

Desaparició i precarietat. Sobre la fotografia d'Ahlam Shibli

T.J. DEMOS

En una fotografia de *Death* (2011-2012), sèrie recent d'Ahlam Shibli, apareixen una àvia i tres dels seus néts en una sala d'estar. Entre les decoratives cortines daurades, el sofà beix i la tauleta de centre amb una tetera i un pom de flors, s'imposa l'enorme quadre del racó, que representa un jove empujant una metralladora. El jove du una caçadora de cuiro negra amb el coll alçat i llança una mirada desafiant a l'espectador. A la part superior del quadre hi ha una inscripció en àrab: «El pantera de Kataib Shuhada al-Aqsà Mikere» (El pantera Mikere, de les Brigades dels Màrtirs d'al-Aqsà). El noieta del sofà alça la cara cap al retrat del seu pare mort, i la seva mirada d'admiració ens alerta sobre la funció social d'aquesta imatgeria més enllà de la mort del retratat, i exemplificant una dita molt repetida en plena Segona Intifada: «Per cada activista mort, en sortiran deu més disposats a lluitar.»¹ Encara que sigui mort, el Mikere absent és una presència ben viva, que transmet un missatge potser amb més força que no ho hauria fet en vida.

Death explora la cultura visual del martiri palestí, present en els espais públics i els privats. La sèrie descriu els cartells que es poden veure arreu dels territoris ocupats l'any 1967, on els màrtirs (sobretot homes, però també dones i nens) apareixen al davant de símbols nacionals palestins com la Cúpula de la Roca, acompanyats de versicles de l'Alcorà o de consignes d'algun grup militant. També s'hi veuen fotografies dels morts, que mostren els familiars o que exhibeixen en penjolls, en pantalles de mòbil i a les sales d'estar. Per als antropòlegs que estudien aquesta mena de pràctiques commemoratives, «la preeminència de la celebració del martiri es podria entendre com una mesura d'autodefensa col·lectiva contra l'absurd de la devastació quotidiana, defensa reforçada per tota mena de valors mítics, religiosos i històrics per tal de fer que aquesta dosi diària de mort no només sigui comprensible sinó absolutament inevitable».² Així, la mitificació dels màrtirs exemplifica com «la resistència i el sacrifici s'equiparen al preu inevitable que cal pagar per un sentit actual de la vida, alienat i viscut sota la promesa d'un futur millor».³

Ara bé, al mateix temps que testimonien la desaparició de fills i filles, de mares i pares, aquestes imatges de la mort omnipresents en les comunitats palestines evidencien la negació d'aquesta mateixa desaparició. El que hi queda és la

presència fantasmal d'aquells que ja han mort, que han deixat de viure per raons diverses, la màgica aparició dels quals, però, és utilitzada per diverses causes polítiques i religioses relacionades amb la lluita palestina per la descolonització i la independència. Tot i això, les imatges documenten un fenomen gens simple en termes culturals o de representació. Per exemple, ¿quin controvertit significat pot tenir el martiri per a aquelles famílies que potser han perdut les cases, arrasades pels bulldozers israelians, en represàlia per les accions d'algun parent? ¿Què passa amb els que qüestionen la legitimitat i els efectes de les operacions de martiri? ¿Què en pensen, els vius, de la militarització de la societat palestina fruit de la resistència armada contra el colonitzador? ¿Què es pot dir de la «política polivalent» (en paraules de Lori A. Allen) d'aquestes pràctiques commemoratives, en què els qui han mort com a espectadors innocents (principalment nens) són instrumentalitzats per les milícies rivals?⁴ Pel que fa a les respostes a aquestes preguntes, les fotografies callen. Però sí que plantegen aquestes qüestions, inquirint sense arribar a una conclusió fàcil i creant una certa consciència –i una relació– amb el desconeixement. Afrontar la veritat fotogràfica d'aquest no-saber és un tret constant en l'obra de Shibli.

Així, aquesta sèrie recent d'imatges de màrtirs s'inscriu en un projecte de llarga durada, dedicat a registrar la vida (i l'altra vida) d'aquells que viuen en els límits de l'exclusió i pateixen l'amenaça de la desaparició, i alhora dedicada a documentar la commemoració de tots els que ja han sucumbit a l'absència. Com hem vist, però, el final mai no és el final de debò, almenys en el règim de la imatge. De la mateixa manera que les figures de *Death* representen la negativa a oblidar i el sacrifici per una vida millor per als qui els han sobreviscut –un acte que desafia la desaparició–, la pràctica fotogràfica de Shibli està compromesa amb el reconeixement del que no està reconegut, i desafia els règims visuals que, altrament, haurien condemnat aquests subjectes a desaparèixer.

La pràctica fotogràfica de Shibli va començar amb el registre dels contextos vitals dels palestins d'ascendència beduïna, amb la presentació d'imatges de la vida amenaçada per la desposseïció i de la supervivència en condicions de desplaçament forçat i en situacions prolongades de transitorietat i desarrelament. És el cas, per exemple, de la sèrie *Unrecognised* (2000),

que mostrava les condicions de vida dels habitants d'un poble de Galilea que no apareix en cap mapa israelià oficial; de *Goter* (2002-2003), sèrie que descriu les condicions socials i materials dels palestins beduïns del Naqab (Nègueb); d'*Arab al-Sbaih* (2007), que retrata els camps de refugiats palestins a Jordània; i *The Valley* (2007-2008), que mostra la població d'Arab al-Shibli, a la Baixa Galilea (coneguda originalment com Arab al-Sbaih). En els últims anys, però, el treball de Shibli s'ha ampliat a contextos geopolítics i socials més enllà dels palestins, amb nous cicles fotogràfics. Així, la sèrie *Eastern LGBT* (2004/2006) retrata gais, lesbianes, bisexuals i transsexuals residents a Zuric, Barcelona, Tel Aviv i Londres, que han fugit de països com el Pakistan, Palestina, el Líban, Turquia i Somàlia, on no es toleren les orientacions sexuals no convencionals. *Dom Dziecka. The house starves when you are away* (2008) mostra diversos orfenats polonesos on els nens s'han esforçat per crear-hi una llar, establint relacions similars a les d'una família, en unes agrupacions que, al mateix temps, difereixen dels ordres socials convencionals i que, per tant, assenyalen possibilitats de pertinença més enllà de la unitat familiar tradicional. Finalment, *Trauma* (2008-2009) és un cicle d'imatges que inclou retrats d'antics combatents de la Resistència francesa a la regió de la Corrèze, al centre-sud del país. Alguns dels retratats, que van patir la persecució nazi, van participar anys després en les guerres colonials d'Indoxina i d'Algèria, contra gent que, com ells abans, lluitaven per la seva independència.⁵

Aquestes sèries fotogràfiques tan diverses tenen en comú el permanent interès de Shibli per explorar l'experiència de l'exclusió social, tal com es manifesta en espais caracteritzats per la desposseïció i el no-reconeixement polític, o bé en els espais expatriats de rebuig i no-pertinença. En aquest sentit, l'obra de Shibli recorda plantejaments similars de la fotografia en zones en conflicte, com els de David Goldblatt, Guy Tillim o Santu Mofokeng, que van fotografiar la vida a la República de Sud-àfrica durant l'apartheid i en els anys posteriors. Però el que distingeix la pràctica de Shibli és la investigació permanent del desarrelament geopolític i cultural en què la gent s'esforça per construir llocs de pertinença. Com ha dit l'escriptor i crític d'art Ulrich Loock, «tota l'obra d'Ahlam Shibli està regida per una pregunta fonamental: “què vol dir ser a casa?”, i per la pregunta inversa: “què vol

