

Bettina Steinbrugge: Testigos Mudos: Independence Day 1936-1967

El interés de Maryam Jafri por las relaciones coloniales y poscoloniales viene acompañado de una investigación basada en un enfoque interdisciplinar que aúna cine y teatro, guión y documento. Jafri se dedica sobre todo a la cuestión del papel que juega la historia tanto en el desarrollo de la conciencia nacional, como en la creación de la identidad individual y personal, analizando las fronteras entre hecho y ficción, entre historia y mitología.

El proyecto en curso "Independence Day 1936-1967" (desde 2009) muestra fotografías de archivo del primer día de independencia de diferentes Estados asiáticos y africanos como Indonesia, la India, Vietnam, Vietnam del Sur, Ghana, Senegal, Pakistán, Siria, Malasia, Kenia, Tanzania, Mozambique, Laos, la República Democrática del Congo y Argelia. Se trata de un estudio artístico que confronta, a través de un enfoque comparativo, los Estados del hemisferio sur tomando como ejemplo ese primer día de independencia. Y, en este caso, ese *día* de la independencia debemos tomarlo literalmente, como podemos comprobar en la presentación del conjunto de las fotografías recopiladas por Jafri. Estas recogen un proceso de 24 horas que comienza con un prólogo, nos muestra las negociaciones, la llegada de los dignatarios al aeropuerto, el estadio en el que tienen lugar las celebraciones, los desfiles, el Parlamento, las ceremonias oficiales y finalmente los discursos al pueblo. Se trata del intervalo continuo de un día en el que un territorio se convierte en Estado nacional, esto es, en el que se lleva a término dicha transformación. "El poder y la autoridad sobre el 'escribir' de una nación, así como la facultad exclusiva sobre la interpretación de la identidad nacional, significa en términos de la lógica nacionalista también el control sobre el territorio y la población de dicha nación."¹ Vemos lugares conmemorativos nacionales caracterizados por la contradicción y el dinamismo. A pesar de la inherente mutabilidad de dichos lugares y sistemas, con la respectiva documentación fotográfica se "congela" la imagen de una nación y con ello también se instrumentaliza, para así poder representar hacia el exterior *la* nación como entidad estable. La mayoría de las fotografías de archivo proceden de los respectivos países², sin haber recurrido a los archivos fotográficos occidentales, pues el interés principal de Jafri

se centra explícitamente en las formas de autorrepresentación, si bien el modo en el que esta se escenifica es intercambiable a nivel internacional. Esos procedimientos expresivos homogeneizados de autorrepresentación estatal se encuentran con historias individuales nacionalistas de desarrollo, lo que podremos descubrir por completo si estamos dispuestos a ello. La heterogeneidad de cada una de las historias (pues muchos de esos días de la independencia, así como los países en los que tuvieron lugar y siguen teniendo lugar en la actualidad, tienen poco o nada en común) permanece oculta, desaparecida bajo la superficie para así dar espacio a los mecanismos generales de la consolidación del poder y de la formación de un sentido de comunidad únicamente superficial.

Hito Steyerl en su obra “Documentarismo como política de la verdad” describe cómo “la producción de la verdad siempre ha estado influenciada y normalizada por las relaciones sociales de poder.”³ La verdad se regula políticamente y se representa siguiendo un guión previamente establecido, especialmente cuando esta atañe a las formas de representación nacional, como es el caso de los días de la independencia. Dicho primer día de un Estado de nueva creación, que conlleva e incluye la celebración formal, se revela como un acto que tiene lugar en espacios que, aun siendo públicos, están reservados para la élite. La jura de los cargos de la nueva administración, la firma de documentos importantes, el desfile de los vips, la ceremonia en el estadio, el primer discurso a la nueva nación, etc. sirven a una política de imágenes que genera verdad siguiendo unos patrones políticos de actuación preestablecidos. Aquí la mirada de Jafri hacia la historia se encuentra con la centenaria potencia efectiva de la escenificación visual de los que ostentan el poder político: la vestimenta lujosa, el espléndido séquito, la impresionante guardia, las ostentosas ceremonias y celebraciones también forman parte de esa puesta en escena así como los desfiles, actos, edificios y jardines, estatuas, monumentos o fuegos artificiales. En ella descubre la iconografía política el poder de las imágenes en contraposición a la palabra, a la argumentación discursiva y a su utilidad política. De este modo la presente obra se las compone sin texto (a excepción de los títulos de las imágenes que se encuentran disponibles en un folleto sobre la obra). Las imágenes son impresionantes y universales y resultan básicamente familiares al espectador occidental ya que se fundamentan en rituales de representación exportados por Occidente. A esto se añade la presencia en las celebraciones del protectorado colonial saliente atestiguando paradójicamente el camino hacia la nueva era democrática

