

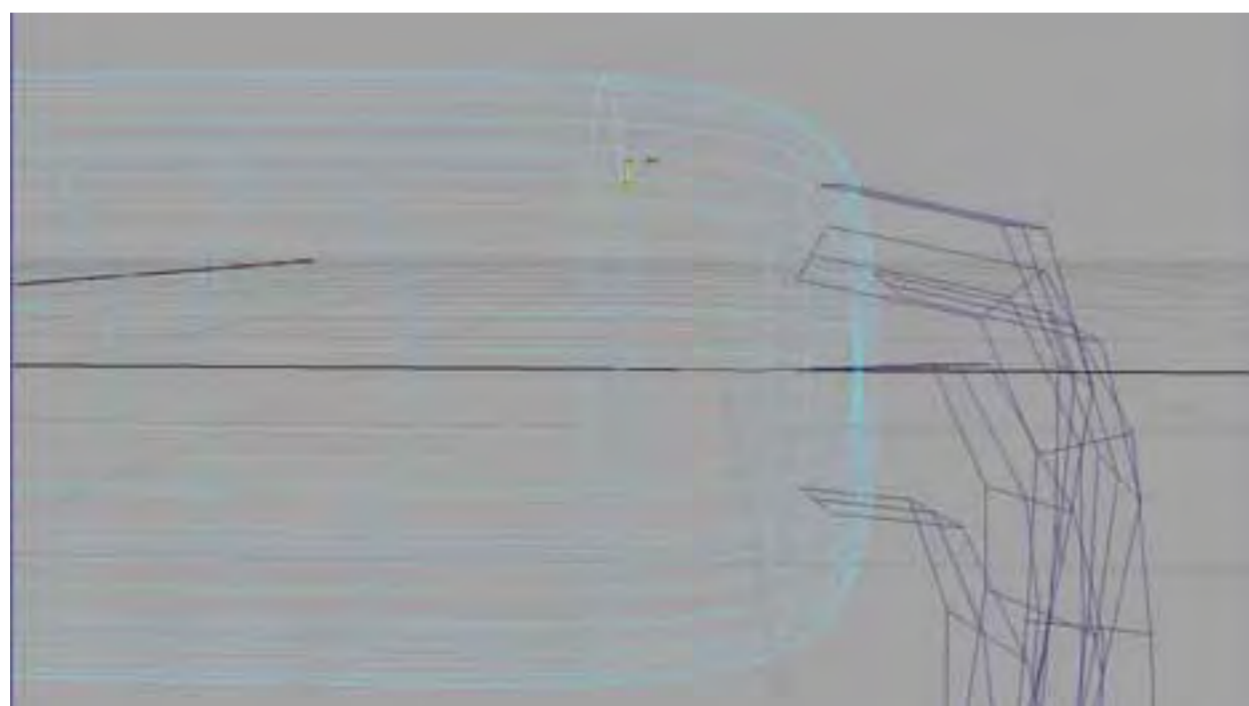
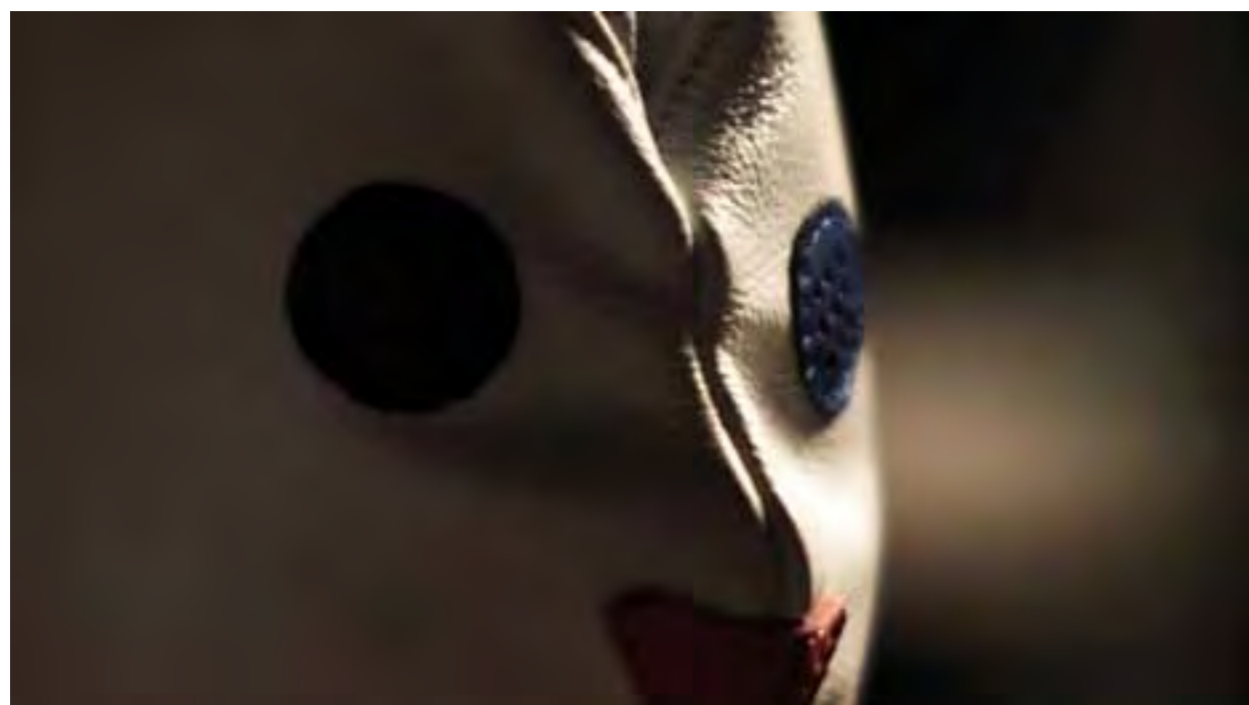
MOUSSE