dir no ser a casa?»⁶ En les fotografies de Shibli, aquesta dialèctica entre ser-a-casa i estar-sense-casa s'estén en múltiples direccions: cap a l'exclusió nacional, la desposseïció colonial, l'alienació sociosexual, la privació familiar i la mort. D'altra banda, en l'obra de Shibli la relacionalitat estructural entre inclusió i exclusió es complica en la mesura que la connexió entre víctima i agressor, entre ciutadà i estranger, entre viu i mort, mai no és fixa... si més no en l'àmbit de la representació. D'altra banda, l'acte de reconeixement tampoc és un gest senzill ni una simple maniobra política. De fet, la pràctica de Shibli sempre para atenció a les ideologies rivals de l'aparició (sobretot a la sèrie *Death*) i qüestiona el significat del reconeixement, mostrant que aquest reconeixement no es produeix mai sense motivacions ni conseqüències polítiques imprevisibles. Per això, l'objectiu manifest del seu projecte, el reconeixement dels no reconeguts (donant visibilitat als qui han estat marginats pels poders hegemònics), al capdavant es complica per la seva sensibilitat fotogràfica cap a l'estètica d'indeterminació del documental. Com han assenyalat diversos teòrics, el significat de la fotografia sempre és contingent (depèn del context, dels peus de foto, de l'àmbit de recepció i dels modes d'interpretació), és a dir que la significació de la fotografia és en el millor dels casos incerta.⁷ Aquesta complexitat (entre la indeterminació i el reconeixement polític) situa l'obra de Shibli a primera línia de la reinvençió contemporània de la pràctica documental i de l'exploració de les possibilitats de la fotografia socialment compromesa.

Pensem per exemple en la sèrie *Unrecognised*, centrada en els beduïns palestins que no han volgut traslladar-se a les zones oficialment autoritzades per no perdre les seves terres i que s'han quedat desafiant in situ, motiu pel qual l'Estat israelià els considera «no reconeguts». En conseqüència, estan condemnats a viure en construccions provisionals, sense aigua corrent, electricitat ni sanejament.⁸ Les fotografies de Shibli retraten les barraques de plaques d'uralita unides amb cadenes rovellades, enmig d'un paisatge pedregós i àrid. Veiem nens que juguen descalços en aquest entorn inhòspit, mentre les dones fan les tasques domèstiques i estenen la roba fora de les barraques. Aquests palestins no reconeguts, que no poden accedir a l'atenció sanitària ni a l'escolaritat més enllà del grau elemental, pateixen sovint l'abús de les autoritats

estatals, que pot arribar al desallotjament forçós. De vegades les excavadores enderroquen les seves cases (amb o sense avís previ) i els helicòpters israelians ruixen herbicida sobre els seus cultius. Relegats a la posició d'okupes de les seves terres tradicionals, se'ls neguen molts dels drets reconeguts als ciutadans israelians (cosa que sí que són els beduïns palestins d'*Unrecognised*). Shibli remarca la cruel ironia que suposa els fet que els membres d'un antic poble nòmada esdevinguin «refugiats en la seva pròpia terra».⁹ No obstant això, tot i el context opressiu, també retrata vincles familiars i jocs infantils, cases pintades de colors i horts ben cuidats, imatges que testimonien la voluntat de supervivència i d'establiment d'una llar, contra la desposseïció legal a la qual se'ls aboca.

El mateix context polític de la negativa israeliana a reconèixer les viles de beduïns palestins (esborrant-les de mapes i dels senyals viaris, hebraïtzant-ne la denominació àrab tradicional, denegant les reclamacions legals de propietat dels terrenys), és el que Shibli afronta en la sèrie següent: *Goter*. El títol prové de la memòria popular de la zona i remet a l'època del mandat britànic, en què els palestins sentien sovint l'ordre dels militars: «go there» (vés-te'n allà). L'expressió ha anat transformant-se al llarg de les generacions, fins a esdevenir actualment una relíquia lingüística amb un ressò gairebé imperceptible de l'antiga confrontació amb el poder colonial.¹⁰ L'ordre «vés-te'n allà» es va tornar a sentir sovint en els primers anys seixanta, durant el període de consolidació de l'Estat d'Israel, quan el dirigent militar i polític Moshé Dayan va postular la necessitat d'assimilar a la societat israeliana un grup itinerant com el dels beduïns, incorporant-los com a mà d'obra urbana de la indústria, els serveis, la construcció i l'agricultura. «Serà una revolució, però es pot aconseguir en dues generacions», va declarar Dayan. «Sense coerció, però amb la direcció del govern [...] el fenomen dels beduïns desapareixerà.»¹¹

La «revolució» de Dayan es va reduir a un programa de mesures estatals encaminades a fer desaparèixer un poble. Els beduïns palestins només tenien dues possibilitats: o bé continuaven vivint en poblats «no reconeguts» i per tant transitoris, que van acabar convertint-se en campaments regits per un estat d'excepció –en què els seus habitants perdien els drets polítics i es veien condemnats a una existència precària–,¹²

o bé s'assimilaven a la societat israeliana i acceptaven la desaparició del «fenomen dels beduïns». En realitat, totes dues opcions estaven en la línia d'allò que el difunt sociòleg israelià Baruch Kimmerling havia anomenat «politicidi»: «la destrucció física de les infraestructures i les institucions públiques, la colonització de la terra, la fam i l'aïllament social i polític» adreçats contra una determinada població.¹³ En aquest sentit, el tractament dels beduïns palestins és similar al tractament que Israel reserva als palestins en general, segons un antic projecte «que abasta un ampli ventall d'activitats socials, polítiques i militars encaminades a destruir la viabilitat política i nacional de tota una comunitat de gent i, d'aquesta manera, negar-li la possibilitat d'una autodeterminació genuïna».¹⁴ Aquest projecte encaixa amb una visió dels palestins com a éssers dotats d'una «humanitat relativa» i que, per tant, «només poden gaudir d'una part dels drets que es consideren inalienables per als éssers "plenament" humans», com explica Omar Barghouti.¹⁵

Donades aquestes circumstàncies biopolítiques i aquestes polítiques estatals, no és estrany que escriptors i activistes palestins com Edward Said expressessin repetidament la seva por a desaparèixer en els anys vuitanta i noranta: «Certament, la destrucció de Palestina el 1948, els anys d'anonimat posteriors, la dolorosa reconstrucció d'una identitat palestina exiliada, l'esforç de molts militants obrers, combatents, poetes, artistes i historiadors palestins per mantenir la identitat palestina... tot això trontolla, al mateix temps que sorgeix una inquietant por a la desaparició, arran de la ferotge determinació de l'Israel oficial d'accelerar el procés de reducció, minimització i anul·lació dels palestins com a presència política i humana en l'equació del Pròxim Orient.»¹⁶ Són precisament les evidències arquitectòniques, geogràfiques, institucionals, socials i visuals d'aquesta política encaminada a fer desaparèixer un poble, el que mostren les sèries *Goter* i *Unrecognised*, especialment en les figures enfosquides, les cares fragmentades, les siluetes etèries i els espais domèstics desconsoladament buits que poblen la imatgeria fotogràfica de Shibli. És com si la realitat existencial de l'absència hagués impregnat aquestes escenes, i en deixés entreveure la deserció futura, els espais d'abandonament i l'extinció d'un poble.

Evidentment, l'absència i la desaparició tenen a veure amb la condició mateixa del mitjà fotogràfic, que el projecte de Shibli desenvolupa amb una hàbil relació entre mitjà i geopolítica. Com deia Roland Barthes a *La càmera lúcida*, l'ontologia de la fotografia té a veure fonamentalment amb la mort. La mort és l'*eidós* de la fotografia; n'és la forma ideal i l'expressió més eminent.¹⁷ De fet, no pot haver-hi fotografia que no faci absent allò que representa. Eduardo Cadava explica encertadament l'argument de Barthes: «La conjunció de la mort i del que s'ha fotografiat és en realitat el principi mateix de la certesa fotogràfica: la fotografia és un cementiri. La fotografia, petit monument funerari, és una tomba per als morts vivents. N'explica la història (una història d'espectres i d'ombres) i ho fa perquè la fotografia és precisament aquesta història.»¹⁸ No és estrany, doncs, que el vincle que Shibli estableix entre fotografia i no-reconeixement polític tingui com a resultat una obsessiva estètica de l'al·lucinació: pensem en les presències fantasmals dels màrtirs de *Death*, que actuen com a monuments funeraris en el cementiri de l'espai públic, o en les figures fugaces, enfosquides i borroses de *Goter*, o bé en la sèrie d'espais desallotjats i deshabitats que en certa manera evoquen la colpadora presència de l'absència en el que són espais de desarrelament. Tot expressa la persistència del que es nega a desaparèixer. De fet, el que Shibli explora és precisament la conjunció entre la mort i el que fotografia.

