

# Desaparecimento e Precariedade: Sobre a fotografia de Ahlam Shibli

T.J. DEMOS

Numa das imagens de *Death* [Morte] (2011–12), a mais recente série fotográfica de Ahlam Shibli, vemos uma avó e três dos seus netos numa sala de estar. Por entre as douradas cortinas decorativas, o sofá bege e a mesa de madeira, onde repousam um bule de chá e um arranjo de flores, um enorme quadro agiganta-se ao canto, mostrando um jovem que segura uma metralhadora. Envergando um casaco de cabedal preto com a gola levantada, o jovem fita o espectador com um olhar de desafio. No topo do quadro lê-se em árabe: “A pantera de Kata’ib Shuhada’ al-Aqsa, Mikere” (Mikere, das Brigadas dos Mártires de al-Aqsa). O rapazinho sentado no sofá olha para cima, em direção ao retrato do pai, agora morto, um olhar de admiração que nos alerta para a função social desta imagética para lá da morte do retratado, ilustrando um dito repetido no auge da Segunda Intifada: “Por cada ativista morto, dez outros se juntarão à luta”<sup>1</sup>. Apesar de morto, o ausente Mikere permanece presente na vida, transmitindo uma mensagem porventura com mais força do que alguma vez o poderia ter feito em vida.

*Death* explora a cultura visual do martírio palestino encontrada em espaços públicos e privados. Dá a ver os cartazes que se encontram nas paredes, por todo o lado nos territórios ocupados em 1967, nos quais mártires (a maioria homens, mas também algumas mulheres e crianças) aparecem em frente de símbolos nacionais palestinos, como a Cúpula da Rocha, ao lado de versos do Corão ou rodeados de mensagens de um grupo militante. Fotografias dos mortos são também mostradas nas mãos dos familiares enlutados, colocadas em colares, exibidas em telemóveis e em salas de estar familiares. Para os antropólogos que se ocupam destas práticas comemorativas, “a ênfase quotidiana na celebração do martírio pode ser entendida como uma forma de autodefesa coletiva contra o absurdo da devastação quotidiana, autodefesa sustentada por valores míticos, religiosos e históricos de toda a sorte com o objetivo de não só dar sentido a esta dose diária de morte como torná-la absolutamente inevitável”<sup>2</sup>. Enquanto tal, a mitificação de mártires exemplifica o modo como “a resistência e o sacrifício foram equiparados ao preço inevitável a pagar por um sentido presente da vida alienada e vivida na promessa de um futuro melhor”<sup>3</sup>.

Embora estas imagens de morte omnipresentes nas comunidades palestinas testemunhem o desaparecimento de filhos e filhas, mães

e pais, elas simultaneamente ilustram a recusa desse desaparecimento. O que resta é a presença fantasmagórica daqueles que agora estão mortos, que cessaram de viver por múltiplas razões mas cuja inquietante aparição está agora ao serviço de várias causas políticas e religiosas, apoiando a luta palestina pela descolonização e a independência. As imagens documentam contudo um fenómeno que não é de forma alguma simples em termos culturais ou representacionais. O que pensar do controverso significado do martírio, por exemplo, para as famílias que poderão ter perdido as suas casas sob os bulldozers israelitas devido a ações dos seus parentes? E daqueles que questionam a legitimidade e o resultado de tais operações de martírio? O que pensam os vivos sobre a militarização da sociedade palestina em consequência da resistência armada contra o colonizador? O que pensar da “política polivalente” — nas palavras de Lori A. Allen — de tais práticas comemorativas, em que aqueles que morreram como circunstâncias inocentes (especialmente crianças) são instrumentalizados por milícias rivais?<sup>4</sup> As fotografias não dão resposta a estas perguntas; mas põem a descoberto estas considerações, questionando sem conclusões fáceis, criando uma certa consciência do — e uma relação com o — não-saber. Confrontar a verdade fotográfica desse não-saber é uma constante do trabalho de Shibli.

A sua recente série de imagens de mártires alicerça-se assim no seu projeto fotográfico de longa data de registar a vida (e a sobrevida) daqueles que vivem à beira da exclusão e sob a ameaça do desaparecimento e documentar a comemoração dos que sucumbiram à ausência. Contudo, como vimos, o fim nunca é verdadeiramente o fim, pelo menos no regime da imagem. Tal como as figuras de *Death* representam uma recusa do esquecimento e o sacrifício por uma vida melhor para aqueles que lhes sobrevivem, um ato que desafia o desaparecimento, também a prática fotográfica de Shibli está empenhada em reconhecer o não-reconhecido, desafiando os regimes visuais que de outra forma relegariam esses sujeitos ao apagamento.

A prática fotográfica de Shibli iniciou-se com o registo das condições de vida dos palestinos de ascendência beduína, produzindo imagens da vida sob a ameaça de espoliação e da sobrevivência em condições de migração forçada, estados prolongados de impermanência e desalojamento. Incluem-se aqui as séries

*Unrecognised* [Não-reconhecido] (2000), que expõe as circunstâncias de vida dos habitantes de uma aldeia palestina na Galileia que não surge em nenhum mapa oficial israelita; *Goter* (2002–03), que descreve as condições sociais e materiais dos beduínos palestinos de al-Naqab (o deserto do Neguev); *Arab al-Sbaih* (2007), que retrata campos de refugiados palestinos na Jordânia; e *The Valley* [O Vale] (2007–08), que representa a aldeia de Arab al-Shibli na Baixa Galileia (originalmente chamada Arab al-Sbaih). No entanto, em anos mais recentes, o interesse de Shibli alargou-se a outros contextos geopolíticos e sociais, para além do palestino, dando origem a outros ciclos fotográficos. Por exemplo, a série *Eastern LGBT* [LGBT do Oriente] (2004/06) retrata gays, lésbicas, bissexuais e transexuais a viver em Zurique, Barcelona, Telavive e Londres, fugidos do Paquistão, da Palestina, do Líbano, da Turquia e da Somália, países intolerantes com orientações sexuais não-convencionais. *Dom Dziecka. The house starves when you are away* [Dom Dziecka. A casa morre de fome quando estás fora] (2008) mostra-nos os habitantes de diversos orfanatos na Polónia, onde, de forma comovente, as crianças para si mesmas criaram um lar, estabelecendo as suas próprias relações de tipo familiar, em agrupamentos que ao mesmo tempo diferem da ordem social convencional, indicando assim a possibilidade de pertença fora do tradicional núcleo familiar. Por último, *Trauma* (2008–09) apresenta um ciclo de fotografias que inclui imagens de antigos membros da Resistência Francesa da região de Corrèze, no Centro Sul; alguns desses indivíduos, que tinham sido vítimas da perseguição nazi, tomaram parte, alguns anos mais tarde, nas guerras coloniais da Indochina e da Argélia, combatendo contra aqueles que, tal como eles próprios no passado, lutavam pela independência<sup>5</sup>.

