen through Western eyes.

JUMANA MANNA (Nueva Jersey, EE.UU., 1987)

Jumana Manna, de origen palestino y afincada entre Berlín y Jerusalén, trabaja principalmente en el ámbito del vídeo y la escultura. Su práctica gira en torno al cuerpo y a la materialidad con respecto a la identidad nacional y las narraciones históricas sobre lugares. Sus obras fílmicas entrelazan realidad y ficción, materiales biográficos y de archivo, para investigar acerca de las construcciones de estos relatos. Sus esculturas, más abstractas en comparación con el vídeo, exploran las relaciones físicas entre objetos y cuerpos.

En *A Magical Substance Flows into Me* (Una sustancia mágica fluye hacia mí), Manna viaja por Palestina e Israel* con grabaciones del etnomusicólogo judío-alemán Robert Lachmann, quien en la década de 1930 presentó un programa de radio en el Servicio de Radiodifusión de Palestina llamado *Oriental Music* (Música oriental), en el cual invitaba a miembros de las comunidades locales para que interpretaran su música folclórica. Siguiendo los pasos de Lachmann, la artista visita a judíos, samaritanos, kurdos, marroquíes y yemenitas, miembros de comunidades palestinas urbanas y rurales, beduinos y cristianos coptos, tal como existen hoy en el espacio geográfico de la Palestina histórica. Entabla conversaciones con ellos no solo en torno a su música, sino también a la idea del hogar como refugio y pérdida del mismo. Los encuentros de la artista con los músicos se intercalan con escenas de Manna interactuando con sus propios padres dentro de los límites de su hogar familiar. Lo doméstico está omnipresente, con escenas recurrentes en cocinas, salas de estar y ascensores, como un símbolo compartido de convivencia. La película es una oda a la música que disuelve la distinción entre “árabes” y “judíos”, las fronteras nacionales y las diferencias políticas; es un intento de desafiar las lógicas de partición y segregación, y los discursos coloniales que las sustentan.

Esta instalación también incluye un grupo de esculturas pertenecientes a la serie *Muscle Vase*, que la artista comenzó en 2014 y que aquí presenta como un cuerpo de artefactos de cerámica antropomórficos y desmembrados en forma de vasijas huecas que se yuxtaponen con muebles encontrados y simples construcciones de madera. El trabajo escultórico de Jumana Manna parece poseer fuerza en su materialidad, al tiempo que tiene una presencia frágil y deconstruida. Esta ambivalencia también se manifiesta en el contraste entre la forma delicada y sincera con la que captura la belleza pura de los momentos y paisajes humanos del día a día en sus películas.

* El Estado de Palestina que ocupa Cisjordania y la Franja de Gaza es reconocido por 136 miembros de las Naciones Unidas. No es reconocido por los Estados Unidos, y no está etiquetado en Google Maps. Israel ha ocupado estos territorios durante 50 años. Esta ocupación ha comprometido los derechos humanos palestinos según Amnistía Internacional y Human Rights Watch.

Jumana Manna, a Palestinian artist who divides her time between Berlin and Jerusalem, works primarily with film and sculpture. Her practice revolves around the body and materiality in relation to national identity, and historical narratives of place. Her films weave together fact and fiction, biographical and archival materials to investigate constructions of these narratives. Her sculptures, more abstract than her videos, explore the physical relationships between objects and bodies.

In *A Magical Substance Flows into Me*, Manna travels across Palestine and Israel* with recordings by German-Jewish ethnomusicologist Robert Lachmann, who hosted a radio show on the Palestine Broadcasting Service in the 1930s called *Oriental Music*, where he would invite members of local communities to perform their traditional folk music. Following in his footsteps, the artist visits Jews, Samaritans, Kurds, Moroccans and Yemenites Kurdish, Moroccan and Yemenite, members of urban and rural Palestinian communities, Bedouins and Coptic Christians, as they exist today within the geographic space of historical Palestine. In her conversations with the musicians, she talks about their music, but also about the idea of home as a refuge and its loss. The artist alternates these encounters with scenes where Manna interacts with her parents within the confines of her family home. The domestic is present throughout the work—with recurrent scenes in kitchens, living rooms and lifts—as a shared symbol of coexistence. The film is an ode to music that dissolves the distinction between “Arabs” and “Jews”, national borders and political differences; it is an attempt to challenge the logics of partition and segregation, and the colonial discourses that uphold them.

This installation also includes a group of sculptures from the *Muscle Vase* series, begun in 2014, which presents a body of anthropomorphic, dismembered, hollow, vessel-like ceramic artefacts that are juxtaposed with found furniture and simple wooden constructions. Jumana Manna’s sculptural work seems strong in its materiality, but at the same time it has a fragile and deconstructed presence. This ambivalence also manifests in the contrast with the delicate, candid way she captures the sheer beauty of every day human moments and landscapes in her films.

* The state of Palestine that occupies the West Bank and Gaza Strip is recognized by 136 members of the United Nations. It is not recognized by the United States, and it is not identified by that name on Google Maps. Israel has occupied these territories for fifty years. This occupation has compromised Palestinian human rights according to Amnesty International and Human Rights Watch.