Un dels aspectes d'aquesta conjunció és que la fotografia, en mans de Shibli, esdevé un intent obstinat de retenir la presència dels desapareguts i dels desplaçats, dels absents i dels morts, i aporta les evidències d'una existència d'altra banda negada, controlada, confinada, empresonada, acorralada, exiliada. El que Shibli fa és intervenir en l'organització de l'aparició, de manera que aquells a qui normalment es denega la representació –física, arquitectònica, espacial, política i representativa– surten a la llum. En aquest sentit, el seu projecte remet a la politització de la fotografia i va més enllà d'una reflexió purament barthesiana sobre l'estètica màgica i mortal de la imatge fotogràfica. De fet, l'obra de Shibli porta l'estètica barthesiana del judici subjectiu fins a la reivindicació persistent d'una aparició que és alhora una subjectivació política. Aquesta subjectivació és un naixement, una participació en la formació del món visible i una demanda de drets per a les

persones d'aquest món, drets que van més enllà de l'estat nació repressiu i el seu projecte colonial.¹⁹ Contra les segregacions polítiques i socials de l'Estat, la fotografia de Shibli reclama la universalitat dels drets, la igualtat i la inclusió, més enllà dels règims divisoris i excloents que generen estats d'excepció i d'humanitat relativa i que duen a la pràctica programes de politicidi.

En aquest sentit, l'obra de Shibli expressa l'esperança d'una fotografia que rebutja la injustícia de la situació dels desposseïts i obre una zona de participació política al marge de la política oficial exclusiva de l'Estat. El que s'espera és que la reorganització fotogràfica del món visual tingui una repercussió en la realitat social i política, cosa que certament passa, encara que potser no amb la precisió instrumentalitzada i l'efectivitat estratègica que alguns reclamen. Mentrestant, tenim el testimoni callat i el qüestionament subtil de les imatges de Shibli, que donen fe de la diversitat i la creativitat de la vida d'aquests subjectes condemnats a l'absència i a l'abstracció o reduïts a la victimització humanitària i als càlculs estadístics de l'Estat (particularment en els territoris palestins ocupats).²⁰

En tot cas, la pràctica de Shibli afegeix un nou matís a la política del reconeixement perquè, com hem vist, fa aflorar la impossibilitat de la llegibilitat documental. Com que mostren la fragmentació i l'abstracció, les fotografies de Shibli no cauen en el parany de constituir un segon ordre de victimització que duplica en la representació el sotmetiment de la realitat. En aquest sentit, l'obra de Shibli complica la urgència de reconèixer els no reconeguts perquè simultàniament assumeix un requeriment estètic contra la representació, que adquireix sentit en la mesura que aquesta mena de fotografia és capaç de revelar la complexitat de ser humans, en part perquè n'evita l'objectificació totalitzadora. Com ha dit Judith Butler, «perquè la representació expressi el que és humà [...] no només ha de fracassar, sinó que n'ha de *mostrar* el fracàs. Hi ha alguna cosa d'irrepresentable que intentem representar malgrat tot, i aquesta paradoxa s'ha de conservar en la representació que presentem».²¹

En aquest sentit, les imatges de Shibli dels no reconeguts, que precisament assumeixen aquesta paradoxa, no es poden recuperar fàcilment i tampoc encaixen bé en el model d'una fotografia documental basada en l'empatia

progressista (perquè en la seva obra la injustícia es mostra sense transmetre a l'espectador cap sentiment d'esperança o promesa de redempció per la imminència d'una transformació derivada de la intervenció fotogràfica).²² En part, aquest fet es deu a la negativa de Shibli d'objectificar els seus subjectes per a la mirada de l'espectador empàtic. Com explica Loock, «fins i tot quan la seva pràctica adopta la forma del documental, l'interès principal de Shibli no és fer un inventari de situacions donades, un registre de circumstàncies sociològiques o etnològiques, i encara menys il·lustrar un coneixement cultural preconcebut».²³ En comptes d'oferir un repertori de dades sociològiques o d'informació etnogràfica, les fotografies de Shibli destaquen la complexitat de la seva condició estètica i revelen el caràcter polièdric de l'experiència viscuda i de la realitat subjectiva. Per aconseguir-ho, posen de manifest una ambigüitat i multivalència en la imatge que ens demostra que la fotografia només pot assenyalar l'escreix de significat que inevitablement queda fora del seu abast, però que tota pràctica documental amb certa ambició conceptual ha d'assumir, ja que n'ha de «*mostrar* el fracàs» en la representació per poder «expressar el que és humà».

En els últims anys, moguda per la seva sensibilitat per allò que és irrepresentable, i que tanmateix tracta de representar (intentant mostrar tant els que no són reconeguts com la irrepresentabilitat última de la seva existència), Shibli ha fet extensiva la seva pràctica en altres àmbits de lluita i altres llocs de no-representació. Així, ha proposat una cadena d'equivalències que amplia l'abast de la seva política fotogràfica i que s'enfronta a l'opressió i la desposseïció en contextos geopolítics diversos; d'aquesta manera, relaciona la lluita palestina amb altres lluites polítiques d'arreu del món. L'ampliació de la seva visió fotogràfica del món possibilita formes de solidaritat amb diverses comunitats i identitats, més enllà de Palestina i d'Israel.

És el cas d'*Eastern LGBT*, que mostra personatges que apareixen en espais públics i transgredeixen els codis de gènere (LGBT són les sigles de Lesbianes, Gais, Bisexuals i Transsexuals, un terme usat pels qui formen part d'aquesta comunitat). Una fotografia d'una sèrie relacionada (*LGBT A*, integrada en el conjunt *LGBT A B C*) mostra dos personatges amb el cap rapat, un amb vestit de ratlles, corbata i ulleres de sol i l'altre amb un bigoti postís, un vestit

fosc i una jaqueta brillant de vinil. La parella posa davant de dues fotografies de la sèrie de Shibli *Unrecognised*, i així estableix una connexió entre els palestins i aquells que pateixen una altra mena de no-reconeixement per la seva orientació sexual. A algunes persones, aquest tipus de no-reconeixement els ha suposat l'exclusió de les seves comunitats i de la seva terra natal, a causa de la intolerància cultural i la discriminació contra tot el que es desviï de les tipologies de gènere i la sexualitat normatives. Altres imatges d'aquesta mateixa sèrie mostren desfilades de l'orgull gai, *trans* vestint-se o vagarejant per blocs de pisos, posant per a la càmera en passadissos anònims o lluint vestimentes estrafolàries o fetitxistes. També apareixen empolainant-se davant del mirall i ballant en ambients de club.

A *LGBT C* veiem una figura sota els focus d'un local nocturn, davant d'una pancarta amb el símbol de l'arc de Sant Martí i un lema del Grup Aswat: «Som palestines. Som dones. Som gais». Són demostracions d'apoderament, en què els participants creen una atmosfera festiva. I, al desplegament de la subjectivitat, s'hi suma l'expatriació, la transgressió *queer* i la resistència política. Així, aquests personatges desafien tant la discriminació sociosexual com la despossessió geopolítica, i Shibli els mostra reivindicant el seu paper d'agents d'una política radical. La perspectiva fotogràfica de Shibli els confereix dignitat i afirmació, contra l'objectificació voyeurística amb què de vegades se'ls retrata, i hi afegeix imatges antiespectaculars de la vida quotidiana.