nacional, una era que no resulta ser tan democrática después de todo, ya que la amplia ausencia del pueblo resulta más que evidente en todas las representaciones fotográficas.

Aquí entra en juego el concepto de “gubernamentalidad” desarrollado por Foucault, en tanto que el ejercicio del poder opera sobre la producción de la verdad. La documentación sobre los días de la independencia solo muestra la imagen oficial, la verdad llevada al exterior que documenta la soberanía y con ello en cierto modo la manifiesta. La distancia entre el poder y el pueblo no es de desdeñar, teniendo en cuenta que su ausencia lleva a un vacío que se impone con una fuerza cada vez mayor a lo largo de la composición de las imágenes. Maryam Jafri nos presenta una iconografía de poder, una política de imágenes que debe manifestar y verificar lo sucedido para la historia. El escenario del “Independence Day” va a parar a un juego de roles que se desenmascara a sí mismo. Las negociaciones son intercambiables hasta el punto de lo imperceptible, lo que además se apoya en el hecho de que no incluyen otros políticos fácilmente identificables (quizás con una excepción: la representación del primer ministro congoleño, Patrice Lumumba, quien fuera asesinado poco después y, hasta hoy, el primero en ser elegido democráticamente). El conjunto se convierte en un escenario teatral, un gran espectáculo, que deja de ser creíble especialmente cuando Siria es representada aquí por imágenes de archivo de dos días de la independencia, o como en el caso de Vietnam del Sur, un país que ya no existe; lo que nos lleva inevitablemente a enfrentarnos a la fragilidad de los respectivos sistemas, en los que la propia escenificación de independencia se presenta de manera dudosa. Es precisamente en ese instante en el que las imágenes de archivo cobran importancia también para la política actual, se tornan ambiguas o contienen un doble código. No enseñan toda la verdad sino que son tomadas en su función representativa de una realidad extremadamente compleja que debe ser descodificada. Como lo formulara el historiador del arte y filósofo francés, Georges Didi-Huberman⁴, la preocupación principal de Jafri aquí es tomar en serio las fotografías como pruebas materiales y “testigos mudos” en su respectiva historicidad, al tiempo que actualizarlas. Habiendo servido a la autorrepresentación de la soberanía, la “verdad” de esas imágenes puede desplazarse mediante una disposición específica, de manera que aflore su verdad inherente abriendo nuevas posibilidades a la percepción.