Estas várias séries fotográficas têm em comum o compromisso que há muito Shibli assumiu de explorar as experiências de exclusão social, como as que se encontram nos espaços de não-reconhecimento político e espoliação e nos espaços expatriados de rejeição e não-pertença. Nesta medida, o seu trabalho aproxima-se de abordagens à fotografia documental desenvolvidas em zonas de conflito com intenções similares, como as obras de David Goldblatt, Guy Tillim e Santu Mofokeng, que registaram a vida na África do Sul durante e depois do *apartheid*. O que marca o trabalho de Shibli é todavia a sua coerente investigação

da apatridia geopolítica e cultural no contexto do qual os habitantes se esforçam por construir locais de pertença. De facto, como escreve Ulrich Loock, “todo o trabalho de Ahlam Shibli é guiado por uma pergunta fundamental: ‘O que significa estar em casa?’. E pelo seu inverso: ‘O que significa não estar em casa?’”<sup>6</sup>. Nos trabalhos fotográficos de Shibli, esta dialética de estar-em-casa e não-ter-casa desenvolve-se em muitas direções — exclusão nacional, espoliação colonial, alienação sócio-sexual, privação familiar e morte. No entanto e simultaneamente, esta relação estrutural entre inclusão e exclusão complica-se no seu trabalho, na medida em que a ligação entre vítima e perpetrador, cidadão e estrangeiro, vivo e morto nunca é estável — pelo menos no campo da representação —, tal como o ato de reconhecimento não é um gesto descomplicado ou uma manobra política simples. Com efeito, a prática de Shibli permanece atenta às ideologias rivais da aparição — particularmente na série *Death* — e questiona o seu significado quando o reconhecimento acontece, demonstrando que este nunca surge sem motivações e consequências políticas instáveis. Como tal, o declarado compromisso do seu projeto de reconhecer o não-reconhecido — dando visibilidade àqueles que os poderes hegemónicos desterraram para as margens — acaba por se ver complicado pela sensibilidade da sua fotografia à estética da indeterminação do documentário. Como vários teóricos observaram, o significado fotográfico é sempre contingente (dependente do contexto, das legendas, dos locais de receção e dos modos de interpretação institucional), o que significa que a sua significação é, no melhor dos casos, incerta<sup>7</sup>. Esta complexidade — que se situa entre a indeterminação e o reconhecimento político — coloca o seu trabalho na linha da frente da reinvenção contemporânea da prática documentária e da exploração das possibilidades da fotografia socialmente comprometida.

Consideremos *Unrecognised*, uma série fotográfica de Shibli sobre os beduínos palestinianos que, para não perderem as suas terras, se recusaram a ser transferidos para áreas aprovadas oficialmente e, numa atitude de desafio, permaneceram nos seus lugares, sendo por isso oficialmente “não-reconhecidos” pelo Estado de Israel e condenados a viver em estruturas temporárias, sem acesso a água corrente, eletricidade ou saneamento<sup>8</sup>. As fotografias reproduzem as suas construções de chapa

ondulada, seguras por correntes enferrujadas e cadeados, situadas numa paisagem rochosa agreste. Crianças descalças brincam neste ambiente inóspito, enquanto as mulheres se ocupam das tarefas domésticas e estendem roupa a secar. Sem serviços de saúde e sem acesso à educação para além do nível primário, os palestinianos não-reconhecidos sofrem frequentes abusos por parte das autoridades estatais, incluindo migrações forçadas. As suas casas são por vezes arrasadas por bulldozeres (com ou sem aviso prévio) e as suas colheitas, pulverizadas com herbicida por helicópteros israelitas. Relegados à posição de ocupantes ilegais das terras tradicionalmente suas, são-lhes negados muitos dos direitos concedidos aos cidadãos de Israel (que os beduínos palestinianos retratados em *Unrecognised* são). Para Shibli, isto constitui uma dura ironia para um povo outrora nómada e agora forçado a ser “refugiado na sua própria terra”<sup>9</sup>. Apesar deste contexto opressivo, as fotografias de Shibli refletem os laços familiares, mostram crianças a brincar, casas pintadas de cores garridas e jardins cuidados, imagens que testemunham uma vontade de sobreviver e de criar um sentimento de lar contra a realidade da apatridia legal.

Na sua série subsequente, *Goter*, Shibli confronta o mesmo contexto político: a recusa de Israel de reconhecer as aldeias dos beduínos palestinianos, apagando-as dos mapas e da sinalética, hebraizando os seus nomes árabes tradicionais, rejeitando reivindicações lícitas de propriedade imobiliária. O título provém de uma tradição local que recorda a época do Mandato Britânico, quando os palestinianos ouviam frequentemente a ordem militar ‘go there’ [vai para ali]. A expressão transformou-se ao longo de gerações na relíquia linguística de hoje, um eco praticamente indecifrável do confronto passado com o poder colonial<sup>10</sup>. Essa ordem, “vai para ali”, em breve seria reiterada durante a consolidação do Estado de Israel nos anos 1960, quando o político e dirigente Moshe Dayan expôs a política de assimilação dos beduínos, anteriormente nómadas, na sociedade israelita: seriam integrados no proletariado urbano, trabalhando na indústria, nos serviços, na construção e na agricultura. “Isto será uma revolução, mas pode ser conseguido em duas gerações”, explicava Dayan. “Sem coerção, mas sob direção governamental (...) este fenómeno dos beduínos desaparecerá”<sup>11</sup>.