Amb *Dom Dziecka. The house starves when you are away*, Shibli amplia encara més el seu plantejament fotogràfic, i el fa extensiu a determinades comunitats de persones desubicades i desposseïdes. En aquest cas, les imatges recullen diversos grups d'orfes, fotografiats en onze hospicis infantils de Polònia. Algunes de les imatges d'aquesta sèrie mantenen una relació estilística clara amb els seus retrats d'ambients palestins, com els de *Goter, Unrecognised* o *Arab al-Sbah*. Per exemple, les imatges en blanc i negre de nens i joves que posen al davant i dalt d'uns edificis de ciment, sense cap decoració ni element embellidor, s'assemblen força als espais palestins de claustrofòbia i despossessió, control i ocupació que trobem en altres obres de Shibli. En aquestes imatges, el seu punt de vista es distancia dels subjectes, com si volgués indicar que la fotografia n'està al marge, a l'exterior,

cosa que n'intensifica l'aire melancòlic i la sensació d'observar des de fora una situació que no podem controlar. En altres imatges de la mateixa sèrie apareixen personatges que es tapen la cara o que es giren per no mirar la càmera, com si mostressin la seva resistència a la intrusió de la fotografia. O potser ha inclòs aquestes cares que s'amaguen per suggerir la impossibilitat de representar el subjecte; per reconèixer una vegada més les facetes subjectives que desborden el que és capaç de representar una sola fotografia, on la fragmentació representacional en contraresta paradoxalment la humanització relativa.²⁴ En aquest cas les fotografies també alternen el blanc i negre i el color, un plantejament formal que subratlla la diversitat representacional i al·ludeix a la diversitat subjectiva i, per tant, al caràcter necessàriament fragmentari de la fotografia. Si bé són necessàriament fragmentàries, les imatges de Shibli adquireixen un valor autoreflexiu en la mesura que assumeixen la impossibilitat de fer una captura total o un retrat complet del subjecte. En aquest cas, però, no ho fan només per indicar la marginació social o política o la desubicació alienadora, sinó per evocar la profunditat i la multiplicitat d'una existència que transcendeix la imatge i que la imatge només pot insinuar.

Una part d'aquesta profunditat i multiplicitat s'expressa per mitjà de la connexió social establerta entre els personatges, ja que les fotografies revelen els vincles que uneixen aquests nens sense família, aquests habitants d'una llar per als sense-llar. La sèrie se centra en les activitats comunes: diversos nens dormint en una mateixa habitació, abraçades en la intimitat, situacions de familiaritat fins i tot en els banys, on els nens i les nenes tenen cura de la seva higiene personal. S'asseuen junts, llegeixen junts, es refugien uns a la falda dels altres. Les figures, en les fotos de Shibli, apareixen sempre en agrupacions plurals i componen el retrat d'uns orfes que han aconseguit crear-se una mena de llar. Així, les imatges d'aquesta sèrie donen testimoni d'una realitat fonamentalment humana, encara que també hi ha una part de transgressió social en aquestes agrupacions que configuren relacions al marge de les connexions familiars, i que d'aquesta manera amplien les possibilitats socials de ser humans. Les imatges descriuen moments de sociabilitat i remarquen el desig i la necessitat de les persones d'estar en comunitat. Sigui en

situacions d'opressió i de colonització (*Unrecognised*), d'exclusió i discriminació (*Eastern LGBT*) o per la falta d'una família (*Dom Dziecka. The house starves when you are away*), sempre hi trobem la poderosa voluntat d'estar-amb-altres, un desig de contacte, d'amistat, d'amor i de solidaritat, i un afany de trobar o de construir una llar (encara que no sigui convencional), davant de les pressions de rebuig i exclusió.²⁵

Dit això, algunes de les imatges més complexes de Shibli exploren el desequilibri pertorbador entre víctima i agressor, combatent per la llibertat i colonitzador. Per a *Trauma*, Shibli va fotografiar diversos veterans francesos que havien patit la persecució dels nazis i havien resistit l'ocupació alemanya durant la Segona Guerra Mundial. El punt de partida històric d'aquesta peça és el 9 de juny del 1944, dia en què les SS van executar públicament noranta-nou persones a Tulle, penjant-les de fanals i balcons del carrer gran, i en van deportar d'altres a camps de concentració, on el destí més probable era la mort. Avui, la ciutat commemora anualment les víctimes d'aquella atrocitat, i el record de la seva història continua viu en plaques, noms de carrers, monuments, inscripcions funeràries, rituals commemoratius i, fins i tot, en un museu en honor dels màrtirs francesos. Aquests llocs de memòria col·lectiva són el que recullen les fotografies de Shibli. Però el tema no és només aquest, ja que entre els objectes personals retratats en algunes de les imatges veiem les fotografies i els mapes del nord d'Àfrica que conserva un dels veterans. Aquests records demostren que alguns dels supervivents de l'ocupació alemanya van allistar-se a les forces colonials franceses destacades al Vietnam i a Algèria en els anys cinquanta i seixanta. Centrant-se en detalls com aquest, Shibli vincula sense solució de continuïtat històries diferents. La sèrie esdevé un arxiu d'incongruències i contradiccions polítiques, on inexplicablement víctima i agressor intercanvien papers en diferents períodes històrics. En aquest sentit, la investigació de Shibli a *Trackers* (2005) recorda els palestins d'ascendència beduïna que ingressen en l'exèrcit israelià per tal d'obtenir reconeixement i certs beneficis materials, com per exemple una casa, però que amb això s'exposen a l'acusació de traïr la comunitat.²⁶ El que plantegen aquestes dues sèries és com persones que han estat perseguides en un context determinat poden acabar exercint

l'ocupació i la violència militar sobre altres persones en un altre lloc.²⁷ Ara bé, les fotografies de Shibli no condemnen ni extreuen conclusions; el que fan és oferir un arxiu visual dels efectes materials, els records i els testimonis documentals de llocs de commemoració pública i privada que susciten aquestes qüestions tan difícils de respondre.

Com hem vist, la sèrie recent *Death* marca un nou canvi en la pràctica de Shibli, ja que les imatges no se centren tant en persones reals com en la representació dels desapareguts. Així, les fotografies constitueixen un gest reflexiu, en la mesura que exploren l'ús social de les imatges i qüestionen l'estètica de la commemoració i la política del reconeixement. Aquesta sèrie té a veure sobretot amb el context de la Segona Intifada, la rebel·lió iniciada el setembre del 2000, arran de la provocadora visita d'Ariel Sharon, juntament amb un miler d'agents de seguretat, a l'Al-Haram al-Sharif (literalment, «el Noble Santuari»), el lloc on es troben la mesquita d'al-Aqsà i la Cúpula de la Roca), conegut pels jueus com el Turó del Temple. El que va inflamar encara més les protestes va ser el cas de Mohammad al-Durrah, un noi de dotze anys que va morir trotejat en braços del seu pare el 30 de setembre. El fet va ser capturat fotogràficament, va tenir una gran difusió i va reforçar la percepció del menyspreu israelià per la vida i els drets dels palestins. En els anys següents, la rebel·lió va comportar una militarització de la societat palestina, fenomen ben diferent de les manifestacions i els projectes socials (com ara els horts comunitaris i les cooperatives de producció d'aliments) que havien caracteritzat la mobilització popular en l'època de la Primera Intifada (1987-1993).²⁸

Des del 2000, diversos milers de palestins han mort a mans de les forces de seguretat israelianes, i molts d'ells han rebut funerals de màrtir.²⁹ Com hem vist, és habitual recordar-los amb cartells i fotografies que es penjen a la sala d'estar familiar o s'exposen als voltants de la casa del màrtir, en restaurants i comerços o a les proximitats d'escoles i d'hospitals. En aquests espais de commemoració, Shibli ens mostra com el que és nacional esdevé familiar i el fet polític, íntim, ja que la ubicuïtat d'aquestes imatges suggereix que qualsevol, en qualsevol moment, pot acabar sent un màrtir. Tot i la diversitat de versions de la imatgeria martirial del seu estudi, els dissenys dels cartells no ajuden gaire a diferenciar entre els que s'han immolat, els combatents armats, els joves

que van rebre un tret durant una protesta i els vianants innocents (homes, dones i nens) que van resultar morts en un atac israelià, ja que en tots els casos la víctima palestina es converteix en una icona de la resistència nacional. Així, els cartells afirmen la «unitat no jeràrquica del destí nacional col·lectiu palestí».³⁰ Amb aquesta multiplicitat d'imatges del màrtir, *Death* mostra com s'aconsegueix que aquesta diversitat social s'acomodi a una homogeneïtat visual no exempta de problemes.

