

Desaparición y precariedad. Sobre la fotografía de Ahlam Shibli

T.J. DEMOS

En una foto de la reciente serie *Death* (2011-2012) de Ahlam Shibli se ve a una abuela y a tres de sus nietos en una sala de estar. Tras ellos, dominando las decorativas cortinas doradas, el sofá beige y la mesita central de madera, dispuesta con una tetera y un adorno de flores, aparece en una esquina un enorme cuadro que representa a un hombre joven metralleta en mano. Lleva puesta una chupa de cuero negro con el cuello levantado y lanza al observador una mirada retadora. En lo alto de la tela un texto en árabe dice: «El pantera de Kataib Shuhada Al-Aqsa, Mikere» (Mikere, de las Brigadas de los Mártires de Al-Aqsa). El muchacho del sofá alza la vista hacia su padre muerto y su mirada de admiración nos da una pista sobre la función social de tal imaginaria más allá de la muerte del retratado, que ejemplifica un dicho que fue muy repetido en lo más álgido de la Segunda Intifada: «Por cada activista muerto surgirán otros diez dispuestos a luchar.»¹ Aunque esté muerto, Mikere sigue siendo una presencia viva que transmite un mensaje, tal vez con mayor fuerza de lo que nunca hubiera podido conseguir en vida.

Death explora la cultura visual del martirio palestino tal como se presenta en los espacios públicos y privados. Muestra los carteles visibles en las paredes de todos los territorios ocupados en 1967, con las imágenes de unos mártires (casi siempre hombres, pero a veces también mujeres y niños) puestos en pie delante de símbolos nacionales palestinos como la Cúpula de la Roca, junto con versículos del Corán o llamamientos de algún grupo militante. Las fotografías de los difuntos también suelen ser portadas en manos de los deudos, colgadas de collares y exhibidas en los teléfonos móviles o en las salas de estar de las casas. Para los antropólogos que estudian estas prácticas conmemorativas, «el énfasis cotidiano puesto en la celebración del martirio puede entenderse como un acto de defensa propia colectiva frente al absurdo de la devastación cotidiana, defensa reforzada por toda clase de valores míticos, religiosos e históricos a fin de hacer de esa dosis diaria de muerte algo no solo comprensible sino absolutamente inevitable».² En tal sentido la mitificación de los mártires ejemplifica de qué modo «la resistencia y el sacrificio equivalen al precio inevitable a pagar por un sentido actual de la vida alienado y vivido con la promesa de un futuro mejor».³

Con todo, aunque estas imágenes omnipresentes de muerte dentro de las

comunidades palestinas son el testimonio de la desaparición de hijos e hijas, madres y padres, al mismo tiempo demuestran la negación de esa misma desaparición. Queda la presencia fantasmal de quienes están muertos, de los que dejaron de vivir por múltiples razones, pero cuya extraña aparición es utilizada por diversas causas políticas y religiosas en apoyo de la lucha palestina por la descolonización y la independencia. Aun así, las imágenes documentan un fenómeno nada simple en términos culturales o representacionales. ¿Qué ocurre, por ejemplo, con el discutible significado del martirio para aquellas familias que acaso perdieron sus casas, arrasadas por los bulldóceres israelíes, como consecuencia de las acciones de sus parientes? ¿Qué hay de quienes cuestionan la legitimidad y los efectos de esas operaciones de martirio? ¿Qué piensan los vivos de la militarización de la sociedad palestina como resultado de la resistencia armada frente al colonizador? ¿Qué ocurre con la «política polivalente» —en palabras de Lori A. Allen— de estas prácticas conmemorativas, por la cual quienes murieron siendo solo espectadores inocentes (principalmente niños) son instrumentalizados por las milicias rivales?⁴ En cuanto a dar respuesta a estas preguntas, las fotografías callan. No obstante, sí que plantean estas mismas consideraciones, buscando sin llegar a una fácil conclusión y creando una cierta conciencia —y una relación— con el desconocimiento. Enfrentarse a la verdad fotográfica de ese no-conocimiento es un aspecto recurrente del trabajo de Shibli.

Su última serie de imágenes de mártires es por lo tanto una continuación de un dilatado proyecto fotográfico dedicado a levantar acta de la vida (también póstuma) de cuantos viven en las fronteras de la exclusión amenazados de desaparición, y a documentar la conmemoración de quienes han sucumbido a la ausencia. Pero, como hemos visto, el final nunca es realmente el final, por lo menos en el régimen de la imagen. Del mismo modo que las figuras de *Death* representan la negativa a olvidar y el sacrificio por una vida mejor para quienes les han sobrevivido, un acto de desafío a la desaparición, así también la praxis fotográfica de Shibli está comprometida con el reconocimiento de lo no reconocido, desafiando los regímenes visuales que de otro modo habrían condenado a esos sujetos a la eliminación.

El historial fotográfico de Ahlam Shibli comenzó por el registro de las

circunstancias vitales de los palestinos de estirpe beduina, con la presentación de imágenes de unas vidas bajo la amenaza de la desposesión y de supervivencia en condiciones de desplazamiento forzoso y estados prolongados de inestabilidad y falta de vivienda. Comprende las series *Unrecognised* (2000), una muestra de las condiciones de vida de las personas que habitan un pueblo palestino de Galilea que no aparece en ningún mapa oficial israelí; *Goter* (2002-2003), una serie que describe el estado social y material de los palestinos beduinos del Nájab (Néguev); *Arab al-Sbaih* (2007), retrato de los campos de refugiados palestinos en Jordania; y *The Valley* (2007-2008), representación de la aldea de Arab al-Shibli en la Baja Galilea (llamada originariamente Arab al-Sbaih). En los últimos años, sin embargo, la intervención de Shibli se ha ampliado a otros contextos geopolíticos y sociales, más allá de los palestinos, con nuevos ciclos fotográficos. Por ejemplo, la serie *Eastern LGBT* (2004/2006) retrata a gais, lesbianas, bisexuales y transexuales residentes en Zúrich, Barcelona, Tel Aviv y Londres, que han huido de países como Pakistán, Palestina, Líbano, Turquía y Somalia, intolerantes con las orientaciones sexuales no convencionales. *Dom Dziecka. The house starves when you are away* (2008) muestra a los internos de varios orfanatos de Polonia en los que, conmovedoramente, los niños han creado un hogar por sí mismos, estableciendo relaciones de tipo familiar en unos agrupamientos que, al mismo tiempo, se apartan de los órdenes sociales convencionales y dejan ver así unas posibilidades de pertenencia al margen de la unidad familiar tradicional. Finalmente *Trauma* (2008-2009) presenta un ciclo de fotografías que incluye imágenes de antiguos combatientes de la Resistencia francesa en la región de Corrèze, en el centro-sur del país. Algunos de ellos, tras haber padecido la persecución nazi, tomaron parte pocos años después en las guerras coloniales de Indochina y Argelia, luchando contra unas personas que, como ellos mismos antes, luchaban por su independencia.