IN THIS ISSUE

Lawrence Alloway, Alternative Spaces of Resistance, On Art & Language, Robert Barry, Lucas Blalock, Alice Channer, Pedro Costa, Freeman Dyson, The Eighties, Morgan Fisher, Amy Gerstler, Liam Gillick, Anthea Hamilton, Raphael Hefti, Judith Hopf,

Matt Hoyt, Inner Wealth, Alex Israel, Maryam Jafri, Toril Johannessen, Dawn Kasper, Learning Modalities, Chadwick Rantanen, Hugh Scott-Douglas, Michael E. Smith, Ten Fundamental Questions of Curating IX*, Klaus Weber



MARYAM JAFRI

BETWEEN HISTORY
AND GEOGRAPHY

BY LUIGI FASSI

Maryam Jafri's practice performs the rescripting of historical narratives by linking events to each other that took place in different times and places, and by openly playing with fiction and real facts. In Jafri's art, identity becomes a role-play, a node of intersection of production, history, and geography.

LUIGI FASSI: Your practice seems to navigate a subtle balance between reality and fiction, historiography and oral narratives. Your strategy aims at challenging the knowledge of the viewer by pursuing new perspectives of official history, which bring to surface its ideological underpinnings. A striking example is *Siege of Khartoum, 1884* (2006) where it takes a while for the viewer/reader to unravel the strategy of the work. This collage presents history as a staged spectacle, a script rewritten over and over again.

MARYAM JAFRI: In *Siege Of Khartoum, 1884* my aim was to map the narrative structure or plot of empire, the way imperial conquest is narrativized by the occupying force. Each poster juxtaposes two documents, one an iconic photograph from the present day War on Terror and the other, an archival newspaper text from an earlier imperial foray. The origin and date of the archival newspaper text is indicated only by a handwritten caption at the bottom righthand corner of the poster—the spot where the artist's signature is conventionally located. The texts span from late 19th century British and French colonial forays up to the 1990 US invasion of Panama, the images are always from the present. The juxtaposition of the two documents generates the script you mention, or rather performs a rescripting of the Iraq and Afghan wars. If Bush's handlers framed these two wars in the language of WWII (the ultimate Good War), then my aim was to challenge that by reframing the same wars as colonial wars.