El orden de las fotos equivale a un guión gráfico que nos conduce, de forma casi cinematográfica, a través de los distintos días de la independencia. Un guión que marca el ritmo de las imágenes y las dinamiza, que inserta automáticamente el enlace hacia una reflexión más profunda. Los guiones gráficos se utilizan para visualizar los guiones escritos y planificar cada escena cinematográfica de forma individual mediante representaciones abocetadas previas al comienzo real del rodaje. De este modo el guión escrito es transformado en imágenes, combinándolo con los elementos concretos de la composición como la perspectiva, el ángulo visual o el plano cinematográfico. Como obra para ser expuesta en una pared, según Maryam Jafri la concibió en 2010 para la Bienal de Bucarest y en 2011 para Camera Austria en Graz, esta se lee como un guión cinematográfico constituido por secuencias aún por filmar. La autora se sirve aquí de los principios de composición de la imagen cinematográfica: interviene en la documentación fotográfica establecida, dirigiendo su atención hacia los márgenes de las imágenes. En la teoría cinematográfica se habla de forma “abierta” cuando “el cineasta compone las tomas de tal manera que percibimos continuamente de forma inconsciente el espacio que queda fuera de la imagen.”⁵ La preocupación de Jafri se centra en los espacios que nos narran lo que hay entre las fotografías. Si las imágenes nos muestran a primera vista una determinada iconografía del poder o de la representación nacional, los espacios intermedios nos remiten a las cuestiones realmente importantes. Y en ese momento, también el espectador entra en escena, llevando a cabo el orden fílmico, al moverse ante la obra. El recorrido por esta obra de pared no es otra cosa que el rodaje de una película por parte del propio espectador, una “prolongación productiva de una percepción concentrada y atenta.”⁶ Se transmite al visitante la temporalidad de un día, convirtiéndolo en un hecho experimentable a través de su movimiento a lo largo de la pared. Y, como en sus películas, Jafri abandona la unidad narrativa a favor de la fragmentación de argumentos y del distanciamiento de la narrativa lineal. Probablemente tampoco pueda leerse esta historia de los respectivos días de la independencia como una historia lineal, a pesar de que las imágenes se asemejen, de que vuelva a romperse la independencia, de que los gestos nacionales se revelen una y otra vez como espejismos, tanto en Occidente como en la antigua periferia. El guión gráfico juega por tanto un papel en la teatralización y con ello también en la transformación en ficción del argumento.

Si continuamos con el enfoque cinematográfico, llama la atención que el guión gráfico siga casi la forma de una cuadrícula rota construyendo con ello un orden estructural que, aun pretendiendo reflejar un orden superficial, no es capaz de sustentarlo. Se trata de formas y estructuras reticuladas ortogonales que articulan las 24 horas. Rosalind E. Krauss describe la cuadrícula o retícula como estructura emblemática del arte modernista y de sus reivindicaciones de autonomía. Esto debe ser interpretado como una metáfora de lo representado, es evidente, dirigiendo la mirada hacia la modernidad política y en la forma en que esta se manifiesta en la formación de los Estados. Según Max Weber el Estado moderno significa territorialidad, monopolio de violencia y dominio burocrático, características que se han extendido globalmente al menos desde la época colonial.⁷ Niklas Luhman incluso señala que el Estado no es más que la organización de un sistema político para la autodescripción de ese mismo sistema político.⁸ Al recorrer con la mirada esta documentada exhibición de autorrepresentación, no podemos dejar de lado estas observaciones. Pero volvamos a Rosalind E. Krauss y la cuadrícula. Esta describe la cuadrícula como una visualidad de proporción pura, es decir, determinada únicamente por el cuadrado de la imagen. Como modelo mítico posibilita eludir las contradicciones entre los valores racionales y espirituales, en tanto que parece satisfacer a ambos y como una matriz del conocimiento estar íntimamente ligada a la estructura de la visión.⁹ Aplicar lo anterior a la disposición de Maryam Jafri resulta revelador. Las imágenes están colocadas a una distancia que nos permite hacer una visión comparativa. Al contemplar una imagen aparecen aquellas dispuestas junto a ella a izquierda y derecha, no siendo posible enfocar tan solo una historia. La visión de conjunto nunca desaparece de nuestro campo visual haciendo referencia por un lado a la complejidad del sujeto pero por otro también a la búsqueda de la integridad formal. Y sin embargo, se abren entre las imágenes abismos y fisuras relacionados con el tiempo, la memoria y la transformación. Es la ambivalencia entre unidad y apertura lo que caracteriza este trabajo, abriendo una posibilidad para que la historia pueda actuar de forma productiva en el presente. La atención a la forma y a la estructura se encuentra aquí con el interés por formas de narración e historiografía alternativas.