El vínculo que une todas estas series fotográficas tan diversas es la constante entrega de Shibli a la investigación de experiencias de exclusión social tal como se presentan en los espacios de desposesión y no reconocimiento políticos, así como en los espacios expatriados de rechazo y no pertenencia. En ese sentido, su obra coincide con parecidas aproximaciones a la fotografía realizadas en zonas de conflicto, como los

trabajos de David Goldblatt, Guy Tillim y Santu Mokofeng, que fotografiaron la vida durante y después del apartheid sudafricano. Pero lo que distingue la práctica de Shibli es su constante investigación del desarraigo geopolítico y cultural en el que los habitantes se afanan por construir lugares de pertenencia. Como muy bien ha dicho el escritor y crítico de arte Ulrich Loock, «la totalidad de la obra de Ahlam Shibli está guiada por una pregunta fundamental: “¿qué significa estar en casa?” Y por su inversa: “¿qué significa no estar en casa?”»⁶ En los trabajos fotográficos de Shibli esta dialéctica del estar-en-casa y del desamparo se extiende en muchas direcciones: hacia la exclusión nacional, la desposesión colonial, la alienación sociosexual, la privación familiar y la muerte. Sin embargo, esta relacionalidad estructural entre inclusión y exclusión se complica también en su trabajo en la medida en que la conexión entre víctima y criminal, ciudadano y extranjero, vivo y muerto, nunca es firme. No, al menos, en el campo de la representación. Tampoco el acto de reconocimiento es un gesto sencillo o una simple maniobra política. Y es que la práctica de Shibli se mantiene atenta a las ideologías rivales de la aparición –como ocurre en particular en la serie *Death*– y cuestiona lo que significa dar reconocimiento al mostrar que tal reconocimiento nunca tiene lugar sin motivaciones ni inestables consecuencias políticas. Así las cosas, la evidente implicación de su proyecto en el reconocimiento de los no reconocidos –conferir visibilidad a aquellos a quienes las potencias hegemónicas han arrojado a los márgenes– se ve complicada en última instancia por la sensibilidad de su fotografía hacia la estética de indeterminación del género documental. Como han señalado numerosos teóricos, el significado de la fotografía es plenamente contingente (dependiente de contexto, pies de imagen, ámbitos de recepción y modos de interpretación), con lo cual su significado es en el mejor de los casos incierto.⁷ Esta complejidad –ubicada entre la indeterminación y el reconocimiento político– sitúa su trabajo en primera línea de la reinención contemporánea de la práctica documental y de la exploración de las posibilidades de una fotografía socialmente comprometida. Tomemos *Unrecognised* de Shibli, una serie centrada en los beduinos palestinos que, para no perder sus tierras, se han negado a trasladarse a las áreas oficialmente asignadas y permanecen

desafiantes in situ, por lo que el Estado de Israel los considera «no reconocidos». La consecuencia es que están condenados a residir en habitáculos temporales sin acceso a agua corriente, electricidad o saneamiento.⁸ Las fotografías muestran sus construcciones, hechas de placas de uralita, que se sostienen sujetas con cadenas y candados oxidados en medio de un yermo paisaje rocoso. Niños descalzos aparecen jugando en el inhóspito entorno mientras las mujeres se ocupan de las tareas domésticas y cuelgan a secar la ropa en el exterior. Privados de atención sanitaria y de enseñanza por encima del grado elemental, los palestinos no reconocidos a menudo son víctimas de abusos por parte de las autoridades gubernamentales y sometidos entre otras cosas a desahucios forzosos. Algunas veces sus casas son demolidas con bulldóceres (con o sin previo aviso) y sus cosechas rociadas con herbicidas por helicópteros israelíes. Relegados a la condición de okupas en sus tierras ancestrales, se les deniegan muchos derechos dispensados a los ciudadanos israelíes (condición que también tienen los beduinos palestinos retratados en *Unrecognised*). Según Shibli esto representa una cruel ironía para unas gentes antaño nómadas, obligadas ahora «a convertirse en refugiadas en su propia tierra».⁹ A pesar de circunstancias tan adversas, en las fotos de Shibli hay imágenes de vínculos familiares y niños que juegan, de casas pintadas de alegres colores y cuidadas huertas; son imágenes que atestiguan una voluntad de sobrevivir y de crear una sensación de hogar frente a la realidad de su desamparo legal.

A este mismo contexto político, el de la negativa de Israel a reconocer las aldeas beduinas palestinas –borrándolas de los mapas y señalizaciones de carretera, hebraizando sus nombres árabes tradicionales, rechazando las reclamaciones legales de propiedad de la tierra–, es al que se enfrentó Shibli en su siguiente serie, *Goter*. El título procede de la memoria popular de la zona, recuerdo de los tiempos del mandato británico cuando los palestinos a menudo oían la orden militar «*go there*», «vete allá». Al cabo de generaciones la frase se transformó en la actual reliquia lingüística que guarda un eco, apenas descifrable, de esa confrontación anterior con el poder colonial.¹⁰ La orden de «irse allá» pronto volvió a repetirse durante la consolidación de Israel como estado a comienzos de la década de los sesenta, cuando el dirigente militar y político israelí Moshé Dayán

anunció la política de asimilación de los antiguos beduinos errantes dentro de la sociedad israelí mediante su incorporación a la mano de obra urbana de la industria, los servicios, la construcción y la agricultura. «Sería una revolución, pero puede lograrse en un par de generaciones», aseguró. «Sin coerción, pero con la dirección del gobierno [...] este fenómeno de los beduinos desaparecerá.»¹¹

La «revolución» de Dayán equivalía a un plan patrocinado por el Estado para hacer desaparecer un pueblo. Dejaba a los beduinos palestinos frente a dos alternativas: o bien permanecer en poblados «no reconocidos» y por lo tanto no permanentes –y que de hecho se convirtieron en campamentos propios de un estado de excepción en el que los habitantes quedaban despojados de sus derechos políticos y reducidos a una existencia precaria¹²– o bien se asimilaban a la sociedad israelí y aceptaban la desaparición del «fenómeno de los beduinos». Ambas salidas irían unidas en la práctica en lo que el difunto sociólogo israelí Baruch Kimmerling denomina «politicidio»: «la destrucción física de las instituciones e infraestructuras públicas, la colonización de la tierra, el hambre, el aislamiento social y político» dirigidos contra una determinada población.¹³ En este sentido, el trato dado a los beduinos palestinos guarda relación con el trato dispensado a los palestinos en general, caracterizado por el antiguo proyecto «que cubre un amplio espectro de actividades sociales, políticas y militares cuyo fin es destruir la viabilidad política y nacional de toda una comunidad de gentes y de ese modo sustraerle la posibilidad de una verdadera autodeterminación».¹⁴ Semejante proyecto responde a una visión de los palestinos como pueblo dotado de una «relativa humanidad» y por ello «solo titulares de una porción de los derechos, por lo demás inalienables, que ostentan los seres humanos “plenos”», como señala Omar Barghouti.¹⁵

Bajo semejantes condiciones biopolíticas y de política gubernamental, no es de extrañar que autores y activistas como Edward Said manifestasen repetidamente el temor a una desaparición durante los años ochenta y noventa: «Ciertamente la destrucción de Palestina en 1948, los años de anonimato que siguieron, la dolorosa reconstrucción de una identidad palestina exiliada, los esfuerzos en política de muchos obreros, combatientes, poetas, artistas e historiadores palestinos por

mantener la identidad palestina, son hechos que siempre avanzaron vacilantes bajo el miedo intranquilizador a la desaparición, dada la férrea determinación del Israel oficial de acelerar el proceso para reducir, minimizar y asegurar la ausencia de palestinos como presencia humana y política en la ecuación de Oriente Próximo.»¹⁶ Lo que muestran las series *Goter* y *Unrecognised* de Shibli es la prueba –arquitectónica, geográfica, institucional, social y visual– de la política encaminada a hacer desaparecer un pueblo, en particular con sus personas oscurecidas, los rostros fragmentados, las siluetas de cuerpos etéreos y los tristes y vacíos espacios domésticos que caracterizan y pueblan su imaginería fotográfica. Es como si la realidad existencial de la ausencia empapase ya esas escenas dejando entrever una desbandada futura, unos lugares de abandono y un pueblo que se extingue.

