

**L'ànima d'una màquina sense ànima:
Reflexions sobre la fotografia de Bahman Jalali**

Hamid Dabashi

*Cal rentar-se els ulls,
Hem d'aprendre a veure d'una altra manera...*

Sohrab Sepehri

Per a un home creatiu no era el moment d'abandonar, acceptar la desfeta i deixar de treballar. No hi havia altre remei que continuar treballant seriosament i lluitar amb entusiasme per trobar menjar, continuar veient els amics, i esperar la llibertat.

Pablo Picasso

(sobre la vida sota l'ocupació alemanya de París)

«Cap al final del regnat d'aquell rei pietós i lluitador per la Fe, Muhàmmad Xa [va regnar entre el 1834 i el 1848], que el Totpoderós l'envolti amb la seva llum», diu l'temad al-Saltaneh, un historiador de la dinastia Qajar, «Richard Khan, que actualment ensenya anglès i altres llengües a la Dar al-Funun, dedicava un gran esforç a revelar fotografies sobre una placa de plata. Durant el primer període del regnat del nostre xa actual [Nasir al-Din Xa, que va regnar entre el 1848 i el 1896], que les nostres ànimes se sacrificuin per ell, quan es va construir la Dar al-Funun [una facultat moderna], el senyor Krziz, l'instructor d'artilleria austríac, va fer uns experiments fotogràfics sobre paper.»¹ Aquest fragment és el document narratiu més antic que es conserva de com l'art i la ciència de la fotografia es van introduir a l'Iran, un relat que està profundament arrelat en la història de l'Iran modern dins el context colonial del seu sorgiment com a nació estat. Arrelada en aquells inicis i en el

¹ AFSHAR, Iraj. «Some Remarks on the Early History of Photography in Iran». A: BOSWORTH, Edmund; HILLEBRAND, Carole (ed.) *Qajar Iran: Political, Social and Cultural Change, 1800-1925* (Edimburg: Edimburgh University Press, 1983, p. 261-90.

seu context perdurable, la mediació prolongada de Bahman Jalali entre l'art de la fotografia i la condició cultural de la modernitat al seu país ha generat aquesta prova aclaparadora de l'obra de tota una vida, amb la seva signatura indeleble impresa damunt del seu vocabulari visual. No tan sols en la seva producció abundant durant més de trenta anys, sinó també en els seus esforços constants com a col·leccionista, comissari, historiador i dipositari de la tasca de transmissió a les noves generacions, Bahman Jalali ha estat al capdavant d'un projecte fotogràfic nacional que il·lustra el contacte del seu poble amb la modernitat colonial. La seva obra i activitat són mostres del paper perdurable de la fotografia en el sorgiment del seu país com a nació estat moderna durant els darrers dos-cents anys. Com a conseqüència d'això, l'obra de Bahman Jalali complica la nostra comprensió del contacte iranià amb la modernitat colonial i alhora identifica i localitza els diversos règims visuals que han contribuït a formar la modernitat iraniana. En la seva obra, i entre les siluetes de la seva memòria fotogràfica, hi trobem els registres actius d'una modernitat visual confrontada amb una narrativa nacional que és a l'arrel de la consciència col·lectiva iraniana.

Si bé l'origen de la fotografia es remunta a mitjan segle XIX, i malgrat l'arribada del colonialisme europeu durant el període qajarita, els senyals més immediats de la modernitat visual de Bahman Jalali estan lligats al sorgiment de la modernitat literària persa que va nodrir els artistes de la seva generació. La naturalesa i la disposició d'aquesta modernitat visual no són merament històriques, sinó molt més arqueològiques. La generació de fotògrafs a la qual pertany Bahman Jalali està tan amarada de la història de la fotografia iraniana com de l'univers emotiu visual, literari, poètic, interpretatiu en el qual va néixer. Menys d'una dècada abans que Jalali naixés, el 1944, i precisament el mateix any que Pablo Picasso patia pel domini del feixisme al seu país i treballava febrilment a París, on preparava el *Guernica*, un escriptor iranià educat a Europa que es deia Sadegh Hedayat (1903-1951) viatjava des de l'Iran fins a Bombai (Mumbai) amb l'excusa d'ajudar a escriure els diàlegs de les