A Magical Substance Flows Into Me, 2015

Una sustancia mágica fluye hacia mí

Vídeo HD, color, sonido

66'

CORTESÍA DE LA ARTISTA Y HOLLYBUSH GARDENS

A Stage for Any Sort of Revolutionary Play II, 2019

Un escenario para cualquier tipo de obra revolucionaria II

Cerámica vidriada, madera, metal

Dimensiones variables

CORTESÍA DE LA ARTISTA Y HOLLYBUSH GARDENS

ASLI ÇAVUŞOĞLU (Estambul, Turquía, 1985)

Red / Red, 2015-2017

Rojo / Rojo

Tinta de cochinilla armenia y pigmento rojo turco sobre papeles desgastados y cuadernos hechos a mano

Dimensiones variables

CORTESÍA DE CASTELLO DI RIVOLI MUSEO D'ARTE CONTEMPORANEA, RIVOLI-TURÍN, 2017. DEPÓSITO A LARGO PLAZO – COLECCIÓN MARCO ROSSI, TURÍN

La obra de Asli Çavuşoğlu muestra cómo los individuos representan, interpretan y transforman hechos culturales e históricos. En sus proyectos suele adoptar el papel de intérprete para subrayar la condición inestable y subjetiva de una historia compartida. *Red / Red* (Rojo / Rojo) profundiza en el carácter físico de un color para contar relatos de comunidades y de convivencia.

La historia del color y de la región se narra a través del propio color. Los pigmentos que utiliza la artista en esta instalación son dos tintas rojizas, el rojo armenio y el rojo turco. El pigmento conocido como rojo armenio data del siglo VII a.C. y fue ampliamente utilizado en textiles, frescos y manuscritos para documentar la cultura y la vida armenia. Tradicionalmente está hecho de un insecto conocido como “ararat” o “cochinilla armenia” [*Porphyrophora Hemlii*], indígena de la llanura del Ararat, una región geográfica en disputa. La cochinilla armenia vive en las raíces de la planta herbácea *Aeluropus littoralis* que crece en las orillas del río Aras, marcando la frontera natural entre Turquía y Armenia. Dada su vinculación a la historia de la región armenia, en el lado turco del río el conocimiento de elaboración del rojo cochinilla se ha perdido desde 1915, a favor de la utilización del rojo turco. Por otro lado, en la parte armenia, la planta y los insectos están en peligro de extinción debido a un uso generalizado por la industrialización en el siglo XX.

Los delicados dibujos en los papeles gastados y los cuadernos hechos a mano muestran la resistencia de cada pigmento a medida que los diseños se transforman y modernizan desde motivos florales a formas geométricas. El rojo turco mantiene su color mientras que el armenio se desvanece a lo largo de las páginas de los libros, narrando los cambiantes vínculos físicos y alegóricos con la cultura nacional, la identidad y la memoria, así como la polémica relación política entre ambos países.

Red / Red relata la historia de la evolución del color procedente de la cochinilla armenia en ambas regiones: reemplazado por completo por el rojo de la bandera turca en el lado de Turquía y extinguiéndose rápidamente en la zona armenia.

Aslı Çavuşoğlu's work examines how cultural and historical facts are represented, interpreted and transformed by individuals. In her projects, she takes on the role of interpreter to call attention to the precarious and subjective nature of our shared histories. *Red / Red* delves into the physicality of a colour to tell stories of community and coexistence.

The history of the colour and the region is told through the colour itself. The pigments the artist employs in this installation are two red inks: Armenian red and Turkish red. The pigment known as Armenian red dates back to the seventh century BC and was widely used in textiles, frescos and manuscripts to document Armenian culture and life. It is traditionally made from an insect known as “Ararat” or “Armenian Cochineal” [*Porphyrophora Hemlii*], indigenous to the Ararat Plain, a contested geographic region. The Armenian cochineal lives on the roots of the grass plant *Aeluropus littoralis* that grows along the banks of the River Aras, which marks the natural boundary between Turkey and Armenia. Given its historical association with the Armenian region, on the Turkish side of the river knowledge of how to produce cochineal red has been lost since 1915, and Turkish red is used instead. In contrast, on the Armenian side, both the plant and the insect are in danger of becoming extinct due to intensive industrial use in the 20th century.

The delicate drawings on the worn-out papers and handmade notebooks emphasize the resilience of each pigment as the patterns transform and are modernized from floral to geometric shapes. The Turkish red holds its colour while the Armenian red fades with each turn of the page, narrating the changing physical and allegorical links to national culture, identity and memory, as well as the contentious political relationship between the two countries.

Red / Red tells the story of how Armenian cochineal red has evolved on both banks: replaced by the red of Turkey's flag on the Turkish side, and swiftly dying out on Armenian soil.

EDWARD W. SAID

Orientalism

New York, Random House

First Vintage Books Edition, Octubre 1979

EDWARD W. SAID

Orientalismo

Traducción: María Luisa Fuentes

Madrid: PRODHUFI, S.A.

Primera edición, Noviembre de 1990

CORTESÍA DE LA BIBLIOTECA DEL PARLAMENTO DE ANDALUCÍA