La ausencia y la desaparición se corresponden, por supuesto, con la condición de la fotografía como medio, que el proyecto de Shibli desarrolla poniendo inteligentemente en relación el medio y la geopolítica. Tal como señala Roland Barthes en *La cámara lúcida*, la ontología de la fotografía se refiere fundamentalmente a la muerte. La muerte es el *eidós* de la fotografía, su forma ideal y su expresión más notable.¹⁷ De hecho no puede haber fotografía que no ocasione la ausencia de lo que representa. Eduardo Cadava explica acertadamente el argumento de Barthes cuando escribe que «la conjunción de la muerte y lo fotografiado es de hecho el principio mismo de la certidumbre fotográfica: la foto es un cementerio. La foto, pequeño monumento funerario, es una tumba para los muertos vivientes. Cuenta su historia –historia de fantasmas y de sombras– y lo hace porque ella es esa historia».¹⁸ No sorprende, pues, que el resultado de que Shibli junte la fotografía y la no-reconocibilidad política sea una obsesionante estética de la alucinación: véanse las fantasmales presencias de los mártires que en *Death* sirven de monumentos funerarios en el cementerio del espacio público, o las figuras fugaces, oscurecidas y borrosas de *Goter*, lo mismo que el retrato, en esta misma serie, de locales evacuados y deshabitados que de algún modo reflejan la sorprendente presencia de la ausencia en lo que son espacios de desarraigo. Todo expresa la persistencia de aquello que se niega a desaparecer. Dicho de otro modo,

lo que explora Shibli es precisamente la conjunción de la muerte y de lo fotografiado.

Un aspecto de esta conjunción es que en manos de Shibli la foto se transforma en un acto pertinaz de retención de la presencia de los desaparecidos y desplazados, de los ausentes y muertos, aportando las pruebas de una existencia por lo demás negada, controlada, amurallada, encarcelada, cercada, exiliada. El trabajo de Shibli es un acto de intervención en la organización de la aparición, de tal forma que aquellos a quienes normalmente se les deniega representación –física, arquitectónica, espacial, política y representacional– son sacados a la luz. En este sentido su proyecto vibra con la politización de lo fotográfico, y va más allá de una meditación puramente barthesiana acerca de la estética mortal e inquietante de la imagen fotográfica. De hecho, su trabajo desplaza la estética del juicio subjetivo de Barthes hacia una intensificación de la reivindicación de la aparición que también es una subjetivación política. Esa subjetivación es un llegar-a-ser, una participación en la formación del mundo visible y una demanda de derechos para las personas de ese mundo, derechos que se extienden más allá del represivo estado-nación y su proyecto colonial.¹⁹ Frente a las segregaciones sociales y políticas del Estado, la fotografía de Shibli constituye una exigencia de universalidad de derechos, de igualdad e inclusión que sobrepasa aquellos regímenes que prefieren dividir y apartar, engendrar estados de excepción y de humanidad relativa y aplicar programas de politicidio.

En sí mismas las obras de Shibli expresan el optimismo de una fotografía que cuestiona lo injusto de la situación de los desposeídos, y crea una zona de participación política fuera de la política de gobierno excluyente del Estado. Existe la esperanza de que la reordenación del mundo visual operada por la fotografía marque una diferencia en la realidad social y política, como sin duda es el caso, aunque tal vez sea sin la precisión instrumentalizada y la efectividad estratégica que algunos reclaman. Mientras tanto, tenemos el testimonio callado y la sutil interrogación de las imágenes de Shibli, que dan fe de la diversidad y creatividad de la vida de esos sujetos condenados a la ausencia y a la abstracción o reducidos al estado de damnificados humanitarios y sometidos a los cálculos estadísticos del Estado

(especialmente en los territorios palestinos ocupados).²⁰

En cualquier caso, la práctica de Shibli añade matices a la política de reconocimiento al hacer aflorar, como se ha señalado antes, la imposibilidad de la legibilidad documental. Habida cuenta de la fragmentación y abstracción expuestas en sus fotografías, estas evitan caer en la trampa de constituir un segundo orden de victimización duplicando en la representación el sometimiento encontrado en la realidad. En este sentido el trabajo de Shibli complica la urgencia de reconocer a los no reconocidos al contener además, simultáneamente, un alegato estético *contra* la representación, el cual cobra significado en tanto dicha fotografía sea capaz de desvelar la complejidad de ser humanos, en parte al evitar la objetificación totalizante de ese ser. Como apunta Judith Butler, «para que la representación transmita lo humano [...] la representación no solo debe fracasar, sino que *debe* mostrar su fracaso. Hay algo irrepresentable que sin embargo intentamos representar, y esa paradoja debe conservarse en la representación que ofrecemos».²¹

En este aspecto, las imágenes de no reconocidos de Shibli, imágenes que asumen precisamente esa paradoja, no pueden ser recuperadas fácilmente ni pueden encajar sin problemas en el modelo de una fotografía documental basada en la empatía progresista, ya que en su obra la injusticia se muestra sin transmitir al espectador una sensación de optimismo o promesa de redención como si por efecto de la intervención fotográfica fuera a suceder alguna transformación inminente.²² Esta circunstancia se da en parte por la negativa de Shibli a objetificar sus sujetos para la mirada del espectador empático. Como explica Loock, «aun cuando su praxis adopte la forma del documental, el centro de su trabajo no es hacer un inventario de situaciones dadas, un registro de circunstancias sociológicas o etnológicas, y menos aún la ilustración de un conocimiento cultural preconcebido».²³ En vez de ofrecer una fuente de datos sociológicos o de información etnográfica, las fotos de Shibli destacan los complicados aspectos de su condición estética y desvelan el carácter poliédrico de la experiencia vivida y de la realidad subjetiva. Esto lo consiguen poniendo al descubierto una ambigüedad y multivalencia en la imagen que proclama el hecho de que la fotografía solo puede señalar la abundancia de

significado que inevitablemente escapa a su alcance, aunque es un hecho que cualquier práctica documental con algo de ambición conceptual admitirá, puesto que «*debe* mostrar su fracaso» al representar si quiere «transmitir lo humano».

Sensible como es a lo irrepresentable que, no obstante, ella busca representar –intentando a la vez mostrar a aquellos que son «no reconocidos» y asimismo la irrepresentabilidad última de su existencia–, Shibli ha tratado también estos últimos años de extender su práctica a otras fuentes de lucha y a otros lugares de irrepresentabilidad. Para ello ha propuesto una cadena de equivalencias que ensancha su estrategia fotográfica y se enfrenta a la opresión y la desposesión de diferentes contextos geopolíticos, con lo que pone el combate palestino en relación con combates políticos de otros lugares. De este modo la ampliación de su visión fotográfica del mundo crea posibilidades para unas formas de solidaridad con diferentes comunidades y modos de identidad que exceden el ámbito de Palestina e Israel.