primeres pel·lícules iranianes que s'estaven rodant a l'Índia, però de fet el seu objectiu era aprendre la llengua pahlavi (persa mitjà), i va acabar publicant una edició limitada del manuscrit d'una novel·la curta que estava destinada a canviar el curs de la modernitat literària iraniana. El regnat del general Franco a Espanya (1939-1975) no va ser menys dictatorial que la monarquia de Reza Xa (1926-1941) i del seu fill Muhàmmad Reza Xa (1941-1979) a l'Iran; i tanmateix del cor de les tenebres tiràniques de Reza Xa van sorgir els raigs d'esperança literària i artística enmig d'una vida grisa. La publicació de l'obra mestra de Sadegh Hedayat, *El mussol cec* (1937), marca el zenit del modernisme literari persa. Si bé l'origen de la modernitat literària persa es remunta a mitjan segle XIX (en la mateixa època, si no abans, que l'origen de la fotografia), fins que Sadegh Hedayat no li va donar un fort impuls imaginatiu no es va convertir en una força fonamental en la modernitat cultural iraniana.² Així doncs, el caràcter creatiu de Sadegh Hedayat i la modernitat literària que aquest autor va introduir i marcar ens poden servir per situar la condició cultural immediata en la qual Bahman Jalali va néixer i es va formar com a fotògraf de versatilitat i perspicàcia extraordinàries.

El fet que Sadegh Hedayat hagués escrit *El mussol cec* fortament influenciat per escriptors i poetes europeus com Franz Kafka i Rainer Maria Rilke, les obres dels quals llegia en francès, però l'hagués publicat mentre era a l'Índia estudiant el pahlavi, posa de manifest el transnacionalisme cosmopolita de la cultura que l'havia precedit més d'un segle abans i que ara assolia la plenitud creativa. A poc a poc, *El mussol cec* es va anar revelant com el moment cabdal de la modernitat literària iraniana una obra mestra que encara no ha estat superada ni igualada; i al mateix temps va convertir el seu autor un membre desafecte de l'aristocràcia qajarita que va renunciar als seus privilegis ancestrals i va optar per una vida literària breu que es va acabar amb el seu

² Per a un estudi exhaustiu de Sadegh Hedayat i de la seva producció literària, vegeu: KATOUIAN, Homa. *Sadegh Hedayat: The Life and Literature of an Iranian Writer*. Nova York: Palgrave, 1992. Per a una traducció anglesa de la seva obra *El mussol cec*, vegeu: HEDAYAT, Sadegh. *The Blind Owl* (traduït per D. P. Costello). Nova York: Grove, 1994.

suïcidi a París en el modernista literari més destacat de la seva generació. Cap iranià culte i erudit de la generació de Bahman Jalali, nascuda després de la publicació de les obres mestres literàries de Sadegh Hedayat, va restar immune a la seva influència perdurable, i en aquest sentit era molt diferent de la generació dels seus pares pel que fa a sensibilitat literària i cultural. De fet es podria dividir la història cultural moderna de l'Iran en un període pre-Sadegh Hedayat i un altre post-Sadegh Hedayat, que va ser quan el vocabulari literari i per extensió visual, poètic i interpretatiu d'una nació sencera de sentiments va canviar per sempre.

Quan examinem avui la producció literària de Sadegh Hedayat, veiem una ànima infatigable i perspicaç que navega per un espectre d'escriptura creativa i crítica que abraça la novel·la curta i els contes, els estudis sobre lingüística, la crítica literària, el folclore, la traducció literària i el teatre. Entre la resta de les seves obres, Sadegh Hedayat va preparar una edició crítica dels quartets d'Omar Khaiam, va escriure alguns dels exemples més perdurables del teatre persa modern, una sèrie de llibres de viatges, unes quantes sàtires exquisides i corrosives, contes que constitueixen la pedra angular de la modernitat literària persa, tractats sobre el vegetarianisme, i traduccions d'obres literàries franceses i de textos antics en pahlavi. En aquesta vida curta però extremament fructífera, Hedayat va establir la base d'una modernitat literària i d'un cosmopolitisme creatiu que han estat decisius per a la modernitat cultural iraniana durant més de dos segles.