A “revolução” de Dayan equivalia a um plano patrocinado pelo Estado para o desaparecimento de um povo, que não

deixou aos beduínos palestinianos senão duas alternativas: permanecer em povoados não reconhecidos e por isso impermanentes, que efetivamente se transformariam em verdadeiros campos onde um estado de exceção destituiria os indivíduos dos seus direitos políticos e os reduziria a uma existência precária<sup>12</sup>; ou integrar-se na sociedade israelita e aceitar o desaparecimento d’ “este fenómeno dos beduínos”. Qualquer uma destas vias seria de facto consentânea com aquilo que o falecido sociólogo israelita Baruch Kimmerling denomina “politicídio”: “a destruição física de instituições e infraestruturas públicas, a colonização territorial, a fome, o isolamento social e político” dirigidos contra um povo específico<sup>13</sup>. Neste sentido, o tratamento dos beduínos palestinianos está relacionado com o tratamento reservado por Israel aos palestinianos em geral, caracterizado pelo projeto de longa duração “que abrange um vasto leque de atividades sociais, políticas e militares cujo objetivo é destruir a viabilidade política e nacional de toda uma comunidade e assim negar-lhe a possibilidade de uma genuína autodeterminação”<sup>14</sup>. Um tal projeto corresponde a uma visão dos palestinianos como detentores de uma “humanidade relativa” e por isso com “direito apenas a um subconjunto dos direitos, de outra forma inalienáveis, que são devidos a humanos ‘completos’”, como explica Omar Barghouti<sup>15</sup>.

Face a semelhantes políticas estatais e condições biopolíticas não é de admirar que, durante os anos 1980 e 1990, escritores e ativistas palestinianos como Edward Said tenham repetidamente manifestado o receio do desaparecimento: “Evidentemente, a destruição da Palestina em 1948, os anos de anonimato que se seguiram, a dolorosa reconstrução de uma identidade palestiniana exilada, os esforços de muitos agentes políticos, combatentes, poetas, artistas e historiadores palestinianos para salvar uma identidade palestiniana — tudo isto vacilou perante o medo avassalador do desaparecimento, dada a implacável determinação oficial de Israel em acelerar o processo de reduzir, minimizar e garantir a ausência de palestinianos como presença humana e política na equação do Médio Oriente”<sup>16</sup>. O que *Goter* e *Unrecognised* nos mostram são as provas arquitetónicas, geográficas, institucionais, sociais e visuais da política de promoção do desaparecimento de um povo — especialmente nas figuras obscuras, nos rostos fragmentários,

nos corpos etéreos e delineados, nos espaços domésticos desoladoramente vazios que povoam e assombra a sua imagética fotográfica. É como se a realidade existencial da ausência impregnasse já essas cenas, vislumbrando uma deserção futura, lugares de abandono e um povo a desaparecer.

Evidentemente, a ausência e o desaparecimento correspondem à condição da fotografia como meio, algo que o projeto de Shibli argumentadamente desenvolve estabelecendo uma relação entre meio e geopolítica. Como Roland Barthes descreveu em *A Câmara Clara*, a ontologia da fotografia diz fundamentalmente respeito à morte. A morte é o *eidos* da fotografia, a sua forma ideal e a sua expressão mais distinta<sup>17</sup>. Na verdade, não há nenhuma fotografia que não torne ausente aquilo que representa. De modo bastante produtivo, Eduardo Cadava elucida a argumentação de Barthes quando escreve que “a conjunção da morte e do fotografado é na verdade o próprio princípio da certeza fotográfica: a fotografia é um cemitério. Pequeno monumento funerário, a fotografia é um túmulo para os mortos vivos. Conta a história destes — uma história de fantasmas e sombras — e fá-lo porque é essa história”<sup>18</sup>. Não é pois surpreendente que da combinação por Shibli de fotografia e não-reconhecimento político resulte uma inquietante estética da alucinação — considerem-se as espectrais presenças de mártires que servem de monumentos funerários no cemitério do espaço público em *Death*; ou as figuras fugazes, obscurecidas e desfocadas de *Goter*; ou ainda as imagens nessa série de locais evacuados e desabitados, que de algum modo falam da presença impressionante da ausência naquilo que são espaços de apatridia. Todos exprimem a instância daquilo que recusa o desaparecimento. Por outras palavras, o que Shibli explora é justamente a conjunção de morte e fotografado.

Esta conjunção traduz-se nomeadamente no facto de nas mãos de Shibli a fotografia se tornar um ato insistente de retenção da presença dos desaparecidos e dos deslocados, dos ausentes e dos mortos, fornecendo prova de uma existência de outro modo negada, controlada, murada, encarcerada, confinada, exilada. Trata-se de um ato de intervenção na organização do aparecimento, de modo a lançar luz sobre aqueles a quem é normalmente negada a representação — física, arquitetónica,

espacial, política e visual. Neste sentido, o seu projeto repercute a politização do fotográfico, indo mais além de uma meditação puramente barthesiana sobre a inquietante e mortuária estética da imagem fotográfica. Na verdade, o seu trabalho empurra a estética barthesiana do juízo subjetivo em direção a uma insistência de reivindicação do aparecimento que é também uma subjetivação política. Essa subjetivação é um “tornar-se ser”, uma participação na formação do mundo visível e uma reclamação de direitos para os que estão nesse mundo, direitos que se estendem para além do estado-nação repressivo e do seu projeto colonial<sup>19</sup>. Contra a segregação social e política do Estado, a fotografia de Shibli reclama a universalidade dos direitos, a igualdade e a inclusão, para lá desses regimes que dividem e isolam, produzem estados de exceção e de humanidade relativa e levam a cabo programas de politicídio.

Como tal, os trabalhos de Shibli dão voz à esperança de uma fotografia que contesta a injustiça da situação dos espoliados e cria uma zona de participação política para lá das políticas governamentais de exclusão postas em prática pelo Estado. A esperança é a de que a reorganização do mundo visual pela fotografia possa fazer a diferença na realidade política e social, o que certamente faz, embora talvez sem a precisão instrumentalizada e a eficácia estratégica que alguns reclamam. Entretanto, temos o testemunho silencioso e o subtil questionamento das imagens de Shibli, que atestam a diversidade e a criatividade da vida desses sujeitos confinados à ausência e à abstração, ou reduzidos à condição de vítimas humanitárias e aos cálculos estatísticos do Estado (particularmente nos territórios ocupados palestinianos)<sup>20</sup>.