Así tenemos *Eastern LGBT*, que presenta a quienes realizan apariciones de heterodoxia sexual en el espacio público (LGBT se refiere a lesbianas, gays, bisexuales y transexuales, y es un término de uso corriente entre quienes forman esa comunidad). Otra fotografía de una serie afín (*LGBT A*, que es parte de *LGBT A B C*) muestra dos personas de cabeza rapada, una con traje rayado, corbata y gafas de sol, la otra con un bigote postizo, vestido oscuro y chaqueta de reluciente vinilo. Posan en pareja delante de dos fotos de Shibli de la serie *Unrecognised*, estableciendo así una conexión entre los palestinos y unos personajes sometidos a otra clase de no reconocimiento debido a su orientación sexual. Esta forma de no reconocimiento ha acabado excluyendo a las personas de sus comunidades y patrias de origen a causa de la intolerancia cultural y la discriminación hacia quienes se desvían de la sexualidad normativa y de los tipos de género. Otras imágenes de la serie muestran escenas de los desfiles del orgullo gay, a varios *trans* mientras se visten o deambulan por unos bloques de viviendas, posan para la cámara en unos pasillos cualesquiera, o lucen diversos vestidos exóticos o fetichistas. También aparecen mientras se aicalan maquillándose ante el espejo y bailando en ambientes de club.

En *LGBT C* una figura aparece bajo los focos de un club de noche, plantada frente

a una pancarta con el símbolo arcoíris de la diversidad y el lema del Grupo Aswat: «Somos palestinas. Somos mujeres. Somos gays.» Son demostraciones de empoderamiento en las que los participantes crean una atmósfera festiva donde el despliegue de subjetividad se suma al expatriatismo, la transgresión *queer* y la resistencia política. Estos personajes rechazan sucesivamente la discriminación sociosexual y la desposesión geopolítica, y Shibli los muestra reivindicando su papel de agentes de una política radical. La perspectiva fotográfica de la autora dota de dignidad y afirmación a estas personas y contesta la objetificación voyeurista con que a veces se las retrata, además de aportar imágenes antiespectaculares de la vida diaria.

Con *Dom Dziecka. The house starves when you are away*, Shibli amplía aún más su acercamiento fotográfico a las comunidades de desubicados y desposeídos. En este caso las imágenes muestran a varios colectivos de huérfanos, fotografiados en once hospicios de Polonia. Algunas de las imágenes evidencian una clara relación estilística con sus retratos de ambientes palestinos: los de *Goter*, *Unrecognised* o *Arab al-Sbah*. Por poner un ejemplo, la representación en blanco y negro de unos niños y jóvenes que posan delante y en lo alto de unos edificios de cemento exentos de toda decoración o adorno, se asemeja bastante a los parajes palestinos de claustrofobia y privación, de control y ocupación, presentados en otros trabajos suyos. En esas imágenes el punto de vista de Shibli se distancia de sus personajes, como si quisiera indicar que la fotógrafa permanece al margen, en el exterior, lo cual intensifica el aire de melancolía y la sensación de estar observando desde lejos una situación sobre la que no se tiene ningún control. En otras fotos de la misma serie las figuras aparecen tapándose la cara o apartando la mirada de la cámara, como si exteriorizasen su resistencia a la intrusión de la fotógrafa. O puede que ella haya incluido esas imágenes oscurecidas para sugerir la imposibilidad de representar al sujeto, reconociendo una vez más las facetas subjetivas que desbordan lo que pueda representar una sola foto, en la que la fragmentación representacional contrarresta paradójicamente la relativa humanización.²⁴ Aquí también las fotografías alternan entre imágenes en blanco y negro y en color, un enfoque formal que recalca la diversidad representacional y alude a la diversidad

subjetiva y con ello al carácter necesariamente fragmentario del medio fotográfico. Y siendo fragmentarias necesariamente, las imágenes de Shibli adquieren un valor autorreflexivo por cuanto admiten la imposibilidad de una captura total o un retrato completo del sujeto. Solo que en este caso no lo hace únicamente para denotar la marginación social o política o la desubicación alienante, sino más bien para evocar la hondura y multiplicidad de una existencia que trasciende la imagen y que la imagen tan solo puede insinuar.

Parte de esa hondura y multiplicidad se expresa a través de la conexión social entre las personas. Las fotografías revelan los lazos colectivos entre esos niños sin familia, entre esos residentes en un hogar para los sin hogar. La serie se centra en sus actividades comunes: las diversas figuras que duermen en la misma habitación, los abrazos íntimos, las situaciones de familiaridad incluso al ducharse o lavarse, cuando chicos y chicas cuidan de su higiene personal. Se sientan juntos, leen juntos, se refugian unos en el regazo de otros. Son figuras que, en las fotos de Shibli, siempre aparecen en agrupamientos plurales, y componen los retratos de unos huérfanos que han formado ellos mismos una especie de hogar. Las imágenes dan cuenta, por tanto, de algo esencialmente humano, aun cuando también se dé una transgresión social en esos agrupamientos que establecen relaciones fuera de los vínculos familiares y de ese modo ensanchan las posibilidades sociales de ser humanos. Ilustran el estado de sociabilidad y destacan el deseo y la necesidad de las personas de existir en comunidad. Tanto si se trata de situaciones de opresión y colonización (*Unrecognised*), de exclusión y discriminación (*Eastern LGBT*) o de falta de familia (*Dom Dziecka. The house starves when you are away*), en todos los casos descubrimos la poderosa voluntad de estar-con-otros, el deseo de contacto, amistad, amor y solidaridad, y el impulso de encontrar o construir un hogar (aunque sea poco convencional) frente a las presiones de rechazo y exclusión.²⁵

Una vez dicho esto, algunas de las más complicadas imágenes de Shibli exploran el desazonante desequilibrio entre víctima y agresor, entre combatiente por la libertad y colonizador. En la serie *Trauma* fotografiaba a veteranos que conocieron la persecución nazi por haberse resistido a la ocupación alemana durante la Segunda Guerra Mundial. El punto de

partida histórico del trabajo es el 9 de junio de 1944, cuando los SS nazis ejecutaron en Tulle a noventa y nueve personas colgándolas de las farolas y balcones de la calle principal y deportaron a otras a campos de concentración donde el destino más probable era la muerte. La ciudad conmemora todos los años a las víctimas de aquella atrocidad, y el recuerdo de la historia se mantiene vivo en placas, nombres de calles, monumentos públicos, lápidas, ceremonias de homenaje y un museo en honor de los mártires de Francia. El tema de las fotografías de Shibli son estos diferentes lugares de memoria colectiva, pero hay más todavía, pues entre los recordatorios que aparecen en algunas de sus imágenes figuran también fotos y mapas del norte de África conservados por uno de los veteranos franceses. Estos objetos de recuerdo revelan que algunos de los supervivientes de la ocupación alemana se incorporaron más tarde, en las décadas de los cincuenta y sesenta, a las fuerzas coloniales francesas en Vietnam y Argelia. Al centrarse en estos detalles, Shibli conecta sin solución de continuidad las diferentes historias. La serie fotográfica se transforma en un archivo de incongruencia y contradicción política donde inexplicablemente la víctima y el verdugo intercambian papeles en distintos momentos históricos. En este sentido la serie recuerda la investigación que Shibli llevó a cabo en *Trackers* (2005), fotografías de los palestinos de origen beduino que se han alistado en las Fuerzas de Defensa de Israel para obtener un reconocimiento y ciertos beneficios materiales –una casa, por ejemplo–, pero que con ello se exponen a la acusación de ser unos traidores a su comunidad.²⁶ La pregunta que suscitan estas diferentes imágenes es cómo los perseguidos en determinadas circunstancias han podido luego hacer padecer la violencia militar y la ocupación a otras personas en otro lugar.²⁷ Las fotos de Shibli, en cualquier caso, ni condenan ni extraen conclusiones; se limitan a presentar un archivo visual de efectos materiales, mementos y testimonios documentales de unos lugares de conmemoración pública y privada que justamente son los que dan pie a tan espinosas cuestiones.