La memòria de Sadegh Hedayat i el punt culminant de la modernitat literària persa i del cosmopolitisme creatiu que aquest autor va representar millor que cap altre és un dels molts trets distintius de la història cultural moderna iraniana que es pot escollir per traçar un angle des del qual poder apropar-se, mirar i començar a conversar amb l'extraordinària obra fotogràfica de Bahman Jalali, que ara s'exposa a la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona. Podríem assenyalar també l'obra innovadora de Nima Yushij (1896-1960), el pare

fundador de la poesia modernista persa, o bé la de Fath Ali Akhondzadeh (1812-1878), una figura precursora en el pensament crític sobre la modernitat literària, sense passar per alt la de Mirza Aqa Khan Kermani (1853-1896), potser el modernista cultural amb més talent del segle XIX. En el modernisme visual, interpretatiu, literari, poètic i crític, Bahman Jalali té al darrere una genealogia de personatges creatius que comprenen els darrers dos-cents anys de la història iraniana moderna. La generació d'artistes visuals de Bahman Jalali porta en la constel·lació dels seus objectius compromesos i crítics (en la poètica de la seva memòria visual) el cosmòpolita creatiu que durant més de dos-cents anys ha estat el tret distintiu de la modernitat cultural iraniana, una modernitat anticolonial que va ser l'antítesi precisa de les incursions colonials europees que van suposar el trauma crucial de bona part del món colonitzat.³

Nascut el 1944, i actiu durant gairebé mig segle, Bahman Jalali pertany al grup d'artistes que van conferir reconeixement artístic i prestigi social a l'art de la fotografia a l'Iran primer amb l'obtenció de rellevància política de la monarquia Pahlavi (1926-1979) i després amb les repercussions d'una revolució islàmica (des del 1979 fins a l'actualitat). L'art de la fotografia que representa Bahman Jalali va assolir la plenitud cultural als anys seixanta, amb artistes cèlebres arreu del món com Reza Deghati, «Abbas» i el difunt Kaveh Golestan (1950-2003), que va morir tràgicament mentre documentava la invasió nord-americana de l'Iraq; i més tard va ser superat per les obres artístiques d'altres fotògrafs importants com ara Amir Naderi, Abbas Kiarostami i Xirin Neixat. Si bé l'origen de la fotografia a l'Iran coincideix amb el naixement d'aquest art,⁴ tenint en compte que els fotògrafs colonials europeus van ser els primers a fotografiar els paisatges i els pobles iranians, com a expressió artística, la fotografia va començar a entrar en el camp de la *modernitat visual* iraniana al principi del segle XX, amb l'obra de fotògrafs

³ Per a una discussió més detallada de la meua idea de modernitat anticolonial, vegeu l'epíleg de: JALALI, Bahman. *Iran: A People Interrupted*. Nova York: The New Press, 2007.

⁴ Per a una breu introducció a la història de la fotografia al segle XIX a l'Iran, vegeu: AFSHAR, Iraj. «Some Remarks on the Early History of Photography in Iran», op. cit., p. 261-90.

llegendaris com ara Antoin Sevruguin (mort el 1933).⁵ L'art fotogràfic de Bahman Jalali està profundament arrelada en aquella història i tradició, i la seva atracció i fascinació per la fotografia s'ha reflectit en una generació d'artistes, intel·lectuals i literats que van conrear els seus interessos més en l'àmbit general de les pràctiques socials que en l'àmbit específic de l'aprenentatge acadèmic. Tot i no tenir-ne estudis «oficials», Bahman Jalali ha ensenyat fotografia en diverses universitats iranians. Els seus èxits com a fotògraf han estat molt aplaudits a l'Iran. És membre fundador del museu de la fotografia iraniana, i ha format part del consell editorial de la publicació sobre fotografia més important de l'Iran. Com queda palès en aquesta col·lecció exhaustiva de la seva obra que ara es presenta a la Fundació Antoni Tàpies, Bahman Jalali ha fotografiat els quatre racons de la seva terra, ha documentat les seves guerres i revolucions, ha capturat en imatges el seu paisatge desèrtic, ha recollit la topografia facial de la seva gent, i ha conviscut amb pescadors, nòmades, camperols i habitants de la ciutat, familiaritzat com està amb la quietud desolada de les ciutats i els pobles iranians. Contemplar les fotografies de Bahman Jalali és presenciar la història evident i oculta del seu poble des dels carrers i els fronts de batalla de les seves revolucions i guerres fins al paisatge desolat dels seus deserts i ciutats, així com els racons llunyans dels seus records fotogràfics. L'obra de Bahman Jalali és la memòria viva d'una modernitat visual inherent al pas històric de la seva nació a l'acció moral i normativa.