En qualsevol cas, l'estetització de la mort és si més no ambigua, ja que la imatgeria martirial escapa inevitablement al seu propòsit instrumentalitzat. Diversos estudis sobre les commemoracions dels màrtirs en destaquen la diversitat d'interpretacions i la relació de vegades conflictiva que els espectadors estableixen amb les imatges, ja que sovint les qüestionen o fins i tot en rebutgen el missatge polític. També es critica el fet que determinats grups militants utilitzin aquestes imatges amb objectius propagandístics, i alguns palestins farts del culte a la mort, de la resposta militaritzada i violenta a l'ocupació i de la banal reiteració dels homenatges als morts,³¹ en ridiculitzen la retòrica. Així, l'estètica de la memorialització dels màrtirs oscil·la de forma imprevisible entre l'aquiescència sociopolítica i el conflicte de faccions, entre les pràctiques devocionals i la distància crítica. El retrat que fa Shibli d'aquesta diversitat d'imatges i dels seus contextos de recepció posa de manifest aquestes antinòmies més enllà de cenyir-se en la simple difusió de les commemoracions rituals. Tot i així, la seva sèrie no deixa de ser un testimoni de la destrucció de vides palestines i de com la mort inspira la resistència futura.

L'obra de Shibli sol incloure també indicis de la participació de l'autora en la producció de les seves fotografies: en algunes de les imatges veiem l'ombra de la fotògrafa, de la mateixa manera que les perspectives obliqües i la varietat de distàncies i d'escenaris n'assenyalen el paper agent. Així mateix, les fotografies de cementiris recullen la presència de Shibli entre les tombes, mentre que algunes imatges de la sèrie *Death* mostren joves que ronden pels llocs de commemoració i, en d'altres, els parents del difunt mostren directament els cartells a la fotògrafa. És a dir, l'estètica representacional en les fotografies de Shibli evoquen cert recomençament de la vida, fins i tot quan les imatges mostren les empremtes de la pèrdua i de l'absència.

El fet de descriure representacions de representacions no fa de *Death* una novetat en l'obra de Shibli: només cal pensar en les imatges de la cultura pop que decoren els murs a *Dom Dziecka*. *The house starves when you are away*, o en l'arxiu visual d'imatges històriques documentat a *Trauma*, que a més recorden la funció social de la fotografia en els diferents contextos que integren el fil de la vida. La diferència és que *Death* se centra en la manera amb què la figura del mort s'emmarca en el programa polític de les diverses organitzacions militants, ja sigui per mitjà del consentiment voluntari, de l'acció cooperativa de participació política o de la cooptació per part dels grups militants. A diferència dels cartells amb retrats de màrtirs, les fotografies de Shibli no permeten reduir els seus temes a imatges solitàries, a l'expressió d'una agenda o al material manipulat d'un programa polític. En aquest sentit, la sèrie de Shibli manté una relació crítica amb els temes que tracta.

La condició de no reconegut, ¿podria arribar a formar part d'una declaració èticopolítica? «No sentir-se a gust a la pròpia llar forma part de la moral», va dir Edward Said a finals dels noranta. Amb aquestes paraules, escrites per Theodor Adorno quan s'havia hagut d'exiliar de l'Alemanya nazi,³² expressava els reptes ètics del desarrelament. Perquè ¿com es pot anhelar la pertinença a una cultura que, com en el cas de l'Alemanya nazi, és èticament i políticament abominable? Per a Said, aquesta qüestió remetia inevitablement a la impossible condició de l'exili i a la desubicació dels palestins, per als quals el fet de ser apàtrides equivalia a una política de resistència decisiva, a la negativa de sentir-se a gust en una situació de desposseïció. En comptes de plantejar una simple analogia amb la catastròfica història de la Segona Guerra Mundial, el mateix sentit de desarrelament va portar Said a considerar críticament l'imperatiu ètic d'Adorno, de la mateixa manera que avui Shibli en fa visible la condició paradoxal.

En comptes de sotmetre's al reconeixement com a missatge fotogràfic i reduir-les a mera comunicació o propaganda, les fotografies de Shibli adquireixen en l'estat de no-reconeixement un valor d'alliberament subjectiu i social, ja que aquest estatus impedeix el reconeixement com a forma de control o d'essencialització, encara que la seva obra també explora el no-reconeixement com a espai de desprotecció existencial. Així, el seu

treball desafia la producció de formes convencionals i estereotipades de l'ésser, segons les quals la normalitat es produeix en oposició a allò que s'exclou i no és reconegut. Si bé Shibli reivindica el no-reconeixement com a projecte emancipador, es desmarca clarament de la funció de no-reconeixement com a política de control en mans d'una milícia o un Estat opressors. Com hem vist, l'obra de Shibli representa l'exploració polivalent del desig d'una comunitat i una llar compartides –cosa que les seves fotografies proposen com una manera de ser, a banda de com una lluita política– que es du a terme en diverses circumstàncies actuals de desarrelament dins i fora de Palestina. En aquest sentit, la fotografia de Shibli reconeix la precarietat com a font de comunitat humana, fins i tot quan contesta les seves formes d'exclusió i desigualtat politicoeconòmica, objectius de la lluita comuna.³³

T.J. Demos és crític d'art i professor en el departament d'Història de l'Art de la University College de Londres. És autor de *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary During Global Crisis* (2013) i *Return to the Postcolony: Spectres of Colonialism in Contemporary Art* (2012).

1. Lori A. Allen: «The Polyvalent Politics of Martyr Commemorations in the Palestinian Intifada», *History & Memory*, vol. 18, núm. 2 (tardor-hivern de 2006), p. 119.
2. Mahmoud Abu Hashhash: «On the Visual Representation of Martyrdom in Palestine», *Third Text*, vol. 20, núm. 3-4 (maig-juliol de 2006), p. 400.
3. *Ibid.*, p. 391.
4. Vegeu Lori A. Allen, op. cit.
5. Shibli apunta les següents dades històriques: la guerra d'Indoxina va començar el 1946; el 8 de maig de 1945, el mateix dia que l'Alemanya nazi capitulava en la Segona Guerra Mundial, els francesos van obrir foc contra els manifestants locals que protestaven contra el domini colonial a Sétif, fet que va acabar en el que es coneix com les matances de Sétif i de Guelma, a Algèria; la guerra entre França i els moviments independentistes algerians va durar del 1954 al 1962. (Correspondència per correu electrònic amb l'artista, 18 d'octubre de 2012.)
6. Ulrich Loock: «Ahlam Shibli's Critique of the Notion of Home», *Cura Magazine*, núm. 2 (2009), p. 1.
7. Vegeu Roland Barthes: *Camera Lucida: Reflections on Photography* (traducció a l'anglès de Richard Howard). Nova York: Vintage, 1993, p. 28: «La fotografia és

contingència pura i no pas altra cosa». Edició original: *La chambre claire: Note sur la photographie*. París: Seuil, 1980. Edició en català: *La càmera lúcida: Nota sobre la fotografia*. Palma: Lleonard Muntaner Editor, 2007, p. 51. Per a Allan Sekula, el significat de la fotografia és «indeterminat», segons afirma a «Dismantling Modernism, Reinventing Documentary: (Notes on the Politics of Representation)», text del 1976 recollit a Debra Risberg: *Allan Sekula, Dismal Science: Photo Works, 1972-1996*. Normal: University Galleries, Illinois State University, 1999, p. 121. Més recentment, Hito Steyerl s'ha centrat en la «incertesa» com a base del format documental, a «Documentary Uncertainty», *A Prior*, núm. 15 (2007).