Como hemos visto, la reciente serie *Death* de Ahlam Shibli marca una nueva fase dentro de su práctica, por cuanto las imágenes no se concentran en personas reales sino en las representaciones de los desaparecidos. En tal aspecto las fotografías constituyen un gesto reflexivo,

en la medida en que investigan el uso social de las imágenes indagando en la estética conmemorativa y la política de reconocimiento. La serie en su conjunto se refiere al contexto de la Segunda Intifada, la revuelta que se inició en septiembre de 2000, desencadenada por la provocativa visita de Ariel Sharón, acompañado de un millar de agentes de seguridad, a al-Haram al-Sharif (literalmente «el Noble Santuario», donde se levantan la mezquita de Al-Aqsa y la Cúpula de la Roca), lugar que los judíos conocen por el nombre de Monte del Templo. Las protestas arreciaron tras el fallecimiento de Mohammad al-Durrah, un niño de doce años muerto por disparos en brazos de su padre el 30 de septiembre, suceso que fue fotografiado y ampliamente difundido, y que intensificó la percepción del desprecio de Israel por los derechos y las vidas de los palestinos. En los años siguientes la rebelión provocó la militarización de la sociedad palestina, fenómeno este muy diferente de las manifestaciones y los proyectos sociales –entre otros, de huertos comunitarios y cooperativas de producción de alimentos– que habían sido parte de la movilización popular que caracterizó la Primera Intifada (1987-1993).²⁸

Desde el año 2000 las fuerzas de seguridad israelíes han matado a varios miles de palestinos, muchos de los cuales han sido homenajeados con funerales de mártires.²⁹ Como ya hemos visto, las conmemoraciones con frecuencia incluyen pósters y fotografías que se exhiben en las salas de estar de las casas o cerca del domicilio del mártir, en los restaurantes, en el interior y exterior de las tiendas, alrededor de las escuelas y hospitales. Al fijar su atención en esta pluralidad de lugares, Shibli muestra cómo lo nacional se vuelve familiar y lo político íntimo, pues la ubicuidad de las imágenes sugiere que cualquiera puede convertirse en mártir en cualquier momento. A pesar de lo diverso de la imaginería martirial que se aprecia en el estudio de Shibli, los diseños de los carteles no dan demasiadas pistas que permitan diferenciar entre voluntarios al martirio, combatientes armados, jóvenes caídos en las protestas o espectadores inocentes (hombres, mujeres, niños) muertos por los ataques israelíes: cada caso convierte al palestino representado en un icono de la resistencia nacional. En ese sentido, los carteles reafirman la «unidad no jerárquica del destino nacional colectivo de los palestinos».³⁰ La multiplicidad de imágenes de mártires

que muestra *Death* revela cómo se consigue que esta diversidad social se acomode a una problemática homogeneidad visual.

Con todo, la estetización de la muerte es, a lo sumo, ambigua, dado que la imaginería martirial inevitablemente escapa a sus fines instrumentalizados. En realidad, los estudios de las conmemoraciones de mártires subrayan las diferencias de interpretación de su significado y las actitudes a veces conflictivas de los espectadores frente a tales imágenes, pues en ocasiones la gente corriente recela de sus mensajes políticos o incluso los rechaza. El empleo dado a esas imágenes por los grupos militantes en busca de publicidad también puede llegar a ser criticado y su retórica objeto de chanzas por parte de algunos palestinos hartos ya del culto a la muerte, del tipo de respuestas militarizadas y violentas a la ocupación y de la repetición rutinaria y banal de los homenajes, aparentemente interminables, que se rinden a los fallecidos.³¹ Es decir, la estética de la memorialización de los mártires muestra una oscilación incierta entre la aquiescencia sociopolítica y el conflicto faccional, entre las prácticas devocionales y el distanciamiento crítico. El retrato que ofrece Shibli de la diversidad de las imágenes y de sus contextos de recepción consigue revelar estas antinomias en lugar de ceñirse a una mera difusión de las conmemoraciones rituales mismas. En cualquier caso la serie queda como un testimonio de la destrucción de vidas palestinas y de cómo la muerte fomenta una futura resistencia.

Frecuentemente el trabajo de Shibli incluye también pistas de la propia participación de la fotógrafa en la producción de las fotos: en algunas de las imágenes podemos ver la sombra de la fotógrafa, y del mismo modo las perspectivas oblicuas, la variedad de distancias y la diversidad de los escenarios señalan su papel agente en la construcción de las imágenes. Así, las fotografías de cementerios dejan ver su propia presencia entre las tumbas, igual que otras imágenes de la serie *Death* muestran a gente joven frecuentando los lugares conmemorativos, y también a veces los parientes de los difuntos obsequian con sus carteles a la fotógrafa. En otras palabras, la estética representacional de Shibli genera cierto resucitar de la vida a pesar de que las imágenes exponen las huellas de la pérdida y la ausencia.

Que *Death* muestre representaciones de representaciones no es, de hecho, algo

totalmente nuevo en el trabajo de Shibli: pensemos en los pósteres de la cultura pop y los adornos murales de *Dom Dziecka*. *The house starves when you are away*, o el archivo visual de fotos históricas que documenta *Trauma*, todo lo cual denota igualmente, en contextos diversos, la función social de la fotografía inserta en la trama de la vida. La diferencia radica en que *Death* focaliza su atención en la forma en que los muertos figuran en el programa político de diferentes organizaciones militantes, ya sea porque estas los incorporan por voluntario consentimiento, por acciones cooperativas de participación política o mediante la cooptación por grupos militantes. Al contrario que los pósteres de mártires, las fotografías de Shibli no permiten reducir sus temas a imágenes solitarias, a expresiones de una agenda, al material manipulado de un programa político. Como consecuencia sus series adquieren cierta relación crítica con sus temas.

¿Podría alguna vez la condición de no estar reconocido llegar a ser parte de una postura ético-política? «No sentirse a gusto en el propio hogar forma parte de la moral», decía Edward Said a finales de los noventa, encontrando así la manera de expresar los desafíos éticos del desarraigo mediante la evocación de la frase de Theodor W. Adorno, quien había escrito esas palabras durante su exilio forzado de la Alemania nazi.³² Porque ¿cómo puede alguien ansiar pertenecer a una cultura que, como en el caso nazi alemán, es ética y políticamente abominable? Para Said la pregunta se traducía en la inaceptable condición del exilio y la desubicación para los palestinos, cuya condición de apátridas equivalía a una decisiva política de resistencia, a una negativa a sentirse a gusto en una situación de desposesión. En vez de proponer algo parecido a una mera analogía con la catastrófica historia de la Segunda Guerra Mundial, el propio sentido del desarraigo de Said le condujo, no obstante, a considerar críticamente el imperativo ético de Adorno hoy, y de la misma manera Shibli visualiza esa condición paradójica.