L'art de l'impossible

L'art de la fotografia que representa Bahman Jalali va tenir un començament discret al seu país, però va haver de presenciar i imaginar moltes coses abans de conrear una ànima creativa en la fusió focal de la seva càmera sensible i curiosa. Quan un dels filòsofs més destacats del segle XIX a l'Iran, Molla Hadi

⁵ Per a més informació sobre la fotografia d'Antoin Sevruguin, vegeu: BOHRER, Frederick Nathaniel (ed.) *Sevruguin and the Persian Image: Photographs of Iran, 1870-1930*. Seattle: University of Washington Press, 1999.

Sabzevari (1797-1873) va veure una fotografia seva que li havia fet el fotògraf de la cort, va quedar totalment estupefacte i va pensar que allò era un miracle estrany, ja que segons la seva opinió filosòfica, «només l'esperit humà... és capaç de gravar i capturar imatges, i aquesta facultat queda fora de l'abast de qualsevol màquina».⁶ Encara havien de passar moltes coses abans que aquesta ànima creativa fos detectada i abocada dins la càmera que actualment Bahman Jalali sosté a les seves mans per fotografiar el seu país i els pobles que l'habiten. Des de l'època de Molla Hadi Sabzevari, la història de la fotografia, i posteriorment del cinema, es basa en una tradició rica i diversa d'arts pictòriques com la il·lustració manuscrita i l'anomenada «pintura de cafeteria», en què la interpretació visual de narracions ha permès d'entreveure unes imatges molt més riques i variades que van predominar en la literatura i les arts interpretatives perses. En obres mestres de la poesia persa, com ara *Shahnameh*, de Ferdowsi (935-1020), o *Khamseh*, de Nezami (1141-1209), hi trobem una visualització molt gràfica dels aspectes més dramàtics (heroics o eròtics) dels relats. Les posteriors il·lustracions manuscrites d'aquests poemes, les anomenades «miniatures perses», són interpretacions imaginatives que marquen la manera més immediata de visualitzar aquells relats. Quan l'art de la fotografia, i posteriorment el del cinema, van arribar a l'Iran, des de mitjan segle XIX endavant, aquestes tradicions poètiques i literàries tan riques i diverses eren ben vives en la ment dels fotògrafs i dels cineastes iranians.

Més enllà dels seus orígens en la prosa, la poesia i les arts interpretatives perses, l'art de la fotografia que ara és manifest en el conjunt de l'obra de Bahman Jalali va ser el precursor del cinema contemporani iranià. Cineastes destacats com Amir Naderi van començar les seves carreres artístiques exercint de fotògrafs, mentre que altres com Abbas Kiarostami s'han passat a la fotografia després d'una trajectòria cinematogràfica brillant, i altres com Xirin Neixat han barrejat i combinat la fotografia i el cinema en l'art de les

⁶ AFSHAR, Iraj. «Some Remarks on the Early History of Photography in Iran», op. cit., p. 24.

videoinstal·lacions. La confiança de generacions de cineastes iranians, des de Feroz Farrokhzad fins a Abbas Kiarostami, passant per Amir Naderi, es concentra en el moment en què Bahman Jalali agafa la càmera i mira a través de l'objectiu un soldat amb el fusell penjat a l'esquena, assegut a la trinxera, d'esquena a la càmera de Jalali, contemplant a través d'uns prismàtics l'immens anonimat d'un paisatge desèrtic. Fins on t'acostes a aquest soldat, fins on tanques o obres l'enquadrament, quin objectiu utilitzes, quin moment del dia ha de ser, i sobretot, on et col·loques amb la càmera a la mà sense destorbar la calma d'aquesta posició de guerra: totes aquestes preguntes, i moltes altres d'imperceptibles, ja tenen resposta abans que la càmera d'un fotògraf com Bahman Jalali es converteixi en la consciència oculta d'un poble sencer, una nació sencera d'idees i sentiments, interpretats i recollits perquè els vegi el món sencer. Quan Molla Hadi Sabzevari va veure aquella fotografia seva, va pensar que allò era el producte d'una màquina sense ànima. Havia de passar força temps abans que aquella càmera adquirís una ànima creativa per captar amb sensibilitat els patiments i les inquietuds d'un poble.