L F: The visual narrativization of conquest is a strategy also present in *Independence Day 1936-1967* (2009), which consists of archival photos from the first Independence Day ceremonies in several African and Asian nations. Whereas in *Siege of Khartoum, 1884* the viewer is confronted with a narrative aimed at critically displacing our understanding of history, *Independence Day 1936-1967* achieves the same without even having to generate a juxtaposition of texts and images. In both works you seem to conceptually conflate history and archive as a way to open up a new oppositional space for investigation and speculation.

M J: *Independence Day 1936-1967* focuses on that 24-hour period during which a territory transforms into a nation state—the codes, rituals and

speech acts through which this moment is made intelligible, performed and visualized. The photos are arranged on the wall in a manner suggesting both storyboard and grid. I found the language of photoconceptualism, with its emphasis on seriality and taxonomy, to be the ideal vehicle to register the means whereby the (Western) nation state model was cloned and exported throughout the world. But another key aim was to produce a sense of estrangement, asking the beholder to critically reexamine his/her own national context by presenting images that seem both familiar and foreign. The images I selected were simultaneously iconic and anonymous. Due to the universality of the nation state model most everyone can recognize the occasion—a leader proclaiming independence, liberation document being signed, VIP parade—but not necessarily the specifics of time, place, or persons.

L F: It seems you use estrangement as a way to break open the ideology engrained in official historiography and thus redirect its interpretation. Your film *Staged Archive* (2008) escapes the master narrative of historiography by the unfolding of different plots and interspersed memories. This work navigates a cluster of narratives touching upon colonial history and violence, with the incoherence of a dream-logic and a structure based upon the travelogue genre. How did you construct this piece and what was the starting point? You mention Joseph Conrad's travelogue novels as a source of interest. It makes me think of the comparative reading that James Clifford draws in *The Predicament of Culture* between Joseph Conrad and Bronislaw Malinowski. The sense of depression, anguish, confusion and elation coming out from their books and diaries is not far indeed from the atmosphere pervading *Staged Archive*.

M J: The starting point for *Staged Archive* was way back in 2005 when in the National Archives of Ghana I came across photos of mobile cinemas—vans with 16mm portable cinema equipment—used initially and most successfully by missionaries in an attempt to harness the spectacle of cinema to the spectacle of religion. I saw these images as “documents of affect” with just the atmosphere you mention, tempered above all by a messianic will to dominate not just the bodies but the very hearts and minds of the colonial other. There are many ways to work with such photos, for me the most interesting was to eschew any straight forward, documentary presentation and instead open up a fictional space, deploying the codes and conventions of both cinema and theatre to tease out the performative and psychological layers implicit in the archival photos.

L F: Your most recent work, *Avalon* (2011), on view in the upcoming Manifesta 9 in Belgium, marks a further step into your exploration of the interplay of violence and domination as orchestrated by today's globalized economy. The plot of *Avalon* combines documentary factory footage with staged, highly theatrical scenes and recounts through interviews and voice-overs, a variety of narratives centered around labor and the restructuring, much of it repressive, of personal identities. In this work you openly addresses the production of commodities as a scenario to meditate upon the understanding of contemporary subjectivity. Can you tell me more about it?

M J: *Avalon* focuses on a factory in an undisclosed part of the world that exports leather costumes and props to European and North American S/M dungeons. Due to cultural taboos, the mostly female workers have not been told by the management what kind of products they are sewing but instead told that they are making props for circus animals, jackets for psychiatric patients, etc. But production can't be analyzed separately from consumption. Thus, the documentary footage from the factory is paired with staged scenes speculating on the end users of these products. *Avalon* is my effort to bring the world of the factory closer to the world of the stage—meaning looking at both as sites for labor, generation of surplus value and production of subjectivities that are economic rather than social, with the result, as Deleuze & Guattari pointed out so long ago, that desire is experienced either as a blocked drive under the guise of alienated labor or as a dizzying imperative to consume.