En lugar de plegarse a su reconocimiento como mensaje fotográfico y quedar así reducidas a simple comunicación o propaganda, las fotografías de Shibli adquieren en el estado de no reconocimiento un atributo de liberación subjetiva y social, ya que ese estatus impide el reconocimiento como modo de control o esencialización, a pesar de que su obra investigue asimismo el no reconocimiento como espacio de

desprotección existencial. Su trabajo, por tanto, desafía la producción de formas convencionales del ser estereotípico, conforme a las cuales la normalidad se produce por oposición a lo excluido y lo no reconocido. Si el proyecto de Shibli reivindica el no reconocimiento como proyecto emancipador, entonces será en todo caso distinto de la función del no reconocimiento entendido como política de control en manos de un estado o milicia opresores. Según hemos visto, el trabajo de Shibli representa una exploración polivalente de la voluntad de comunidad y de hogar compartido —que sus fotografías proponen como un modo de ser, además de como combate político— hecha en las múltiples circunstancias actuales de desarraigo dentro y fuera de Palestina. Desde esa perspectiva su fotografía asume la precariedad como fuente de comunidad humana, aun cuando conteste sus formas de exclusión y de desigualdad político-económica, convertidas en objetivos de la lucha común.³³

T.J. Demos es crítico de arte y profesor en el departamento de Historia del Arte de la University College de Londres. Es autor de *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary During Global Crisis* (2013) y *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 (otoño/invierno de 2006), p. 119.
2. Mahmoud Abu Hashhash: «On the Visual Representation of Martyrdom in Palestine», *Third Text*, vol. 20, núm. 3-4 (mayo-julio de 2006), p. 400.
3. *Ibíd.*, p. 391.
4. Véase Lori A. Allen, op. cit.
5. Shibli señala las siguientes fechas históricas: la guerra de Indochina se desarrolló en 1946; el 8 de mayo de 1945, el mismo día en que durante la Segunda Guerra Mundial se rendía la Alemania nazi, los franceses cometían en Argelia las masacres de Sétif y Guelma; la guerra entre Francia y los independentistas argelinos duró desde 1954 hasta 1962. (Correspondencia por correo electrónico con el autor, 18 de octubre de 2012.)
6. Ulrich Loock: «Ahlam Shibli's Critique of the Notion of Home», *Cura Magazine*, núm. 2 (2009).
7. Véase Roland Barthes: *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Richard Howard (trad.). Nueva York: Vintage, 1993, p. 28. Edición en castellano: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*.

Joaquim Sala-Sanahuja (trad.). Barcelona: Paidós, 1989, p. 61: «La fotografía es contingencia pura y no puede ser otra cosa.» Para Allan Sekula el significado de la fotografía es «indeterminado», afirma en «Dismantling Modernism, Reinventing Documentary: (Notes on the Politics of Representation)» (1976), en *Allan Sekula, Dismal Science: Photo Works, 1972-1996*. Normal, University Galleries, Illinois State University, 1999, p. 121. Más recientemente Hito Steyerl ha estudiado la «incertidumbre» como base del modo documental en «Documentary Uncertainty», *A Prior*, núm. 15 (2007).

8. Véase Kamal Boullata: «Cassandra and the Photography of the Invisible», en *Ahlam Shibli: Lost Time*. Birmingham: Ikon Gallery, 2003; y Ulrich Loock: «Goter, Representation of the Unrecognized», en *Ahlam Shibli: Go there, Eat the mountain, Write the past*. Ammán: Darat al Funun—The Khalid Shoman Foundation, 2011.
9. Véase la descripción que hace Ahlam Shibli de *Unrecognised*, publicada online en www.ahlamshibli.com/texts/arab.htm (consultada el 26 de octubre de 2012).
10. Véase la página web de Ahlam Shibli y su declaración sobre *Goter* en www.ahlamshibli.com/statement/Goter.htm (consultada el 26 de octubre de 2012).
11. Moshé Dayán, 1963, citado en Shibli, *Goter*, declaración de la artista.
12. En este respecto las aldeas «no reconocidas» se aproximan a lo que Giorgio Agamben ha descrito como «el campo», identificándolo como «el espacio que se abre cuando el estado de excepción empieza a convertirse en regla». De hecho Israel ha mantenido un estado de emergencia desde su fundación en 1948. Escribe Agamben: «Al haber sido despojados sus moradores de cualquier condición política y reducidos íntegramente a nuda vida, el campo es el más absoluto espacio biopolítico que se haya realizado nunca, en el que el poder no tiene frente a él más que la pura vida biológica sin mediación alguna.» Giorgio Agamben: «What Is a Camp?», *Means without Ends: Notes on Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, pp. 39 y 41. Edición en castellano: «¿Qué es un campo?», *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Antonio Gimeno Cuspinera (trad.). Valencia: Pre-Textos, 2001, pp. 38 y 40. Véase también Adi Ophir, Michal Givoni y Sari Hanafi (eds.): *The Power of Inclusive Exclusion: Anatomy of Israeli Rule in the Occupied Palestinian Territories*. Nueva York: Zone Books, 2009.
13. Véase Baruch Kimmmerling: *Politicide: Ariel Sharon's War Against the Palestinians*. Londres: Verso, 2003, p. 3. Edición en castellano: *Politicidio. La guerra de Ariel Sharon contra*