Recordem la imatge de Kim Phuc, aquella nena vietnamita de nou anys que va ser fotografiada completament nua el 8 de juny de 1972 per Nick Ut mentre fugia corrent per una carretera amb altres habitants del poble de Trang Bang, cridant de dolor per les cremades de tercer grau que li havia provocat un atac amb napalm. La fotografia bèl·lica ja no va ser la mateixa després d'aquella imatge recollida per Nick Ut. Gràcies a aquella imatge de Kim Phuc, en la fotografia de guerra hi ha un abans i un després de Nick Ut. La generació de fotògrafs de guerra i altres conflictes a la qual pertany Bahman Jalali que inclou figures de renom internacional com ara Reza Deghati, «Abbas» i el difunt Kaveh Golestan, són el producte de la fotografia de guerra posterior a Nick Ut: la necessitat, el terror, la insensibilitat humana i la violència sense parió dels bel·licistes resideixen i somien en la seva consciència rebel i alhora atemorida. En la seva fotografia de guerra i revolució, Bahman Jalali deixa que

el fotògraf vietnamita Nick Ut i, per extensió, el llegendari fotògraf hongarès Robert Capa (Andrei Friedmann, 1913-1954) guïïn la seva càmera.

Potser sí que és veritat que fa molt de temps la càmera era una màquina sense ànima. Però l'ànima trasbalsada de la humanitat ha presenciat moltes matances i molta desesperació des d'aleshores, i ara la càmera posseeix i es deixa posseir per una ànima creativa.

L'obra de tota una vida

L'extraordinària col·lecció de l'obra completa de Bahman Jalali (des del cor de les arquitectures desèrtiques de l'Iran fins als horrors ocults de les seves revolucions; des dels racons dels seus estudis antics fins al caos a escala natural de les seves guerres), que comprèn gairebé mig segle, és la mostra visual d'una cultura cosmopolita que s'estén de l'àmbit visual al literari i a les arts interpretatives. El repte a què s'enfronta un públic contemporani desconexedor d'aquesta cultura cosmopolita quan contempla l'obra de Bahman Jalali consisteix a intentar entendre el vocabulari visual i l'univers emotiu d'aquella cultura mundana, saltant l'obstacle de l'efecte alienador de la seva antropologització agressiva en el món de després de l'11 de setembre del 2001, que ha de tornar a aprendre a mirar una obra d'art i a practicar una exegesi estètica que permeti a l'obra traspuar les seves ressonàncies hermenèutiques, els seus mecanismes culturals, condicionaments socials i pràctiques polítics. Allò que potser és més important en l'obra completa de Bahman Jalali és una vida sencera dedicada a l'art compromès que desestima a l'acte qualsevol apropiació capriciosa en una o altra direcció: tant des del punt de vista obertament antropològic com des del punt de vista simplement polític. Aquí es presenta davant del seu públic un gran conjunt de proves que documenten la totalitat de l'obra d'un artista, a l'espera d'una crítica narrativa.

La totalitat de l'obra de Bahman Jalali conforma cadascuna de les seves peces. Trieu qualsevol de les imatges exposades. Aquí tenim un carreró buit i desolat

de la ciutat de Bushehr. Els registres icònics de la fotografia o els missatges denotats i connotats, com diria Roland Barthes encara s'han de conjugar globalment, tabular transregionalment i llegir visualment. La imatge està carregada de les seves sensibilitats buidades. Si l'haguéssim de contemplar de manera independent, ens adonariem que hi ha un anonimat perdurable que la conforma i alhora l'esgota. El que fa que la fotografia es mogui per començar a esquixar un univers emotiu és el fet de veure-la al costat d'una altra imatge de la mateixa sèrie, un altre carrer desert, i després passar a una altra, i a una altra. Vista així, cada imatge es converteix en un comentari (una llegenda visual, podríem dir-ne) sobre l'altra, i la següent il·lustra les dues anteriors, i així successivament, fins que arriba un punt en què a través de la successió d'imatges i de les seves llegendes visuals comencem a entendre els neguits poblats de cada fotografia amb l'anonimat desolat de l'altra. Vistes així, les imatges proporcionen els missatges xifrats de la seva pròpia cultura visual, sense un neguit excessiu pels marcs de referències socials, polítics o culturals que són l'única mena de registres que l'antropologització agressiva de l'obra d'art pot permetre, i per tant sense la condició calamitosa de les obres contemporànies procedents dels límits alienats de la imaginació europea o americana, que no posseeixen la dialèctica paradoxal (i per tant carregada de significat) de les abstraccions formals que conformen els seus estats d'ànim narratius. Les obres d'art només poden mostrar i expressar el neguit ocult de la seva creació quan permeten que la totalitat de l'obra de l'artista basteixi el seu propi apuntalament estètic, la contrametafísica de la seva pròpia retòrica visual.