L F: Part of the ambiguity of the work lays in its elaborate visual qualities (a formal thread present in several other works of yours) that contribute to conveying the experience of desire as an economically driven commodity, and thus as alienated. In this sense, the enigmatic narrative of *Avalon*, touching upon labor, subjectivity and goods also opens up an interesting critical reflection on inequality. It is a theme that dates back to origin of modern capitalistic society in the 18th century, when Jean-Jacques Rousseau's *Discourse on Inequality* foresaw the catastrophes that a politically naturalized right to private property and the division of labor would bring about in the history of humankind. Are you planning to continue researching in this direction and in which ways?

M J: Yes, it seems totally relevant in the current financial climate. Right now I'm working on a photo/text piece with the working title *Age of Austerity*. The piece examines six or seven sites in four different continents, all of which in some way touch upon the theme of role-play. However, as with *Avalon*, my emphasis will be on how these sites function as nodes of production, of labor as much as desire. The geographical dispersal serves to highlight how, following David Harvey, an analysis of production can no longer be isolated from an analysis of space. If, as you say, many of my works operate by “linking events that took place in different times and places” then both *Avalon* and the work in progress link events occurring in different places but at the same time, a shift perhaps from history to geography.

Opposite – *Avalon*, 2011, commissioned by Picture This. Courtesy: the artist



This page - Malaysia-Ghana-India 1947-1957, from the photo installation "Independence Day 1936-1967," 2009-ongoing. Courtesy: the artist

Opposite - "Freedom for The Arabs, The Baghdad of the Future" - The Times (UK), 1917, from the series "Siege of Khartoum, 1884," 2006. Courtesy: the artist



THE BAGHDAD OF THE FUTURE



TO THE PEOPLE OF BAGHDAD

In the name of my and in the name of the peoples over whom he rules, I address you as follows:
 Our military operations have as their object the defeat of the enemy and the driving of him from these territories. In order to complete this task, I am charged with absolute and supreme control of all regions on which troops operate, but our armies do not come into your cities and lands as conquerors or enemies, but as liberators. Since the days of Halaka your city and your lands have been subject to tyranny of strangers, your palaces have fallen into ruins, your gardens have sunk into desolation, and your forefathers and yourselves have groaned in bondage. Your sons have been carried off to wars not of your seeking, your wealth has been stripped from you by unjust men and squandered in distant places. O people of Baghdad! Remember that for 26 generations you have suffered under strange tyrants who have ever endeavoured to set one Arab house against another in order that they might profit by your dissensions. This policy is abhorrent to and her Allies, for there can be neither peace nor prosperity where there is enmity and misgovernment. Therefore, I am commanded to invite you, through your nobles and elders and representatives to participate in the management of your civil affairs in collaboration with the political representatives of who will accompany the Army, so that you may be united with your kinsmen in north, east, south, and west in realizing the aspirations of your race.

FREEDOM FOR THE ARABS

DI LUIGI FASSI

La pratica di Maryam Jafri compie una riscrittura di narrazioni storiche collegando eventi che hanno avuto luogo in luoghi e tempi differenti, e giocando apertamente con finzione e avvenimenti reali. Nell'arte di Jafri, l'identità di viene un gioco di ruolo, un punto d'intersezione di produzione, storia e geografia.

LUIGI FASSI: La tua pratica sembra muoversi sul sottile crinale fra realtà e finzione, storiografia e narrazioni orali. La tua strategia è volta a sfidare la conoscenza dello spettatore, aprendo nuove prospettive all'interno della storia ufficiale, capaci di evidenziarne le basi ideologiche. Un esempio eclatante è *Siege of Khartoum, 1884* (2006), dove lo spettatore/lettore ha bisogno di un certo tempo per svelare la dinamica del lavoro. Questo collage presenta la storia come una messinscena, un copione riscritto continuamente.