- los palestinos. Madrid: Foca, 2004.
14. Ibíd. Para Ilan Pappé y otros historiadores disidentes, desde 1948 la política israelí ha estado encaminada constantemente a conseguir el reasentamiento de los palestinos fuera de Israel (incluidos los territorios ocupados en 1967) estimulándolo a través de la presión económica, la incautación de tierras, la instalación de colonos y la violencia militar, que Pappé denomina «limpieza étnica». Véase Ilan Pappé: *The Ethnic Cleansing of Palestine*. Oxford: Oneworld, 2006. Pappé alienta a sus lectores a entender «la limpieza étnica de los palestinos por parte de Israel», que «empezó en 1948 y que continúa, por diversos medios, en la actualidad», como un «crimen contra la humanidad» (pp. 8 y 5). Edición en castellano: *La limpieza étnica de Palestina*. Luis A. Noriega Hederich (trad.). Barcelona: Crítica, 2008, pp. 28 y 23.
 15. Explica Barghouti: «Defino la humanidad relativa como la creencia (y humanización relativa como la práctica basada en esa creencia) de que ciertos seres humanos que comparten los atributos de una identidad común específica religiosa, étnica o de otra índole parecidamente sustancial, carecen de uno o más de los atributos necesarios para ser humanos y por consiguiente son humanos solo en un sentido relativo, no de forma absoluta ni inequívoca. Como consecuencia, tales humanos relativos solo son titulares de una porción de los derechos, por lo demás inalienables, que ostentan los seres humanos «plenos».» Omar Barghouti: «Relative Humanity: The Fundamental Obstacle to a One-State Solution in Historic Palestine», *The Electronic Intifada*, 6 de enero de 2004, <http://electronicintifada.net> (consultado el 26 de octubre de 2012).
 16. Edward Said: «Preface», *The Question of Palestine*. Londres, 1992. Para una aproximación más reciente a la realidad social de la vida cotidiana en Palestina, véase Saree Makdisi: *Palestine Inside Out: An Everyday Occupation*. Nueva York, 2008.
 17. Roland Barthes, *Camera Lucida*, op. cit., p. 15; edición en castellano, p. 44.
 18. Eduardo Cadava: *Words of Light: Theses on the Photography of History*. Princeton: UP, 1997, p. 10.
 19. Véase Ariella Azoulay: *The Civil Contract of Photography*. Rela Melazi y Ruvik Danieli (trads.). Nueva York: Zone Books, 2008, p. 118: frente a la restricción de la ciudadanía a un «estatus, ya sea innato, ya adquirido bajo estrictas condiciones», la fotografía transforma la ciudadanía en el escenario de un continuo devenir, en unión con otros (no) ciudadanos», y permite que «el ciudadano y el no ciudadano [...] continúen elevando sus quejas como civiles a pesar de que sigan siendo los “naturales e inalienables derechos del hombre” los que se tomen como razón y condición de la ciudadanía.» Pero también en Barthes se encuentra el reconocimiento de esta política, sobre todo cuando escribe: «El Fotógrafo debe luchar tremendamente para que la Fotografía no sea la Muerte»; y en contra de convertirse en un objeto fotográfico: «Es mi derecho político a ser un sujeto lo que he de defender.» Véase Roland Barthes, *Camera Lucida*, op. cit., pp. 14 y 15; edición en castellano, op. cit., pp. 43 y 44.
 20. Sobre la violencia del humanitarismo y de la máquina calculadora del Estado que en el contexto israelí/palestinos reduce la vida a datos estadísticos, véase 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.
 22. Un reciente (y problemático) alegato a favor de la empatía fotográfica, y en contra de las críticas de autores como Susan Sontag y Allan Sekula, es el de Susie Linfield: «Photojournalism and Human Rights», *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.
 23. Ulrich Loock: «Ahlam Shibli's Critique of the Notion of Home», op. cit.
 24. Trato más ampliamente este argumento en T.J. Demos, «Recognizing the Unrecognized: The Photographs of Ahlam Shibli», en Hilde van Gelder y Helen Westgeest (eds.): *Photography Between Poetry and Politics*. Lovaina: Leuven University Press, 2008, pp. 124-143.
 25. En cuanto al hecho de que ser siempre es «ser-en-común», relacional aunque no-absoluto y no-substantial, véase Jean-Luc Nancy: *The Inoperative Community*. Peter Connor, Lisa Garbus, Michael Holland y Simona Sawhney (trads.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991. Edición en castellano: *La comunidad inoperante*. Juan Manuel Garrido Wainer (trad. y prólogo). Santiago de Chile: LOM, 2000.
 26. Véase Ulrich Loock: «Ahlam Shibli: Resisting Oppression», *Camera Austria*, núm. 93 (marzo de 2006), pp. 41-52; y Adam Szymczyk (ed.): *Ahlam Shibli: Trackers*. Colonia, 2007 (con ensayos de John Berger, Jean-François Chevrier, Okwui Enwezor, Rhoda Kanaaneh y Adam Szymczyk).
 27. Said, por ejemplo, era muy consciente de la ironía histórica de hallarse ante la insólita e inquietante situación de que muchos palestinos fuesen expulsados de Palestina por israelíes desterrados de Europa: «ser exiliados por unos exiliados». Edward Said: «Reflections on Exile», *Granta*, núm. 13 (otoño de 1984), p. 164.
 28. Véase Salim Tamari y Reema Hammami: «The Second Uprising: End or New Beginning?», *Journal of Palestinian Studies*, vol. 30, núm. 2 (invierno de 2001), pp. 5-25.
 29. Véanse las estadísticas de víctimas que recoge The Israeli Information Center for Human Rights in the Occupied Territories (B'Tselem): <http://www.btselem.org/statistics> (consultado el 26 de octubre de 2012).
 30. Lori A. Allen: «The Polyvalent Politics of Martyr Commemorations in the Palestinian Intifada», op. cit., p. 120. Como señala Allen, el término «mártir» (*Shahid*) es el que normalmente utilizan los palestinos para referirse a cuantos se considera que han muerto a consecuencia de la ocupación, ya sean cristianos o musulmanes, combatientes o espectadores. «Mártires son las personas que han sido asesinadas, tanto si lo fueron a manos de soldados o colonos o como consecuencia de los controles y toques de queda que, por ejemplo, les impidieron tener acceso a atención médica.» Y más adelante: «La etiqueta de “mártir” es, por lo tanto, en sí misma una fórmula de respeto; el término expresa todos los significados de honor, reverencia y distinción sedimentados a partir de la enseñanza islámica y nacionalista» (pp. 130-131, nota 2).
 31. Allen cita la observación de Allen Feldman sobre cómo «la violencia sacrificial crea unos sujetos genéricos que son material bruto vulnerable a la objetificación lábil, pues el proceso de sacrificio exige actores que puedan asumir múltiples significados colectivos y absorber y devolver el reflejo de diversas y a menudo contradictorias fantasías». (Puede, sin embargo, que la autora exagere la resistencia habitual a las conmemoraciones tuteladas.) Lori A. Allen: «The Polyvalent Politics of Martyr Commemorations in the Palestinian Intifada», op. cit., p. 122.
 32. En su ensayo «Between Worlds», *London Review of Books*, vol. 20, núm. 9 (7 de mayo de 1998), p. 6, Edward Said cita el texto de Adorno perteneciente a *Minima Moralia: Reflections from a Damaged Life*, E.F.N. Jephcott (trad.). Nueva York, 1991, p. 39. Edición en castellano: *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Taurus, 1987, y Madrid: Akal, 2004.
 33. Judith Butler: «For and Against Precarity», *Tidal: Occupy Theory*, núm. 1 (2011), pp. 12-13.

Las páginas indicadas remiten a las fotografías de Ahlam Shibli que acompañan el texto de T.J. Demos en el catálogo (<http://www.macba.cat/es/catalogo-shibli>).

p. 13

Self Portrait

Palestina, 2000

Serie de 18 fotografías

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

Fotografías cromogénicas

Un viaje de regreso a los lugares que me enseñaron quién soy yo.

p. 15

Goter

Al-Náqab. Palestina/Israel, 2002-2003

Serie de 42 fotografías

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

Fotografías a las sales de plata

Fotografías cromogénicas

Deberíamos transformar a los beduinos en un proletariado urbano dentro de la industria, los servicios, la construcción y la agricultura. El 88% de la población israelí no es campesina. Que los beduinos sean como ella. Eso supondrá ciertamente un cambio radical, y significa que el beduino no vivirá de su tierra con sus rebaños, sino que se convertirá en un individuo de ciudad que por la tarde vuelve a casa y se calza las zapatillas. [...] [Sus hijos] irán a la escuela bien peinados y con raya. Será una revolución, pero puede lograrse en un par de generaciones. Sin coerción, pero con la dirección del gobierno [...] el fenómeno de los beduinos desaparecerá.

Moshé Dayán, 31 de julio de 1963

Desde mediados de los años sesenta los palestinos de origen beduino, habitantes de Al-Náqab (desierto del Néguev), han estado sometidos a una política de usurpación de sus tierras tradicionales y de reubicación en siete municipios planificados por el gobierno israelí sin consultar en la mayoría de los casos a las personas afectadas. La tierra que dejan atrás se ha puesto luego a disposición de los ciudadanos judíos.

En 2003 aproximadamente la mitad de los 110.000 beduinos palestinos del Néguev vivían en esas poblaciones. Según las estadísticas oficiales, figuraban entre las comunidades más pobres de Israel, con insuficiencia de servicios públicos, afectados por altas tasas de desempleo y delincuencia, y con el acceso vedado a un desarrollo aceptable.

La otra mitad de los beduinos palestinos del Néguev se negaron a trasladarse a esos poblados a fin de no perder sus tierras y quedar sujetos a unas condiciones de vida culturalmente adversas y socialmente degradantes. Residían en más de cien aldeas «no reconocidas» en las que las leyes del Estado judío les prohibían erigir edificaciones permanentes, cuyas casas eran derribadas periódicamente,

sus cultivos considerados ilegales por las autoridades y rociados con productos tóxicos, y las familias desahuciadas de sus hogares y sin acceso a la electricidad, el agua corriente o servicios públicos como la sanidad, el saneamiento y la educación más allá del nivel de escuela primaria. Hoy día la situación no ha cambiado sustancialmente.