La obra "Independence Day 1936-1967" consigue, de forma enfática y sencilla, mostrar varios hilos temáticos distintos y combinarlos entre sí. Reflejando el tema de la colonización y la subsiguiente poscolonización, con esta instalación se evidencia que

también su representación de las 24 horas señala el interludio existente entre las presentaciones oficiales. Esto puede suponer la situación histórica específica en los países individuales y su respectivo anacronismo entre el poder, el pueblo y las reivindicaciones democráticas, puede tratarse de la imagen de un experimento colectivo en el que, por un lado, se evoca la esperanza de una nueva forma social y, por otro, se crea una determinada imagen del Estado nacional. O bien se trata del conflicto entre el receptor actual y el concepto histórico. También en este punto pueden diferenciarse distintos niveles. Estas imágenes suponen un desafío para un análisis cultural occidental, que contempla la historia desde un prisma muy determinado. Es precisamente ese prisma el que evita Maryam Jafri. Al contemplarlas, resulta muy fácil distinguir que las historias tras estas imágenes son diferentes, responden a sistemas mucho más complejos que deben ser reelaborados de cara a un mundo globalizado. Maryam Jafri vuelve su mirada hacia las evidencias visuales de momentos históricos específicos para hacer visible, a través de enfoques concisos de evidencias concretas, lo que existe hoy, las estructuras sociales e históricas abstractas y difíciles de asimilar, quizás inconscientes. Su modo de proceder nunca pretende ser moralizador, sino rechazar, de forma analítica y abierta, la mirada colonial. No se trata de la historia de un país en particular o de determinadas personas en particular, sino del relato de las correlaciones. La autora descubre los momentos políticos actuales en la historia documentada en las imágenes e introduce un proceso de percepción que también comienza a cuestionar de forma crítica las políticas de representación de hoy en día. Partiendo de culturas extranjeras, Jafri refleja los valores y creencias de su propia cultura, llevándolos a escena. Con los acontecimientos políticos a nivel mundial del año 2011, los movimientos de liberación en Egipto, Yemen, Siria, la obra cobra mayor actualidad. Los descendientes de los pueblos colonizados reclaman sus derechos y se emancipan. Lo cual vuelve a cambiar bruscamente el mensaje de estas fotos de archivo, dejando también atrás al espectador occidental en el proceso de sus argumentos autorreflexivos, que parecen caducos desde hace tiempo.

Texto publicado originalmente en *Camera Austria International* nº116, 2010, pp. 9–20.

1 Oliver Tappe, *Geschichte, Nationsbildung und Legitimationspolitik in Laos: Untersuchungen zur laotischen nationalen Historiographie und Ikonographie*, Berlín. Ed. LIT 2008, pág.7.

2 Se excluyen los países en los que fueron destruidos los archivos o que ya no existen, como por ejemplo Vietnam del Sur.

3 Hito Steyerl, "Dokumentarismus als Politik der Wahrheit", en: Gerald Raunig (editor), *Bildräume und Raumbilder – Repräsentationskritik in Film und Aktivismus*, Viena. Ed. Turia + Kant 2004, pág.165.

4 V. Georges Didi-Huberman, "Images malgré tout", en: Clément Chéroux (editor), *Mémoire des camps. Photographie des camps de concentration et d'extermination nazis (1933–1999)*, Kat. París. Ed. Marval 2001, Págs. 219–242.

5 James Monaco, *Film verstehen*, Hamburg. Ed. Rowohlt 2007 (1980), pág.188.

6 Volker Pantenburg, *Ränder des Kinos: Godard-Wiseman-Benning-Costa*, Kleine Edition 3, Berlín. Ed. August 2010, Pág. 57.

7 V. Klaus Schlichte, *Der Staat in der Weltgesellschaft. Politische Herrschaft in Asien, Afrika und Lateinamerika*, Fráncfort del Meno; Nueva York. Ed. Campus 2005, Pág. 84 y ss.

8 V. Niklas Luhmann y André Kieserling, *Die Politik der Gesellschaft*, Fráncfort del Meno. Ed. Suhrkamp 2000.

9 V. Rosalind E. Krauss, "Raster" (1979), en: Íd. y Herta Wolf (editores), *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Ámsterdam. Ed. Verlag der Kunst 2000, Págs. 51–66.