Expondo a impossibilidade da legibilidade documental, como referimos, a prática de Shibli matiza todavia a política de reconhecimento. Expondo a fragmentação e a abstração, as suas fotografias evitam a armadilha de constituir uma segunda ordem de vitimização, duplicando ao nível da representação a sujeição encontrada na realidade. Neste sentido, o trabalho de Shibli complica a urgência de reconhecer os não-reconhecidos ao admitir uma simultânea injunção estética *contra* a representação, que se reveste de significado na medida em que tal fotografia é capaz de revelar a complexidade de ser humano, em parte

evitando a objetificação totalizadora desse ser. Como observa Judith Butler, “para a representação exprimir o humano (...), ela deve não apenas falhar mas também *mostrar* o seu falhanço. Há algo de irrepresentável que não obstante procuramos representar e esse paradoxo deve ficar retido na representação que oferecemos”<sup>21</sup>.

Neste contexto, as imagens de Shibli dos não-reconhecidos, que reconhecem justamente esse paradoxo, não podem ser facilmente convertidas e não encaixam sem problemas no modelo de uma fotografia documental baseada numa empatia progressista — já que a injustiça é mostrada no seu trabalho sem transmitir ao espectador uma promessa de redenção ou esperança de que uma iminente transformação vai acontecer em resultado da intervenção fotográfica<sup>22</sup>. Este facto resulta em parte da recusa de Shibli de objetivar os seus sujeitos para o olhar do espectador empático. Como especifica Loock, “embora a sua prática tome a forma do documentário, o seu trabalho não se centra num inventário de situações específicas, num registo de circunstâncias sociológicas ou etnológicas e muito menos numa ilustração de um conhecimento cultural preconcebido”<sup>23</sup>. Longe de proporcionar uma fonte de dados sociológicos ou informação etnográfica, as fotografias de Shibli sublinham os complicados aspetos da sua condição estética e revelam a natureza multifacetada da experiência vivida e da realidade subjetiva. Fazem-no desvelando uma ambiguidade e plurivalência na imagem que anuncia o facto de a fotografia não poder mais do que assinalar a abundância de significado que inevitavelmente escapa ao seu alcance mas que qualquer prática documental com qualquer tipo de ambição conceptual reconhecerá, como se “tivesse de *mostrar* o seu falhanço” em representar para poder “exprimir o humano”.

Sensível ao irrepresentável que tenta, no entanto, representar — procurando mostrar tanto aqueles que são “não-reconhecidos” como a derradeira irrepresentabilidade do seu ser —, Shibli tem procurado em anos mais recentes alargar a sua prática a outras fontes de luta e outros locais de irrepresentabilidade. Propôs assim uma cadeia de equivalências que amplia a sua política fotográfica e que desafia a repressão e a espoliação em diferentes contextos geopolíticos, ao colocar a luta palestiniana em relação com lutas políticas noutros lugares. Como tal, o alargamento da sua visão fotográfica do

mundo cria possibilidades para formas de solidariedade com diferentes comunidades e modos de identidade para além da Palestina e de Israel.

Consideremos, por exemplo, *Eastern LGBT*, que mostra aparições em espaços públicos de indivíduos transgressores dos papéis usualmente associados ao seu género (LGBT, acrónimo para Lésbica, Gay, Bissexual, Transgénero, é um termo habitualmente usado pelos que formam esta comunidade). Uma das fotografias de uma série relacionada (*LGBT\_A*, que é uma parte de *LGBT A B C*) mostra-nos duas figuras com cabeças rapadas, uma de óculos de sol envergando um fato de riscas e gravata, a outra com um bigode postiço, um vestido escuro e um casaco brilhante de vinil. Posam como casal diante de duas fotografias de Shibli da série *Unrecognised*, estabelecendo assim uma ligação entre os palestinianos e indivíduos sujeitos a outro tipo de não-reconhecimento devido à sua orientação sexual. Esta forma de não-reconhecimento acabou por excluir estas pessoas das suas comunidades e da sua pátria, por força da intolerância cultural e da discriminação contra aqueles que se desviam das normas estabelecidas sobre a sexualidade e o género. Outras imagens da série mostram cenas de paradas do orgulho gay, vários tipos de transexuais e travestis a vestir-se ou deambulando em zonas residenciais, posando para a câmara em corredores anónimos ou envergando fatos exóticos ou fetichistas. Vemo-los a maquilhar-se, cuidando a sua aparência em frente de espelhos ou a dançar em clubes noturnos.

Em *LGBT\_C* surge uma figura sob os holofotes de um clube noturno, diante de um cartaz que reproduz o arco-íris, símbolo da diversidade, e publicita o Grupo Aswat: “Somos palestinianas. Somos mulheres. Somos homossexuais”. Trata-se de manifestações de afirmação, em que os participantes criam uma atmosfera festiva que alia o exercício da subjetividade à condição de expatriado, à transgressão sexual e à resistência política. Estas figuras rejeitam simultaneamente a discriminação sócio-sexual e a espoliação geopolítica, e Shibli mostra-as recuperando a sua capacidade de ação por meio das suas políticas radicais. A sua perspetiva fotográfica dota estas figuras de dignidade e capacidade de afirmação, contrariando a objetificação voyeurista com que são por vezes retratadas e incluindo também imagens antiespetaculares da vida quotidiana.