8. Vegeu Kamal Boullata, «Cassandra and the Photography of the Invisible», a diversos autors: *Ahlam Shibli: Lost Time*. Birmingham: Ikon Gallery, 2003; i Ulrich Loock: «Goter, Representation of the Unrecognized», *Go there, Eat the mountain, Write the past*. Amman: Darat al Funun—The Khalid Shoman Foundation, 2011.
9. Vegeu la descripció que fa Ahlam Shibli d'*Unrecognised*, publicada en línia a www.ahlamshibli.com/texts/arab.htm (consultada el 19 de novembre de 2012).
10. Vegeu la web d'Ahlam Shibli i la seva declaració sobre *Goter*, a www.ahlamshibli.com/statement/Goter.htm (consultada el 19 de novembre de 2012).
11. Moshé Dayan, 1963, citat a Shibli: *Goter*, declaració de l'artista.
12. En aquest sentit, les viles «no reconegudes» s'assemblen a allò que Giorgio Agamben ha descrit com «el camp» [de concentració], definit com «l'espai que s'obre quan l'estat d'excepció comença a ser la norma». De fet, Israel ha mantingut un estat d'emergència des de la seva fundació el 1948. «En la mesura que als seus habitants se'ls ha arrabassat tota categoria política i han estat totalment reduïts a la vida crua –escrui Agamben–, el camp és també l'espai biopolític més absolut mai ideat: un espai on el poder s'enfronta únicament a la vida biològica pura, sense cap mediació.» Giorgio Agamben, «What Is a Camp?», *Means without Ends: Notes on Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, p. 39 i 41. Edició en castellà: «¿Qué es un campo?», *Medios sin fin: Notas sobre la política*. València: Pre-textos, 2001, p. 38 i 40. Vegeu també Adi Ophir, Michal Givoni i Sari Hanafi (ed.): *The Power of Inclusive Exclusion: Anatomy of Israeli Rule in the Occupied Palestinian Territories*. Nova York: Zone Books, 2009.
13. Vegeu Baruch Kimmerling: *Politicide: Ariel Sharon's War Against the Palestinians*. Londres: Verso, 2003, p. 3. Edició en castellà: *Politicide: La guerra de Ariel Sharon contra los palestinos*. Madrid: Foca, 2004.
14. *Ibid.* Per a Ilan Pappé i altres historiadors dissidents, des del 1948 la política israeliana ha tractat de forma constant desplaçar els palestins fora d'Israel (fins i tot dels territoris ocupats el 1967), incitant-los a marxar amb pressions econòmiques, la confiscació de terres, l'establiment de colònies i la violència militar (el que Pappé anomena «neteja ètnica»). Vegeu Ilan Pappé: *The Ethnic Cleansing of Palestine*. Oxford: Oneworld, 2006. Edició en castellà: *La limpieza étnica de Palestina*. Barcelona: Crítica, 2008. Pappé demana als seus lectors que entenguin «la neteja ètnica que està fent Israel dels palestins», una neteja que «va començar el 1948 però que ha continuat fins avui dia per diversos mitjans» i que és un «crim contra la humanitat» (p. 8 i 5).
15. Com explica Barghouti: «Defineixo la humanitat relativa com la creença (i la humanització relativa com la pràctica basada en aquesta creença) que a determinats éssers humans, que comparteixen uns trets específics de tipus religiós, ètnic o cultural o altres atributs identitaris, els falten un o més dels atributs necessaris de la condició humana, i per tant són humans només en un sentit relatiu i no de forma absoluta ni inequívoca. Segons això, aquests humans relatiu només poden gaudir d'una part dels drets, d'altra banda inalienables, que ostenten els qui són «plenament» humans.» Omar Barghouti: «Relative Humanity: The Fundamental Obstacle to a One-State Solution in Historic Palestine», *The Electronic Intifada* (6 de gener de 2004): <http://electronicintifada.net/content/relative-humanity-fundamental-obstacle-one-state-solution-historic-palestine-12/4939> (consultat el 19 de novembre de 2012).
16. Edward Said: «Preface», *The Question of Palestine*. Londres: Vintage, 1992. Per a una visió més recent de la realitat social de la vida quotidiana palestina, vegeu Saree Makdisi: *Palestine Inside Out: An Everyday Occupation*. Nova York: Norton, 2008.
17. Barthes, *Camera Lucida*, op. cit., p. 15; edició en català, p. 36.
18. Eduardo Cadava: *Words of Light: Theses on the Photography of History*. Princeton: Princeton University Press, 1997, p. 10.
19. Vegeu Ariella Azoulay: *The Civil Contract of Photography* (traducció a l'anglès de Rola Melazy i Ruvik Danieli). Nova York: Zone Books, 2008, p. 118. Contra la conversió de la ciutadania en una mera «categoria, innata o adquirida sota circumstàncies molt estrictes», la fotografia porta «la ciutadania al terreny de l'esdevenir constant, juntament amb altres (no-)ciutadans», i permet que

- «el ciutadà i el no-ciutadà [...] continuïn expressant els greuges com a civils tot i que els "drets humans naturals i inalienables" continuïn esgrimint-se com la raó i la condició de la ciutadania». Tanmateix, també trobem en Barthes el reconeixement d'aquesta política, si bé sense desenvolupar-lo, en particular quan escriu: «el fotògraf ha de lluitar aferrissadament perquè la Fotografia no sigui la Mort», i per evitar que esdevingui un objecte fotogràfic. «He de defensar el meu dret polític de ser un subjecte.» Vegeu Barthes: *Camera Lucida*, op. cit., p. 14 i 15; edició en català, p. 35 i 36.
20. Sobre la violència de l'humanitarisme i de la màquina calculadora de l'Estat, que redueix la vida a xifres estadístiques en el context palestinoisraelià, vegeu Eyal Weizman: *The Least of All Possible Evils: Humanitarian Violence from Arendt to Gaza*. Londres: Verso, 2011.
 21. Judith Butler: «Precarious Life», *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Londres: Verso, 2004, p. 144. Edició en castellà: *Vida precaria. El poder el duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
 22. Per a una defensa recent (i discutida) de l'empatia fotogràfica, contra les crítiques d'autors com Susan Sontag i Allan Sekula, vegeu Susie Linfield: «Photojournalism and Human Rights», *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
 23. Ulrich Loock: «Ahlam Shibli's Critique of the Notion of Home», op. cit.
 24. Desenvolupó més a fons aquest argument a T.J. Demos: «Recognizing the Unrecognized: The Photographs of Ahlam Shibli», a Hilde van Gelder i Helen Westgeest (ed.): *Photography Between Poetry and Politics*. Lovaina: Leuven University Press, 2008, p. 124-143.
 25. Sobre el fet que ser sempre és «ser-en-comú», relacional però no absolut i no substancial, vegeu Jean-Luc Nancy: *The Inoperative Community* (traducció a l'anglès de Peter Connor, Lisa Garbus, Michael Holland i Simona Sawhney). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991. Edició original: *La communauté désœuvrée*. París: Christian Bourgeois, 1986. Edició en castellà: *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: LOM/Arcis, 2000.
 26. Vegeu Ulrich Loock: «Ahlam Shibli: Resisting Oppression», *Camera Austria*, núm. 93 (març de 2006), p. 41-52; i Adam Szymczyk (ed.): *Ahlam Shibli: Trackers*. Colònia: Walther König Verlag, 2007 (amb textos de John Berger, Jean-François Chevrier, Okwui Enwezor, Rhoda Kanaaneh i Adam Szymczyk).
 27. Said, per exemple, era ben conscient de la pertorbadora paradoxa històrica que suposa el fet que israelians que van ser expulsats d'Europa hagin expulsat tants palestins de Palestina: «haver estat exiliats per exiliats». Edward Said: «Reflections on Exile», *Granta*, núm. 13 (tardor de 1984), p. 164.
 28. Vegeu Salim Tamari i Reema Hammami: «The Second Uprising: End or New Beginning?», *Journal of Palestinian Studies*, vol. 30, núm. 2 (hivern del 2001), p. 5-25.
 29. Vegeu les xifres de baixes que ofereix el Centre d'Informació Israeliana pels Drets Humans als Territoris Ocupats (B'Tselem): www.btselem.org/statistics (consultat el 19 de novembre de 2012).
 30. Lori A. Allen, «The Polyvalent Politics of Martyr Commemorations in the Palestinian *Intifada*», op. cit., p. 120. Com assenyala Allen, el terme «màrtir» (*Xahid*) és el que fan servir habitualment els palestins per designar qualsevol persona que es consideri que ha mort a causa de l'ocupació, ja sigui un cristià o un musulmà, un combatent o un vianant. «Els màrtirs són les persones que han estat mortes, tant a mans dels soldats o dels colons, com perquè un control o un toc de queda els ha impedit de rebre atenció mèdica». Encara més: «L'etiqueta "màrtir", per tant, és en si mateixa una fórmula de respecte; la paraula expressa tot un sediment de significats d'honor, reverència i distinció, que s'intensifica amb l'ensenyament islàmic i nacionalista.» (p. 130-131, nota 2).
 31. Allen recull la següent observació d'Allen Feldman: «La violència sacrificial crea subjectes genèrics que són matèria primera susceptible d'objectificació làbil, perquè el procés del sacrifici requereix actors capaços d'assumir múltiples significats col·lectius i d'absorbir i reflectir fantasies col·lectives diverses i sovint contradictòries.» (Tanmateix, l'autora potser exagera la resistència habitual a les commemoracions tutelades.) Lori A. Allen: «The Polyvalent Politics of Martyr Commemorations in the Palestinian *Intifada*», op. cit., p. 122.
 32. En el seu assaig «Between Worlds», *London Review of Books*, vol. 20, núm. 9 (7 de maig de 1998), p. 6, Edward Said cita aquest fragment de Theodor Adorno extret de *Minima Moralia: Reflections from a Damaged Life* (traducció a l'anglès d'E. F. N. Jephcott). Nova York: New Left Books, 1991, p. 39. Edició original: *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, 1951. Edició en castellà: *Minima moralia: Reflexiones desde la vida danada*. Madrid: Taurus, 1987 i Madrid: Akal, 2003.
 33. Judith Butler: «For and Against Precarity», *Tidal: Occupy Theory*, núm. 1 (2011), p. 12-13.