MARYAM JAFRI: In *Siege Of Khartoum, 1884*, il mio intento era di mappare la struttura narrativa o la trama dell'Impero, il modo in cui la conquista imperiale è narrata dalla forza di occupazione. Ciascun poster giustappone due documenti, di cui il primo è una fotografia iconica dall'attuale Guerra al Terrore, e il secondo, un testo da un quotidiano d'archivio riguardo a una precedente incursione dell'Impero. L'origine e la data del testo del quotidiano sono indicate solo da una didascalia scritta a mano nell'angolo in basso a destra del poster – nel punto dove di solito è posta la firma dell'artista. I testi coprono un periodo che va dalle incursioni coloniali britanniche e francesi del tardo Diciannovesimo secolo fino all'invasione statunitense di Panama del 1990, mentre le immagini sono sempre del presente. La giustapposizione dei due documenti genera il copione cui ti riferisci, o piuttosto mette in atto una riscrittura delle guerre in Iraq e in Afghanistan. Se i consiglieri di Bush hanno articolato queste due guerre attraverso il linguaggio della Seconda Guerra Mondiale (la Guerra Giusta per eccellenza), allora il mio intento è quello di sfidare quest'interpretazione, rileggendo le stesse guerre come coloniali.

LF: La narrativizzazione visiva della conquista è una strategia presente anche in *Independence Day 1936-1967* (2009), che consiste di foto d'archivio delle prime cerimonie del Giorno dell'Indipendenza in diverse nazioni africane e asiatiche. Mentre in *Siege of Khartoum, 1884*, lo spettatore è messo a confronto con una narrazione volta a destituire criticamente la sua comprensione della Storia, *Independence Day 1936-1967* raggiunge lo stesso obiettivo senza nemmeno dover generare una lettura parallela fra testi e immagini. In ambedue le opere sembra che tu fonda concettualmente Storia e archivio come modalità di aprire un nuovo spazio oppositivo d'investigazione e speculazione.

MJ: *Independence Day 1936-1967* si focalizza su quelle 24 ore durante le quali un territorio si trasforma in uno stato nazione – i codici, i rituali e le orazioni attraverso cui questo momento è reso intelligibile, agito e visualizzato. Le fotografie sono disposte sul muro in modo da suggerire sia una storyboard che una griglia. Trovo che il linguaggio del foto-

concettualismo, con la sua enfasi sulla serialità e sulla tassonomia, sia il veicolo ideale per registrare i mezzi in base ai quali il modello statale (occidentale) è stato clonato ed esportato in tutto il mondo. Ma un altro intento chiave è stato quello di produrre un senso d'alienazione, chiedendo all'osservatore di riesaminare criticamente il suo contesto nazionale, presentandogli immagini che sembrassero contemporaneamente familiari ed estranee. Le immagini che ho selezionato erano simultaneamente iconiche e anonime. A causa dell'universalità del modello dello stato nazione, chiunque può riconoscere l'occasione – un leader che proclama l'indipendenza, un documento di liberazione che viene firmato, una parata di VIP – ma non necessariamente le specifiche di tempo, luogo, persone.

LF: Sembra che tu usi l'alienazione come modo di forzare l'ideologia radicata nella storiografia ufficiale e quindi ridirigerne l'interpretazione. Il tuo film *Staged Archive* (2008) sfugge alla narrazione storiografica dominante portando avanti differenti trame e memorie disperse. Questo lavoro perlustra un insieme di narrative che riguardano la storia coloniale e la violenza, con l'incoerenza di una logica onirica e attraverso una struttura basata sul genere del diario di viaggio. Come hai costruito quest'opera e quale ne è stato il punto di partenza? Hai ricordato i romanzi di viaggio diaristici di Joseph Conrad come fonte d'interesse. Tutto ciò mi fa pensare alla lettura comparativa di Joseph Conrad e Bronislaw Malinowski che James Clifford traccia in *The Predicament of Culture*. Il senso di depressione, angoscia, confusione ed esaltazione che promana dai loro libri e diari, in effetti, non è lontano dall'atmosfera che pervade *Staged Archive*.

MJ: Il punto di partenza di *Staged Archive* risale al 2005 quando, negli Archivi Nazionali del Ghana, mi sono imbattuta nelle fotografie di cinema mobili – furgoni con equipaggiamenti cinematografici in 16mm – usati inizialmente e perlopiù con successo dai missionari nel tentativo di unire lo spettacolo cinematografico a quello religioso. Ho guardato a queste immagini come a “documenti d'influenza”, proprio con l'atmosfera che hai menzionato, animati soprattutto da una volontà messianica di dominare non solo i corpi ma propriamente i cuori e le menti dell'“altro” coloniale. Ci sono molti modi di lavorare con fotografie di questo tipo; per me il più interessante è stato quello di evitare ogni presentazione documentaria diretta e, invece, aprire a uno spazio finzionale, utilizzando i codici e le convenzioni sia del cinema che del teatro per liberare gli strati performativi e psicologici impliciti nelle foto d'archivio.