Com *Dom Dziecka. The house starves when you are away*, Shibli vai mais longe na sua abordagem fotográfica às comunidades de deslocados e espoliados. Neste caso, as imagens mostram vários grupos de órfãos fotografados em onze lares de crianças na Polónia. Algumas delas têm uma clara relação estilística com os seus retratos de contextos palestinianos, como *Goter, Unrecognised* ou *Arab al-Sbah*. Por exemplo, os retratos a preto-e-branco de rapazes e jovens surgindo diante ou em cima de edifícios de cimento sem qualquer decoração ou adorno apresentam semelhanças com as imagens de áreas palestinianas de claustrofobia e privação, de controlo e ocupação que surgem noutros trabalhos de Shibli. O seu ponto de vista nestas fotografias está distanciado dos sujeitos, como que para indicar que a fotógrafa está à parte, no exterior, o que intensifica o tom melancólico e a sensação de olharmos uma situação à distância, sem qualquer controlo sobre ela. Noutras imagens da mesma série surgem figuras a tapar o rosto ou evitando a câmara, como que numa atitude de desafio diante das intrusões da fotógrafa. Ou talvez ela tenha incluído estas imagens obscurecidas para sugerir a impossibilidade de representar o sujeito, mais uma prova do reconhecimento das facetas subjetivas que se situam para lá do que qualquer fotografia pode representar, aí onde a fragmentação representacional paradoxalmente contraria a humanização relativa<sup>24</sup>. Também aqui as imagens alternam cor e preto-e-branco, um recurso formal que sublinha a diversidade representacional e alude à diversidade subjetiva, e assim ao carácter necessariamente fragmentário da fotografia. Necessariamente fragmentárias, as imagens de Shibli assumem então um valor autorreflexivo, na medida em que reconhecem a impossibilidade de captar totalmente ou de retratar completamente o sujeito. Mas neste caso não é apenas para apontar a usurpação de direitos sociais ou políticos ou a deslocação alienante mas antes para indicar a profundidade e a multiplicidade do ser, que transcendem a imagem e às quais a imagem pode apenas fazer alusão.

Parte dessa profundidade e multiplicidade é expressa através da ligação social entre estas figuras, já que as fotografias revelam os vínculos comunitários existentes entre estas crianças sem família, estes habitantes de um lar para os que não têm lar. A série destaca as suas atividades comuns: várias crianças a dormir no mesmo quarto, os

vários abraços de intimidade, as situações de familiaridade mesmo quando se estão a lavar ou a tomar duche, nos espaços onde rapazes e raparigas cuidam da sua higiene pessoal. Sentam-se e leem juntos, deitam-se no regaço uns dos outros. Enquanto figuras que surgem sempre em grupo, compõem retratos de órfãos que criaram uma espécie de lar para si próprios. As imagens são pois um testemunho de algo fundamentalmente humano, embora haja também uma transgressão social nestes agrupamentos que constituem vínculos fora das relações familiares e que por isso expandem as possibilidades sociais de ser humano. Elas retratam o estado de sociabilidade e sublinham o desejo e a necessidade das pessoas de existir em comunidade. Em situações de repressão e colonização (*Unrecognised*), de exclusão e discriminação (*Eastern LGBT*) ou de privação de uma família (*Dom Dziecka. The house starves when you are away*), descobrimos em cada um dos casos a vontade imperiosa de ser com outros, o desejo de contacto, amizade, amor e solidariedade e a pulsão para encontrar ou construir uma casa (ainda que não-convencional) contra a pressão de ser renegado e ostracizado<sup>25</sup>.

Dito isto, algumas das mais complicadas imagens de Shibli exploram a inquietante instabilidade entre vítima e perpetrador, combatente pela liberdade e colonizador. Para *Trauma*, Shibli fotografou em França veteranos que sofreram a perseguição nazi por terem resistido à ocupação alemã durante a Segunda Guerra Mundial. O ponto de partida histórico desta série é o dia 9 de junho de 1944, quando as SS executaram publicamente na cidade de Tulle noventa e nove pessoas, enforcando-as em candeeiros e varandas da rua principal, e deportaram muitas outras para campos de concentração, onde a morte era um destino provável. A cidade comemora anualmente aqueles que sofreram estas atrocidades e a história é recordada em placas, nomes de ruas, monumentos públicos, inscrições em túmulos, rituais evocativos e um museu que homenageia os mártires franceses. Estes diversos locais de recordação coletiva constituem o tema das fotografias de Shibli. Mas há mais, já que as lembranças que surgem em algumas das imagens incluem também fotografias e mapas do Norte de África, guardados por um dos veteranos franceses. Estes registos revelam que alguns dos sobreviventes da ocupação alemã se juntaram ao exército colonial



francês na Indochina e na Argélia nos anos 1950 e 1960. Destacando estes pormenores, Shibli une estas diferentes histórias sem propor qualquer resolução. A série fotográfica torna-se um arquivo da disjunção e da contradição política, onde vítima e perpetrador trocam inexplicavelmente de lugar em diferentes períodos históricos. Neste sentido, a série recorda a investigação que Shibli levou a cabo em *Trackers* [Batedores] (2005), uma série de fotografias de palestinianos de origem beduína que se alistaram nas Forças de Defesa de Israel para obter reconhecimento e benefícios materiais (uma casa, por exemplo) mas que ao fazê-lo foram acusados de trair a sua comunidade<sup>26</sup>. A questão suscitada por estas várias imagens é a de entender como é que aqueles que foram perseguidos num contexto puderam, noutros locais, submeter outros à violência militar e à ocupação<sup>27</sup>. Contudo, as fotografias de Shibli não condenam nem tiram conclusões; antes apresentam um arquivo visual das consequências materiais, lembranças e testemunhos documentais registados em locais de evocação pública e privada que colocam estas difíceis questões.

Como vimos, *Death*, a recente série de Shibli, marca uma nova evolução na sua prática, uma vez que as imagens se centram não tanto em pessoas concretas mas antes em representações de desaparecidos. Como tal, as fotografias constituem um gesto reflexivo, na medida em que analisam o uso social das imagens, investigando a estética da comemoração e as políticas de reconhecimento na vida quotidiana. A série refere-se principalmente ao contexto da Segunda Intifada, a sublevação que teve início em setembro de 2000, desencadeada pela provocadora visita de Ariel Sharon, escoltado por um milhar de elementos da segurança, a al-Haram al-Sharif (literalmente “o Nobre Santuário”, a localização da Mesquita de al-Aqsa e da Cúpula da Rocha), conhecido pelos judeus como o Monte do Templo. Os protestos foram ainda inflamados pela morte de Mohammad al-Durrah, o rapaz de doze anos morto a tiro nos braços do pai a 30 de setembro, acontecimento registado em imagens e largamente divulgado que reforçou a perceção do desprezo de Israel pelos direitos e a vida dos palestinianos. Nos anos que se seguiram, a rebelião provocou a militarização da sociedade palestinianiana, um desenvolvimento muito diferente das manifestações e dos projetos sociais, incluindo hortas comunitárias e cooperativas de produção alimentar, que fizeram parte da mobilização popular

que caracterizou a Primeira Intifada (1987–93)<sup>28</sup>.