Les pàgines indicades remetent a les fotografies d'Ahlam Shibli que acompanyen el text de T.J. Demos en al catàleg (<http://www.macba.cat/ca/catalog-shibli>).

p. 13

Self Portrait

Palestina, 2000

Sèrie de 18 fotografies

21,2 x 30 cm; 30 x 21,2

Fotografies cromogèniques

Un viatge de retorn als llocs que em van ensenyar qui sóc.

p. 15

Goter

Al-Nàqab, Palestina/Israel, 2002-2003

Sèrie de 42 fotografies

39,5 x 59 cm; 59 x 39,5 cm

Fotografies a les sals de plata

Fotografies cromogèniques

Hauríem de transformar els beduïns en un proletari urbà dins de la indústria, els serveis, la construcció i l'agricultura. El 88% de la població israeliana no es dedica a l'agricultura; deixem que els beduïns siguin com ells. Això suposarà certament un canvi radical i significarà que el beduí no viurà de la seva terra amb els seus ramats, sinó que es convertirà en un individu de ciutat que arriba a casa al vespre i es posa les pantalles [...] [Els seus fills] aniran a l'escola ben pentinats i clenxinats. Serà una revolució, però es pot aconseguir en un parell de generacions. Sense coerció, però amb la direcció del govern [...], el fenomen dels beduïns desapareixerà.

Moshé Dayan, 31 de juliol de 1963

Des de mitjans dels anys seixanta els palestins d'origen beduí, habitants d'al-Nàqab (el desert del Nègueb), han estat sotmesos a una política d'usurpació de les seves terres tradicionals i de reubicació de la població en set municipis planificats pel Govern israelià sense consultar-ho gairebé mai a les persones afectades. Les terres que deixen enrere es posen després a disposició dels ciutadans jueus.

El 2003, aproximadament la meitat dels 110.000 beduïns palestins del Nègueb vivien en aquestes poblacions. Segons les estadístiques oficials, figuraven entre les comunitats més pobres d'Israel, sense serveis públics, devastada per alts índexs d'atur i delinqüència i sense cap perspectiva de desenvolupament.

L'altra meitat dels beduïns palestins del Nègueb es van negar a traslladar-se a aquests assentaments per evitar perdre les seves terres i quedar subjectes a condicions de vida culturalment adverses i socialment degradants. Vivien en més de cent pobles «no reconeguts», en els quals les lleis de l'Estat jueu els prohibien edificar estructures permanents, les cases eren enderrocades periòdicament, els conreus eren considerats il·legals per les autoritats i ruixats amb productes tòxics, les famílies eren expulsades de la seva llar i la població no tenia

accés a l'electricitat, l'aigua corrent o serveis públics com la sanitat, el sanejament i l'educació més enllà de l'escola primària. Ara com ara, la situació no ha viscut cap canvi substancial.

Goter és una paraula aliena a la llengua àrab, utilitzada només pels palestins del Nègueb. Segons la població local, deriva de l'anglès «Go there» (vés-te'n allà), una ordre que els beduïns palestins devien sentir pronunciar a l'exèrcit en l'època del Mandat Britànic (1917-1948).

Aquesta obra aborda la situació dels palestins d'origen beduí dins de l'Estat d'Israel: on hi ha casa no hi ha una llar, on hi ha una llar no hi ha casa.

p. 17

Trackers

Palestina/Israel, 2005

Sèrie de 85 fotografies

37 x 55,5 cm; 55,5 x 37 cm

60 x 90 cm; 90 x 60 cm

Fotografies a les sals de plata

Fotografies cromogèniques

Trackers és una sèrie de fotografies que es van fer el 2005. Presenta palestins d'ascendència beduína que van prestar o estan prestant serveis com a voluntaris a l'exèrcit israelià. El projecte investiga el preu que una minoria colonitzada està obligada a pagar a la majoria colonitzadora, potser per ser acceptada, potser per canviar d'identitat, potser per sobreviure o, tal vegada, per tot això i més.

p. 19

Eastern LGBT

Internacional, 2004/2006

Sèrie de 37 fotografies

37,8 x 57,6 cm; 57,6 x 37,8 cm

Fotografies a les sals de plata

Fotografies cromogèniques

Les sigles LGBT corresponen a la designació de lesbianes, gais, bisexuals i persones transgènere. Aquesta sèrie presenta persones procedents de societats orientals com Pakistan, Palestina, Líban, Turquia o Somàlia, que han abandonat els seus països d'origen perquè en aquestes societats se'ls impedia viure d'acord amb les seves preferències sexuals o habitar el cos del gènere en el qual se sentien còmodes. En ciutats estrangeres, i de vegades només en algun club els caps de setmana, busquen unes condicions que els permetin ser el que volen ser.

Les fotos es van fer el 2004 i el 2006 a Zuric, Barcelona, Tel Aviv i Londres.

p. 21

Arab al-Sbaih

Jordània, 2007

Sèrie de 47 fotografies

38 x 57,7 cm; 57,7 x 38 cm

Fotografies a les sals de plata

Fotografies cromogèniques

Les fotografies de la sèrie *Arab al-Sbaih* es van fer en quatre llocs diferents: el Camp de Refugiats d'Irbid, la ciutat d'Irbid, el Camp de Refugiats d'al-Baqaa i Amman. Hi han viscut tres generacions de refugiats palestins des de la guerra del 1948 que va seguir a la proclamació de l'Estat d'Israel i va desembarcar en la *Nakba* (la Catàstrofe) palestina.