Els símbols visuals d'un artista com Bahman Jalali hauran de ser detectats en l'inconscient exposat de l'obra d'art que porta la seva firma. El millor que podem fer aquí és mirar de prop la sèrie d'obres que ell anomena *Imatge de la imaginació*. Aquestes peces estan fetes de collages juxtaposats de fotografies i textos, la majoria procedents de la primera etapa de la història de la fotografia iraniana, durant el segle XIX i a principis del XX. El que projecten aquests

collages manufacturats són imatges d'una història que des d'aleshores s'ha anat transformant en memòria, i aquí Bahman Jalali les empeny encara més enrere, cap a les impercepcions d'imatges il·lusòries i alhora persuasives. Es tracta d'unes fotografies vagues (però d'una vaguetat ben precisa) que provenen de la ment d'una generació d'iranians que no és capaç de recordar del tot però tampoc no pot oblidar del tot unes imatges barrejades i miasmàtiques d'una època passada que continua habitant els somnis i els malsons dels segles posteriors. Submergit en les puntualitats poroses d'aquelles imatges, l'artista, Bahman Jalali, viu dins de la memòria corpòria d'un poble que ell considera casa seva. *El retrat de l'artista a casa seva*: aquest és el moment definitori de la totalitat d'una obra que permet que l'art es reveli com l'indicador d'una nació en pau (fins i tot durant la guerra) amb si mateixa.

Perquè la càmera de Bahman Jalali detecti i conreï una ànima, l'artista que hi ha darrere haurà de disposar de l'espai d'una obra vital dins de la qual l'art pugui expressar l'idiomatisme dels seus propis registres visuals. Observem les fotografies en les quals juxtaposa l'escriptura persa damunt d'unes imatges deliberadament distorsionades que tenia arxivades de les primeres etapes de la fotografia a l'Iran. Aquí el llenguatge ha perdut significat i s'ha anul·lat dins del seu efecte visual i sense sentit. El resultat d'això és un collage acumulatiu d'abstraccions visuals que simulen la memòria en un moment pre- i postmemorial, quan les coses hi són i no hi són del tot, i precisament a causa d'aquesta incertesa inspiren el caràcter estrany i inhòspit de l'art com a signe i com a significant. L'autor d'aquest text, l'autor d'aquestes imatges en moviment i l'artista d'aquesta imaginació pertanyen a una genealogia totalment diferent d'autors. L'inconscient d'aquest art, la totalitat d'una obra imposa la lexicografia d'una modernitat visual amb el cos i amb l'ànima, una estètica útil i una ressonància política.

L'idiomatisme de l'obra d'art

Un aspecte fonamental de l'obra col·lectiva de Bahman Jalali és la presència de l'artista i del seu art al món. La mundanitat de l'obra d'art de Jalali prescindeix de tots els neguits excessius arrelats en les inquietuds dels comissaris sobre allò que constitueix una obra d'art en l'antropologia habitual de la desesperació que s'ha instal·lat permanentment en la professió. L'obra completa de Bahman Jalali rebutja automàticament l'essencialisme, el formulisme, la política d'identitat figurativa i, per damunt de tot, l'antropologització falsa de l'obra d'art dels «altres». Contra el formulisme agressiu de les obres d'art i la seva transformació violenta en icones culturals, l'obra completa de Jalali ofereix la possibilitat d'interpretar qualsevol de les seves parts sense conèixer-ne la totalitat mundana, l'idiomatisme visual l'obra d'un artista que treballa a les verdes i a les madures la història del seu poble i li dona una memòria fotogràfica perquè sapiga d'on ve. En l'època de la transformació icònica de l'obra d'art en una procedència provincialment política, que de fet condueix de manera paradoxal a una despolitització radical de la mateixa obra, l'obra completa de Jalali demana (i exigeix) als seus espectadors un moment de pausa i silenci per recordar l'ocasió crucial en què l'art imposa la seva autoritat irreal per damunt de la realitat. Paradoxalment, la transformació de l'obra d'art en un acte de representació política no fa altra cosa que despolititzar-la, perquè una obra d'art només és política en la mesura que és mundana quan una obra d'art esdevé icònica, antropològica, esbudellada del seu lloc mundà, en realitat ha estat tan polititzada que queda despolititzada (a costa d'esborrar el seu idiomatisme visual).