LF: Il tuo lavoro più recente, *Avalon* (2011), che sarà presentato alla prossima Manifesta 9 in Belgio, segna un ulteriore passo nella tua esplorazione dell'interazione fra violenza e dominazione orchestrata dall'attuale economia globalizzata.

La trama di *Avalon* unisce filmati documentaristici girati in fabbrica con messe in scena altamente teatrali, e narra, attraverso interviste e voci fuori campo, una molteplicità di storie incentrate sul lavoro e sulla ricostruzione – perlopiù soppressiva – di identità personali. In quest'opera ti rivolgi apertamente alla produzione di beni come a uno scenario per meditare sulla comprensione della soggettività contemporanea. Mi puoi dire qualcosa di più?

MJ: *Avalon* si concentra su una fabbrica, in una parte imprecisata del mondo, che esporta costumi di pelle e materiale scenico per i club sadomaso dell'Europa e del Nord America. A causa dei tabù culturali, ai lavoratori, perlopiù donne, non è stato rivelato dalla dirigenza che tipo di prodotti stiano cucendo, ma invece è stato detto loro che stanno facendo materiale per animali da circo, giacche per pazienti psichiatrici, ecc. Ma la produzione non può essere analizzata separatamente dal consumo. Così il filmato documentario della fabbrica è appaiato a messe in scena che speculano sui fruitori finali di questi prodotti. *Avalon* è il mio tentativo di portare il mondo della fabbrica più vicino a quello del palco, guardando ad ambedue come a siti di lavoro, di produzione di valore aggiunto e di soggettività che sono economiche piuttosto che sociali, con il risultato – evidenziato così tanto tempo fa da Deleuze & Guattari – che il desiderio è esperito sia come pulsione bloccata nella fattispecie di lavoro alienato che come stordente imperativo al consumo.

LF: Parte dell'ambiguità del lavoro risiede nelle sue elaborate qualità visive (un dato formale presente in diversi dei tuoi lavori) che contribuiscono a trasmettere l'esperienza del desiderio come di una merce indotta dall'economia, e quindi alienata. In questo senso, la narrazione enigmatica di *Avalon*, che tocca le tematiche di lavoro, soggettività e beni apre anche un'interessante riflessione critica sull'ineguaglianza. È un tema che risale alle origini della moderna società capitalista nel Diciottesimo secolo, quando il *Discorso sull'ineguaglianza* di Jean Jacques Rousseau anticipò le catastrofi che il diritto alla proprietà privata politicamente naturalizzato, assieme alla divisione del lavoro, avrebbe causato nella storia dell'umanità. Stai progettando di continuare la ricerca in questa direzione e in quali modi?

MJ: Sì, mi sembra totalmente rilevante nell'attuale clima finanziario. Proprio in questo momento sto lavorando a un'opera fotografica/testuale dal titolo provvisorio di *Age of Austerity*. Il lavoro esamina sei o sette siti, in quattro diversi continenti, tutti che in qualche modo toccano il tema del gioco di ruolo. Tuttavia, come per *Avalon*, l'enfasi sarà sul modo in cui questi siti funzionano come nodi di produzione, di lavoro tanto quanto di desiderio. La dispersione geografica serve a evidenziare come, sulla scia di David Harvey, un'analisi della produzione non possa più essere isolata da un'analisi dello spazio. Se, come dici, molti dei miei lavori operano “collegando eventi che hanno avuto luogo in tempi e luoghi differenti”, allora sia *Avalon* che il lavoro *in progress* legano eventi che avvengono in luoghi diversi, ma nello stesso momento; uno spostamento, forse, dalla storia alla geografia.

Opposite – *Staged Archive*, 2008, installation view, Contour Mechelen, 4th Biennale for the Moving Image, 2009. Courtesy: the artist. Photo: Kristof Vrancken