Desde 2000, milhares de palestinianos foram mortos pelas forças de segurança de Israel, muitos homenageados com um funeral de mártir<sup>29</sup>. Como vimos, estas evocações comemorativas incluem frequentemente cartazes e fotografias pendurados em salas de estar familiares, colocados na proximidade da residência do mártir, em restaurantes, no interior e no exterior de lojas, perto de escolas e hospitais. Destacando estes lugares diversos, Shibli mostra como o nacional se torna familiar e o político, íntimo, a ubiquidade das imagens sugerindo que qualquer um se pode tornar mártir a qualquer momento. Apesar das várias abordagens à imagética do mártir que o estudo de Shibli evidencia, o arranjo gráfico dos cartazes poucas indicações fornece que permitam diferenciar entre operadores de martírio, combatentes armados, jovens mortos a tiro em manifestações e circunstâncias inocentes (homens, mulheres, crianças) mortos durante os ataques israelitas, cada um dos casos transformando o palestiniano representado num ícone da resistência nacional. Nesse sentido, os cartazes proclamam a “unidade não-hierárquica do destino coletivo nacional dos palestinianos”<sup>30</sup>. Mostrando a multiplicidade de imagens de mártires, *Death* revela como é possível ajustar esta diversidade social a uma certa homogeneidade visual problemática.

Contudo, a estetização da morte é no mínimo ambígua, já que a imagética do mártir escapa inevitavelmente à sua finalidade instrumentalizada. Na verdade, estudos de comemorações de mártires realçam as diversas interpretações do seu significado e as relações por vezes conflituosas dos espectadores com essas imagens, havendo pessoas que, por vezes, questionam ou rejeitam até as suas mensagens políticas no dia-a-dia. O uso dessas imagens como práticas publicitárias por grupos militantes pode até ser criticado e a sua retórica ridicularizada por alguns palestinianos fartos do culto da morte, da evolução da resposta violenta e militarizada à ocupação e da repetição banal e rotineira das aparentemente intermináveis homenagens aos mortos<sup>31</sup>. A estética dos memoriais aos mártires configura assim uma oscilação incerta entre complacência sócio-política e conflito de fações, entre práticas devocionais e distância crítica. A representação por Shibli da diversidade de imagens e dos seus contextos de

receção revela estas antinomias, em vez de meramente prolongar as próprias comemorações ritualistas. Ainda assim, a série permanece um testemunho da destruição de vidas palestinianas e de como a morte inspira a resistência futura.

Frequentemente, o trabalho de Shibli também inclui indícios do envolvimento da fotógrafa na produção das suas fotografias: a sua sombra, visível em algumas, ou as perspetivas oblíquas, as várias distâncias e as diversas localizações que indicam a sua intervenção na construção dos planos. Do mesmo modo, as fotografias de cemitérios assinalam a presença da fotógrafa entre as sepulturas, tanto quanto as outras imagens da série *Death* que mostram jovens demorando-se nos lugares de comemoração e os cartazes por vezes mostrados à fotógrafa por familiares do falecido. Por outras palavras, a estética representacional de Shibli suscita uma certa ressuscitação da vida, mesmo se as imagens retratam os vestígios da perda e da ausência.

Se *Death* nos apresenta representações de representações, na verdade isso não é totalmente novo no trabalho de Shibli — pense-se nos cartazes e na decoração das paredes inspirados na cultura popular em *Dom Dziecka*. *The house starves when you are away* ou no arquivo visual de fotografias históricas documentado em *Trauma*, que também apontam para a função social da fotografia em vários contextos que fazem parte da teia da vida. A diferença é que *Death* se centra na forma como os mortos integram os programas políticos de várias organizações militantes, seja alistados por submissão voluntária, em atos cooperativos de participação política ou através da cooptação por grupos militantes. Ao contrário dos cartazes de mártires, as fotografias de Shibli não permitem reduzir os seus sujeitos a imagens únicas, a expressões de uma agenda, ao material manipulado de um programa político. Consequentemente, a série assume uma relação de certo modo crítica com o seu sujeito.

Poderia a condição de não-reconhecido tornar-se alguma vez parte de uma postura ético-política? “Faz parte da moral não nos sentirmos em casa na nossa casa”, afirmou em finais dos anos 1990 Edward Said, que assim encontrava um modo de expressar os desafios éticos da migração forçada invocando as palavras escritas por Theodor Adorno durante o seu próprio exílio forçado da Alemanha nazi<sup>32</sup>. Pois como pode alguém aspirar a pertencer a uma cultura nacional que é, como no caso da Alemanha nazi, ética

e politicamente abominável? Para Said, a questão traduzia-se na impossível condição de exílio e de deslocação dos palestinianos, cuja privação de um estado equivalia a uma decisiva política de resistência, uma recusa de se sentirem em casa numa situação de espoliação. Embora não proponha uma simples analogia com a catastrófica história da Segunda Guerra Mundial, o próprio sentido de desalojamento de Said levou-o apesar de tudo a considerar criticamente o imperativo ético de Adorno no seu tempo, exatamente como Shibli visualiza esta condição paradoxal de hoje.

Em vez de se submeterem ao reconhecimento de uma mensagem fotográfica e serem reduzidas a comunicação ou propaganda, as imagens de Shibli evidenciam uma qualidade de libertação subjetiva e social no estado de ser não-reconhecido, pois esse estatuto trava o reconhecimento como um modo de controlo ou de essencialização, mesmo se o seu trabalho também investiga o não-reconhecimento como espaço de exposição existencial. A sua fotografia desafia assim a produção de formas convencionais de ser estereotipado, de acordo com as quais a normalidade é produzida pela oposição aos excluídos e não-reconhecidos. Se o projeto de Shibli reclama o não-reconhecimento como um projeto emancipatório, não o confunde contudo com a função do não-reconhecimento como uma política de controlo nas mãos de um Estado ou de uma milícia repressivos. Como vimos, o trabalho de Shibli representa uma investigação polivalente da vontade de pertencer a uma comunidade e de partilhar um lar — que as suas fotografias situam tanto como um modo de ser como enquanto luta política — desenvolvida nas várias circunstâncias de apatridia de hoje, dentro e fora da Palestina. Neste sentido, a sua fotografia reconhece na precariedade a origem de comunidades humanas, mesmo se contestando as suas formas de exclusão social e desigualdade político-económica, que se tornam os alvos de uma luta comum<sup>33</sup>.