El que demostra per damunt de tot l'obra completa de Bahman Jalali és que, quan se'l situa al món que li ha donat vida i llibertat, l'art és el testimoni de la cosmòpolis que l'ha ocasionat immediatament. Aquí presenciem la centralitat de l'artista en la gestació d'una cosmovisió que abraça i alhora és abraçada pel món que ha imaginat i ha permès d'imaginar. Només dins del marc d'aquesta cosmovisió és possible que el testimoni constant d'un artista permeti la

creació de l'idiomatisme visual del món que han vist els seus ulls. El vocabulari visual d'aquest idiomatisme sempre és ple dels seus propis records històrics, uns records que li donen sentit i credibilitat. El perill de la museïtzació de l'obra d'art sempre ha estat el risc de comprometre i debilitar la rellevància i l'autoritat d'aquest idiomatisme. Una exposició és una intervenció legítima que permet que l'obra d'art faci el que fa al món exterior només en la mesura que deixa que aquest idiomatisme expressi (ensenyi i exposi) el seu llenguatge innat i conreat.

Per conjugar i aprendre aquest idiomatisme, l'obra completa de Bahman Jalali es pot seguir i localitzar en qualsevol direcció. Podríem començar, per exemple, amb les seves fotografies de Baluix: la topografia del pas del temps i de la narració damunt dels rostres colrats que expliquen una història oculta. Aquí la càmera de Bahman Jalali és curiosa i atenta, conscient de fins on es pot apropar a la topografia emotiva d'una cara sense envair la intimitat. A continuació podem passar a la seva *Bushehr, ciutat portuària*: la sinuositat desolada de les vides que es reflecteix en l'arquitectura dels seus silencis visuals. En els moments desolats d'aquests carrers de la ciutat ressonen les vides d'aquells que els han abandonat temporalment. Quan arribem a *Arquitectura del desert* (Memari), la càmera de Jalali traspua alguna cosa visualment seductora i palpablement eròtica. Aquestes imatges són visualment solitàries, la càmera gairebé es mostra tímida amb tanta exposició davant dels seus ulls perplexos. Aquí, enmig de la vida quotidiana, i de les formes i les ombres exuberants i evidents, hem de contemplar algunes de les fotografies de la guerra i la revolució. Una revolució sagnant (1977-1979) i una guerra mortífera de crueltat desmesurada amb l'Iraq (1980-1988) marquen el naixement de la revolució islàmica com un moment crucial en la història moderna de l'Iran. Hem de veure aquestes fotografies de guerra i revolta com la continuació de la mateixa quotidianitat que les ha precedit, per tal que la brutalitat de la guerra i la inutilitat de la revolució deixin les seves empremtes respectives.

Abans que la fotografia de la guerra i la revolució ens distregui massa del conjunt de l'obra de Jalali, cal que continuem avançant per contemplar el que ell anomena *Imatge de la imaginació*. Es tracta sobretot de les imatges esfondrades i enfrontades d'unes vides fracassades i acabades. Expressen i mostren uns mons perduts i abandonats des de fa temps, que tot i així encara dominen els somnis i els malsons de la gent, una nació precisament en virtut de les facticitats d'aquestes imatges. Després d'*Imatge de la imaginació* val més que passem a les fotos de l'arxiu Akkas-khaneh. Es tracta sobretot de fotografies d'arxiu de persones que posen un instant davant de la capsa màgica per immortalitzar la seva situació capriciosa per a una posteritat que no saben ni on era ni què era (o què seria). Si hem de mirar altres fotografies de Bahman Jalali sobre la guerra i la revolució, val més que ho fem ara que encara estem submergits en la seva consciència juganera d'una edat de la innocència en què la fotografia era conscient de la seva condició de novetat social. Però abans d'implicar-nos massa en la preocupació de Jalali per l'agitació política del seu país, hauríem de contemplar la sèrie *Pescadors*, que avancen serens i enfeinats, amb penes i treballs, a través del blanc i negre d'una ombra familiar per a la memòria fotogràfica de l'artista. La millor manera d'acabar una reflexió de l'idiomatisme fotogràfic de Bahman Jalali és a través del testimoni constant dels seus retrats de vida quotidiana, on predomina la realitat i la vida adquireix la seva naturalitat diària.