El títol de la sèrie fa referència al nom original del poble d'Arab al-Shibli a la Baixa Galilea de Palestina (actualment Israel). Una part dels habitants del poble que el 1948 van lluitar contra els jueus per conservar les seves terres van ser expulsats a Síria i a Jordània; l'altra part es va refugiar al monestir del mont Tabor. Després de passar uns mesos amagats a les coves dels voltants del monestir, les famílies que van aconseguir tornar a casa un cop acabada la guerra van haver de canviar l'antic nom del poble, Arab al-Sbaih, pel d'Arab-al-Shibli per tal de protegir-se de les represàlies israelianes. Per la seva banda, els refugiats a Síria i Jordània preserven el record de la seva terra natal anomenant les botigues amb el nom de llocs de Palestina i reproduint l'estructura social dels seus pobles d'origen.

p. 23

The Valley

Arab al-Shibli, Palestina/Israel, 2007-2008

Sèrie de 28 fotografies

38 x 57,7 cm; 57,7 x 38 cm

Fotografies a les sals de plata

Fotografies cromogèniques

Les fotografies que integren la sèrie *The Valley* es van fer el 2007 al poble d'Arab al-Shibli i les seves terres, a la Baixa Galilea de Palestina/Israel.

El 28 d'octubre de 1957, vint-i-vuit homes honorables d'Arab al-Shibli van adreçar una carta al senyor Elisha Soltz, governador militar israelià de Nazaret, exposant-li tres peticions. Se li sol·licitava:

1. La devolució de les seves terres, la construcció d'una carretera asfaltada fins al poble i el subministrament d'aigua i electricitat.
2. L'ordre de retornar els diners recaptats entre els veïns per poder edificar una escola.
3. El permís per a la construcció de cases i la inclusió del nom del poble en el mapa del país; el «mapa de la sagrada pàtria», segons les seves paraules.

A la carta, els representants del poble explicaven la seva situació: abans de la guerra

del 1948 mantenien bones relacions amb els seus veïns jueus, els habitants de Kfar Tavor, i amb el comandant jueu del districte. En aquella època, les dues parts havien acordat que els residents d'Arab al-Shibli i els seus veïns jueus mantindrien relacions de fraternitat i evitarien qualsevol discriminació ètnica. Les dues parts es protegirien mútuament després de la guerra, tant dins d'un estat àrab com en un de jueu. L'acord el van signar el representant d'Arab al-Shibli, el representant de Kfar Tavor i el comandant jueu del districte.

Tanmateix, el 1950, dos anys després de la guerra i de l'establiment de l'Estat d'Israel, els homes d'Arab al-Shibli van ser convocats a una reunió a l'Institut Kadoorie, a la qual també van assistir el governador militar israelià, el funcionari que estava al càrrec de les anomenades propietats d'absents i el director de l'Institut. Se'ls va demanar la permuta d'unes terres durant el termini d'un any: les terres bones a l'est del Wadi al-Midy, que oficialment eren propietat dels veïns que s'havien quedat al poble, per les terres sense conrear del costat oest del Wadi al-Midy, que pertanyien als que havien fugit del poble i havien estat requesades per l'Estat d'Israel. Els veïns del poble van acceptar i es va signar un conveni, amb tres còpies. Cada una de les parts va rebre la seva, però el comandant de districte israelià va demanar que se li confiés la còpia del poble per conservar-la en un lloc segur. Temps després, l'altre bàndol es va negar a retornar les terres. El comandant del districte israelià va negar l'existència de l'acord. Als habitants del poble se'ls va dir que estiguessin callats, i així ho van fer.

El 1952 les coses van empitjorar. Algunes persones van ser detingudes i a d'altres se'ls va impedir abandonar la població. El 1954, el funcionari estatal responsable de les propietats dels absents va arribar al poble i va reclamar les terres que havien estat dels refugiats i que s'havien cedit als veïns per l'acord del 1950. El 1957, quan els veïns van sol·licitar permís per construir cases al poble, se'ls va denegar amb l'argument que la població no constava al mapa oficial de l'Estat. També se'ls denegava la transferència de 3.000 lires recaptades entre els veïns a través de la delegació a Nazaret del Ministeri d'Hisenda israelià per construir una escola en comptes de llogar locals al poble, per la qual cosa el projecte no es va arribar a posar en marxa.

La carta acabava recordant-li al governador militar israelià que el poble havia estat rebatejat amb el nom d'una de les set famílies que ja hi vivien en l'època del Mandat Britànic, la família Shibli. Les relacions entre les diferents famílies sempre havien estat problemàtiques. La família Shibli, continuava la carta, era la que s'havia quedat a Israel després de la guerra i ells no volien mantenir el nom original del poble, Arab al-Sbaih.

p. 25

Dom Dziecka. The house starves when you are away

Polònia, 2008

Sèrie de 35 fotografies

38 x 57,7 cm; 57,7 x 38 cm

Fotografies a les sals de plata

Fotografies cromogèniques

Dom Dziecka (literalment, «la casa dels nens») és una sèrie de fotografies que es van fer el 2008 a onze llars infantils de Polònia. L'obra exposa les condicions de vida d'uns nens que no han crescut en una llar familiar, sinó en una institució d'acollida.

Al llarg del dia els nens no estan mai sols; les relacions físiques entre ells, fins i tot entre nois i noies adolescents, són sovint molt estretes sense tenir necessàriament un caràcter sexual. Sembla que estan absents els trets de timidesa que sovint s'associen amb el sexe en els adolescents; és com si cada nen s'integrés en un cos col·lectiu del qual només pogués separar-se quan se'n van a dormir; la unitat familiar convencional es converteix aquí en una societat infantil en què les relacions típiques de família no només són substituïdes sinó que es desplacen per formar un nou i específic cos social.

Quan no hi ha llar familiar, sorgeix i es desenvolupa una cosa diferent. Ja ho deia Dawid Redes, un nen de la Dom Dziecka Na Zielonym Wzgórzu de Kisielany-Zmichy: «No és una casa per a nens, és casa meva.»

p. 23

Trauma

Corrèze, França, 2008–2009

Sèrie de 48 fotografies

38 x 57,7 cm; 57,7 x 38 cm

Fotografies a les sals de plata

Fotografies cromogèniques

El punt de partida d'aquesta sèrie són els actes commemoratius de l'ofensiva de la Resistència contra els nazis a Tulle (Corrèze, França) i les posteriors represàlies criminals de les forces d'ocupació en els esdeveniments que van tenir lloc del 7 al 9 de juny de 1944. *Trauma* es construeix al voltant del fet que una mateixa i idèntica població, en certs casos fins i tot les mateixes persones que es van resistir a l'ocupació alemanya i van patir-ne les atrocitats, pocs anys més tard van combatre en les guerres colonials d'Indoxina i Algèria contra uns pobles que també reclamaven la independència.

El 9 de juny de 1944, a primera hora del matí, les SS van arrestar més de dos mil homes de Tulle entre setze i seixanta anys i hores més tard en van penjar 99 dels fanals i els balcones. Uns altres 149 van ser deportats als camps de concentració alemanys dels quals 101 no van tornar mai.

A la ciutat hi ha monuments commemoratius i se celebren cerimònies per honrar la memòria dels que van morir en les dues guerres mundials –soldats, combatents de la Resistència i víctimes civils dels nazis–, com també dels integrants de l'exèrcit francès que van perdre la vida en les guerres colonials d'Indoxina i el Nord d'Àfrica.

A les imatges de la sèrie apareixen diversos habitants del departament de Corrèze: antics membres de la Resistència, descendents dels que van ser penjats i deportats el 9 de juny, excombatents francesos de les guerres colonials, *pieds-noirs*, i també un col·laborador algerià, un indoxinès que va ser portat per força a treballar a França, un altre indoxinès de segona generació, una dona d'origen algerià que es considera francesa i immigrants que acaben d'arribar d'Algèria.

Trauma ha estat produïda amb el suport de Peuple et Culture Corrèze.

Ahlam Shibli

La casa fantasmal

Quan estava acabant la nova obra que es
reprodueix en aquesta publicació, el meu
pare, Abed Hasan Shibli, ens va deixar.
Dedico aquest llibre a la seva memòria.

Ahlam Shibli