T.J. Demos é crítico de arte e professor no departamento de História da Arte do University College, em Londres. É autor de *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary During Global Crisis* (2013) e *Return to the Postcolony: Spectres of Colonialism in Contemporary Art* (2012).

#### Notas

1. Lori A. Allen, "The Polyvalent Politics of Martyr Commemorations in the Palestinian Intifada", *History & Memory* 18.2, outono/inverno 2006 (Bloomington, IN: Indiana University Press), p. 119.
2. Mahmoud Abu Hashhash, "On the Visual Representation of Martyrdom in Palestine", *Third Text* (Londres), vol. 20, n.º 3/4, maio-julho 2006, p. 400.
3. *Ibid.*, p. 391.
4. Allen, *op. cit.*
5. Shibli destaca as seguintes datas históricas: a Guerra da Indochina começou em 1946; a 8 de maio de 1945, o preciso dia em que a Alemanha nazi se rendeu e em que terminou a Segunda Guerra Mundial, os franceses dispararam sobre manifestantes que protestavam contra o poder colonial em Sétif, o que acabou por conduzir aos acontecimentos que ficaram conhecidos como os massacres de Sétif e Guelma na Argélia; a guerra entre a França e os movimentos independentistas argelinos prolongou-se de 1954 a 1962. (Correspondência por e-mail com o autor, 18 de outubro de 2012.)
6. Ulrich Loock, "Ahlam Shibli's Critique of the Notion of Home", in *Cura magazine* (Roma) 2, 2009, p. 64.
7. Ver Roland Barthes, *A Câmara Clara* (1980), trad. Manuela Torres, Lisboa: Edições 70, 2012, p. 37: "a Fotografia é contingência pura e não pode ser senão isso". Para Allan Sekula, o significado da fotografia é "indeterminado", algo que defende em "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)" (1976/78), in *Allan Sekula, Dismal Science: Photo Works, 1972-1996*, cat. exp., Normal, IL: University Galleries, Illinois State University, 1999, p. 121. Mais recentemente, Hito Steyerl privilegiou a "incerteza" como a base do modo documental; ver "Documentary Uncertainty", in *A Prior* (Gent), 15, 2007.
8. Ver Kamal Boullata, "Cassandra and the Photography of the Invisible", in *Ahlam Shibli: Lost Time*, cat. exp., Birmingham: Ikon Gallery, 2003; e Ulrich Loock, "Goter: Representation of the Unrecognized", in *Go there, Eat the mountain, Write the past*, cat. exp., Amã: Darat al Funun – The Khalid Shoman Foundation, 2011.
9. Ver a descrição de *Unrecognised* de Ahlam Shibli, disponível online em [www.ahlamshibli.com/texts/arab.htm](http://www.ahlamshibli.com/texts/arab.htm) (acesso a 26 Out. 2012).
10. Ver o website de Shibli e as suas declarações sobre *Goter* em [www.ahlamshibli.com/statement/Goter.htm](http://www.ahlamshibli.com/statement/Goter.htm) (acesso a 26 Out. 2012).
11. Moshe Dayan, 1963, citado por Shibli, *ibid.*
12. Neste sentido, as aldeias "não-reconhecidas" aproximam-se daquilo que

Giorgio Agamben descreveu como "o campo", identificando-o como "o espaço que se abre quando o estado de exceção começa a tornar-se a regra". De facto, Israel tem mantido um estado de emergência desde a sua fundação, em 1948. "Na medida em que os seus habitantes foram espoliados de todo o estatuto político e integralmente reduzidos à vida nua", escreve Agamben, "o campo é também o espaço biopolítico absoluto, nunca antes realizado, em que o poder não se confronta senão com a pura vida sem qualquer mediação". Giorgio Agamben, "What Is a Camp?", in *Means without Ends: Notes on Politics*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, pp. 39 e 41 [Versão portuguesa *Homo Sacer: O Poder Soberano e a Vida Nua*, trad. António Guerreiro, Lisboa: Presença, 1998, pp. 161 e 163 (N.E.)]. Ver também Adi Ophir, Michal Givoni e Sari Hanafi (eds.), *The Power of Inclusive Exclusion: Anatomy of Israeli Rule in the Occupied Palestinian Territories*, Nova Iorque: Zone Books, 2009.
- 13. Ver Baruch Kimmerling, *Politicide: Sharon's War Against the Palestinians*, Londres: Verso, 2003, p. 3.
- 14. *Ibid.*, p. 3. Para Ilan Pappé e outros historiadores dissidentes, a política de Israel desde 1948 tem consistentemente visado o realojamento dos palestinianos fora de Israel (incluindo os territórios ocupados em 1967), encorajado através de pressão económica, apropriação de terras, instalação dos colonatos e violência militar — aquilo a que Pappé chama "limpeza étnica". Ver Ilan Pappé, *The Ethnic Cleansing of Palestine*, Oxford: Oneworld Publications, 2006. Pappé incita os seus leitores a entender "a limpeza étnica dos palestinianos por Israel", que "começou em 1948 mas que continua, através de uma diversidade de meios, até aos dias de hoje", como um "crime contra a humanidade" (pp. 8 e 5).
- 15. Escreve Barghouti: "Defino *humanidade relativa* como a convicção — e *humanização relativa* como a prática baseada nessa convicção — de que certos seres humanos, que partilham um determinado atributo identitário — religioso, étnico, cultural ou outro similarmente substancial — são desprovidos de um ou mais dos atributos necessários do que é ser humano, e por isso são humanos apenas em sentido relativo e não absolutamente, inequivocamente. De acordo com isto, esses *humanos relativos* só têm direito a um subconjunto dos direitos, de outra forma inalienáveis, que são devidos a humanos 'completos'". Omar Barghouti, "Relative Humanity: The Fundamental Obstacle to a One-State Solution in Historic Palestine", in *The Electronic*