Donar ànima a una màquina sense ànima

Des de la imatge plana de la primera fotografia que es va fer de Mollah Hadi Sabzevari, a mitjan segle XIX, fins a l'emotivitat esculpida en les fotografies de Bahman Jalali, al principi del segle XX, la història de la modernitat iraniana es podria considerar com la crònica d'un projecte prolongat en què l'aparell fotogràfic va adquirir un sentit de l'espiritualitat que l'ancià filòsof del segle XIX pensava que era exclusiu de l'ànima humana. Al capdavant, el vell filòsof no s'equivocava gaire. Quan es va introduir el daguerreotip a l'Iran, a través

del contacte amb la modernitat colonial, a aquest aparell li faltava la profunditat espiritual que actualment confereix a les fotografies de Jalali el seu caràcter diferenciat i el seu idiomatisme visual. El que ha passat entre aquella fotografia plana de Molla Hadi Sabzevari i les imatges esculpides amb sensibilitat per Bahman Jalali és la història de la nació. Un contacte prolongat i perdurable amb la modernitat colonial això és el que ha passat, ha traçat els detalls d'una terminologia visual en la modernitat iraniana. Des dels camps de batalla d'aquella trobada fatídica s'ha instal·lat una consciència creativa i crítica darrere els ulls perspicaços d'un fotògraf com Bahman Jalali quan agafa la càmera per observar a través de l'objectiu les ombres canviant del seu univers. Bahman Jalali és al mateix temps un arxiver de la història del seu país i un pronosticador de les seves esperances dipositades en l'autoritat per damunt del destí històric.

Com potser es veu més clar en la fotografia manipulada d'*Imatge de la imaginació*, a les mans i a través de l'objectiu de Bahman Jalali el temps i la narració conflueixen per ajornar la història i explicar una història diferent. Aquestes fotografies semblen la història mai explicada d'una nació, els somnis d'unes persones encara per interpretar: tot plegat recollit en uns silencis visuals per a la posteritat. Aquí les paraules i les visions xoquen per crear un sentit de la percepció superior, on els fets polifocals de la vida s'esculpeixen i s'escenifiquen amb creativitat (una ànima que habita la seva consciència corpòria). El pas del temps en aquestes imatges és visualment palpable, l'ocasió de la fotografia queda marcada per un silenci deliberat que deixa parlar el moment mut. En aquestes imatges les mules es converteixen en cotxes, els gestos habituals canvien de to i d'intenció, les peces de roba canvien amb cada fotografia, etcètera però la mirada de la gent a la càmera i al fotògraf queda fixa. En aquesta fracció de segon, quan la mirada del fotografiat, l'ull del fotògraf i l'objectiu de la càmera conflueixen, l'idiomatisme visual de Bahman Jalali ha recollit la història del seu país.

Fidel a la història de la gent que ha fotografiat, l'ànima de la càmera de Bahman Jalali no queda satisfeta, sinó que ho qüestiona tot. Entre el destí d'un artista postcolonial com Jalali, cronista del pas del seu poble per la història, i la conclusió immanent dels filòsofs europeus segons la qual l'art s'ha acabat i l'artista és mort, sorgeix la dialèctica d'una transestètica de la diferència, on el món, dins de la seva mundanitat, ha d'esperar el sorgiment d'un art que encara importi. La fotografia de Bahman Jalali estimula aquesta esperança i és l'exemple d'aquesta conclusió. El que fa possible aquesta esperança és una manera de veure les coses que s'avança a la seva execució imaginativa. L'observació d'una obra d'art d'una part del món que mai no hem visitat, i que per tant no coneixem, sempre es basa en un acte previ d'imaginació. Sempre imaginem un país, un clima, un producte de la nostra fantasia abans de col·locar-nos davant d'una obra d'art que *ve d'aquella part del món*. El fet que «vingui d'aquella part del món» és automàtic, i sempre inherent, un acte d'alienació imaginativa, un *Verfremdungseffekt* brechtia que permet interpretar una obra d'art al mateix temps que la distorsiona. Davant de l'obra d'un artista com Bahman Jalali contemplem un primer pla imaginatiu en el qual el *Verfremdungseffekt* ja ha tingut lloc dins de l'obra d'art, i per tant ja no importa de «quina part del món ve», ja que en ser activada per una repressió visual que possibilita la seva lectura, l'obra d'art ja ha traspassat els límits de la seva autoalienació. D'aquesta manera s'avança a la seva antropologització, prefigurant la seva pròpia repressió habilitadora, mostrant el seu inconscient com si no fos gens conscient del poder de la seva repressió. I així, proveïda d'una dosi de repressió creativa que la fa creativament visible a qualsevol públic crític, l'obra d'art es tomba per mirar l'espectador, fins i tot molt abans de sortir de la caixa dins de la qual va ser enviada des de «l'estranger», molt abans de ser instal·lada en una paret per ser contemplada per un observador innocent. Vagin amb compte! La càmera de Bahman Jalali està en contracamp.