- Intifada*, 6 de janeiro de 2004, <http://electronicintifada.net/content/relative-humanity-fundamental-obstacle-one-state-solution-historic-palestine-12/4939> (acesso a 26 Out. 2012).
16. Edward Said, "Preface", in *The Question of Palestine*, Londres: Vintage, 1992, p. xx. Uma abordagem mais recente da realidade social da vida quotidiana dos palestinianos pode ser encontrada em Saree Makdisi, *Palestine Inside Out: An Everyday Occupation*, Nova Iorque: W.W. Norton & Company, 2008.
  17. Barthes, p. 23.
  18. Eduardo Cadava, *Words of Light: Theses on the Photography of History*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997, p. 10.
  19. Ver Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, trad. Rela Melazi e Ruvik Danieli, Nova Iorque: Zone Books, 2008, p. 118: contra a restrição da cidadania a um "estatuto, inato ou adquirido sob condições rígidas", a fotografia torna "a cidadania a arena de um constante devir, em conjunto com outros (não-)cidadãos" e permite ao "cidadão e ao não-cidadão (...) continuar a dar voz a queixas civis apesar de os 'direitos naturais e inalienáveis do homem' continuarem a ser entendidos como a razão e a condição para a cidadania". No entanto, também encontramos em Barthes – ainda que pouco desenvolvido – o reconhecimento de uma tal política, sobretudo quando escreve: "O Fotógrafo tem de lutar imenso para que a Fotografia não seja a Morte"; e contra a sua conversão num objeto fotográfico: "É o meu direito político de ser um sujeito que tenho de defender". Ver Barthes, pp. 22 e 23.
  20. Sobre a violência do humanitarismo e a máquina de calcular do Estado que reduz a vida a medições estatísticas no contexto israelita/palestiniano, ver Eyal Weizman, *The Least of All Possible Evils: Humanitarian Violence from Arendt to Gaza*, Londres: Verso, 2011.
  21. Judith Butler, "Precarious Life", in *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Londres: Verso, 2004, p. 144. [Versão portuguesa, aqui modificada: "Vida precária", trad. Angelo Marcelo Vasco, *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*. (São Carlos, Brasil), n.º 1 (jan.–jul. 2011), pp. 13–33, disponível em <http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/18/3> (acesso 7 abr. 2013) (N.E.).]
  22. Uma recente (e problemática) defesa da empatia fotográfica, opondo-se às críticas de autores como Susan Sontag e Allan Sekula, pode ser encontrada em Susie Linfield, "Photojournalism and Human Rights", in *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 2010.
  23. Loock 2009, p. 64.
  24. Exploro mais profundamente este argumento in T.J. Demos, "Recognizing the Unrecognized: The Photographs of Ahlam Shibli", in *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, Durham: Duke University Press, 2013, pp. 124–43.
  25. Sobre o facto de o ser sempre "ser-em-comum", relacional mas não-absoluto e não-substancial, ver Jean-Luc Nancy, *The Inoperative Community*, trad. Peter Connor, Lisa Garbus, Michael Holland e Simona Sawhney, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991. [Edição original: *La communauté désœuvrée*, Paris: Christian Bourgois, 1986 (N.T.).]
  26. Ver Ulrich Loock, "Ahlam Shibli: Resisting Oppression", *Camera Austria* 93, março 2006, pp. 41–52; e Adam Szymczyk (ed.), *Ahlam Shibli: Trackers*, Colónia: Verlag der Buchhandlung Walther König e Basileia: Kunsthalle Basel, 2007 (com ensaios de John Berger, Jean-François Chevrier, Okwui Enwezor, Rhoda Kanaaneh e Adam Szymczyk).
  27. Said, por exemplo, estava bem consciente desta ironia da história, a perturbante estranheza da situação de muitos palestinianos terem sido expulsos da Palestina por israelitas banidos da Europa: "ter sido exilado por exilados". Edward Said, "Reflections on Exile", in *Granta* (Londres) 13, outono 1984, p. 164.
  28. Ver Salim Tamari e Reema Hammami, "The Second Uprising: End or New Beginning?", *Journal of Palestinian Studies* 30.2, inverno 2001 (Berkeley, CA: University of California Press at Berkeley), pp. 5–25.
  29. Vejam-se as estatísticas de mortes do Israeli Information Center for Human Rights in the Occupied Territories (B'Tselem): <http://www.btselem.org/statistics> (acesso a 26 Out. 2012).
  30. Allen, p. 120. Como refere a autora, o termo 'mártir' (*Shaheed*) é geralmente usado pelos palestinianos para designar qualquer pessoa que se considere ter morrido em consequência da ocupação, quer seja cristão ou muçulmano, combatente ou circunstante. "Mártires são pessoas que foram mortas, quer às mãos dos soldados ou dos colonos, ou em resultado de postos de controlo ou de recolheres obrigatórios que impediram, por exemplo, o acesso a cuidados médicos". E mais adiante: "A catalogação como 'mártir' é pois, em si mesma, uma forma de respeito; o termo exprime todos esses significados sedimentados de honra, reverência e distinção acumulados pelos ensinamentos islâmicos e nacionalistas", pp. 130–31, nota 2.
  31. Allen cita a observação de Allen Feldman de que "a violência sacrificial cria sujeitos genéricos, como matéria-prima vulnerável a uma objetificação lábil, pois o processo de sacrifício requer atores que possam assumir significados coletivos múltiplos e absorver e refletir fantasias coletivas diversas e frequentemente contraditórias". No entanto, talvez ela exagere a resistência comum às comemorações dos mentores na vida diária. Allen, p. 122.
  32. No seu ensaio "Between Worlds", publicado na *London Review of Books* 20.9, 7 maio 1998, p. 6, Edward Said cita o texto de Theodor Adorno de *Minima Moralia: Reflections from a Damaged Life*, trad. E.F.N. Jephcott, Nova Iorque: Verso, 1991, p. 39. [Edição original: *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1951 (N.T.).]
  33. Judith Butler, "For and Against Precarity", in *Tidal: Occupy Theory* (Nova Iorque), 1, 2011, pp. 12–13.
- Tradução do inglês de Cláudia Gonçalves