Goter es una palabra ajena a la lengua árabe, empleada solamente por los palestinos del Néguev. Según ellos, procede del inglés «Go there» (vete allá), una orden que los beduinos palestinos debían oír pronunciar a los militares en tiempos del Mandato Británico (1917-1948).

Este trabajo aborda la posición que los palestinos de origen beduino ocupan en el Estado de Israel: donde hay casa no hay un hogar, donde hay un hogar no hay casa.

p. 17

Trackers

Palestina/Israel, 2005

Serie de 85 fotografías

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

60 x 90 cm; 90 x 60 cm

Fotografías a las sales de plata

Fotografías cromogénicas

Trackers es una serie compuesta por fotografías tomadas en 2005. Presenta a los palestinos de ascendencia beduina que sirvieron o están sirviendo como voluntarios en el ejército de Israel. El proyecto indaga en el precio que una minoría colonizada se ve obligada a pagar a la mayoría colonizadora para acaso ser aceptada, acaso cambiar de identidad, acaso sobrevivir o, acaso, todo eso y más.

p. 19

Eastern LGBT

Internacional, 2004/2006

Serie de 37 fotografías

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

Fotografías a las sales de plata

Fotografías cromogénicas

LGBT son las siglas que designan a lesbianas, gays, bisexuales y personas transgénero. Esta serie presenta a personas procedentes de sociedades orientales como Pakistán, Palestina, Líbano, Turquía o Somalia que se vieron obligados a abandonar sus lugares de origen a causa de las dificultades para poder vivir conforme a sus preferencias sexuales o habitar el cuerpo del género en el que se sentían cómodos. En ciudades extranjeras, y a veces tan solo en algún club los fines de semana, buscan unas condiciones que les permitan ser lo que desean.

Las imágenes de *Eastern LGBT* fueron tomadas en 2004 y 2006 en Zúrich, Barcelona, Tel Aviv y Londres.

p. 21

Arab al-Sbaih

Jordania, 2007

Serie de 47 fotografías

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

Fotografías a las sales de plata

Fotografías cromogénicas

Las fotografías que componen *Arab al-Sbaih* se tomaron en cuatro lugares distintos: el Campo de Refugiados de Irbid, la ciudad de Irbid, el Campo de Refugiados de Al-Baqaa y Ammán. Hay tres generaciones de palestinos que llevan viviendo en ellos desde la guerra de 1948 que siguió a la proclamación del Estado de Israel y que desembocó en la *Nakba* (la Catástrofe) palestina.

El título de la serie hace referencia al nombre original del pueblo de Arab al-Shibli, en la Baja Galilea de Palestina (actualmente Israel). Una parte de los habitantes del pueblo que en 1948 lucharon por sus tierras contra los judíos fueron expulsados a Siria y Jordania; la otra parte buscó refugio en el monasterio del monte Tabor. Tras permanecer varios meses escondidos en grutas en las tierras del monasterio, las familias que una vez finalizada la guerra consiguieron regresar a sus hogares tuvieron que cambiar el antiguo nombre del pueblo, Arab al-Sbaih, por el de Arab al-Shibli a fin de protegerse de la venganza israelí. Los refugiados en Siria y Jordania, en cambio, mantienen el recuerdo de su localidad natal llamando a sus tiendas con los nombres de lugares de Palestina y reproduciendo la estructura social de sus aldeas de origen.

p. 23

The Valley

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

Serie de 28 fotografías

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

Fotografías a las sales de plata

Fotografías cromogénicas

Las fotografías que integran la serie *The Valley* fueron tomadas en 2007 en el pueblo de Arab al-Shibli y sus tierras, en la Baja Galilea de Palestina/Israel.

El 28 de octubre de 1957 veintiocho notables del pueblo de Arab al-Shibli escribieron una carta al señor Elisha Soltz, gobernador militar israelí de Nazaret. En ella le exponían tres peticiones. Se le solicitaba:

1. La devolución de sus tierras, la construcción de una carretera asfaltada hasta el pueblo y el suministro de agua y electricidad.

2. La orden de devolver el dinero recaudado entre los habitantes del pueblo para poder edificar una escuela.

3. El permiso para la construcción de casas en el pueblo y la inclusión del nombre del

mismo en el mapa del país; el «mapa de la sagrada patria», según sus palabras.

En la carta los representantes del pueblo explicaban su situación: antes de la guerra de 1948 mantenían buenas relaciones con sus vecinos judíos, los habitantes de Kfar Tavor, y con el comandante judío del distrito. En aquella época ambas partes habían acordado que las gentes de Arab al-Shibli y sus vecinos judíos mantendrían entre sí relaciones de fraternidad y se abstendrían de cualquier discriminación étnica. Ambas partes se protegerían mutuamente tras la guerra, ya fuese en un estado árabe o en uno judío. El acuerdo fue firmado por el representante de Arab al-Shibli, el representante de Kfar Tavor y el comandante judío del distrito.

En 1950, sin embargo, dos años después de la guerra y del establecimiento del Estado de Israel, se pidió a los hombres de Arab al-Shibli que acudiesen a una reunión en el Instituto Kadoorie con el gobernador militar israelí, el funcionario responsable de las denominadas propiedades de los ausentes y el director del Instituto. Se les pidió la permuta de unas tierras durante el plazo de un año: las tierras buenas al este del Wadi al-Midy, que oficialmente eran propiedad de los vecinos que habían permanecido en el pueblo, por las tierras sin explotar en el lado oeste del Wadi al-Midy, que pertenecían a la gente que había huido del pueblo y habían sido requisadas por el Estado de Israel. Los vecinos del pueblo aceptaron y se firmó un convenio por triplicado. Cada una de las partes recibió una copia, pero el comandante de distrito israelí pidió que se le confiase a él la copia del pueblo a fin de guardarla a buen recaudo. Pasado el tiempo, la otra parte rehusó la devolución de las tierras. El comandante de distrito israelí negó la existencia del acuerdo. A los habitantes del pueblo se les dijo que estuviesen callados, y así lo hicieron.

En 1952 las cosas empeoraron. Algunas personas fueron detenidas y a otras no se les permitió salir de la población. En 1954 el funcionario estatal responsable de las propiedades de los ausentes llegó al pueblo y reclamó las fincas que habían pertenecido a los refugiados y que habían sido cedidas a los vecinos según el acuerdo de 1950. En 1957, cuando los vecinos solicitaron permiso para edificar casas en su pueblo, les fue denegado alegando que la población no constaba en el mapa oficial del Estado. Asimismo les fue denegada la transferencia de las 3.000 liras cobradas a los vecinos por la delegación en Nazaret del Ministerio de Hacienda israelí para construir una escuela en lugar de alquilar locales en el pueblo, por lo que el proyecto quedó inconcluso.

La carta terminaba recordándole al gobernador militar israelí que el pueblo había sido

rebautizado con el nombre de una de las siete familias que ya vivían allí en tiempos del Mandato Británico, la familia Shibli. Las relaciones entre las diferentes familias siempre habían sido problemáticas. La familia Shibli, escribían, era la que había permanecido en Israel tras la guerra y ellos no deseaban conservar el antiguo nombre del pueblo, Arab al-Sbaih.

p. 25

Dom Dziecka. The house starves when you are away

Polonia, 2008

Serie de 35 fotografías

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

Fotografías a las sales de plata

Fotografías cromogénicas

Dom Dziecka (literalmente «la casa de los niños») es una serie de fotografías tomadas en 2008 en once hogares infantiles de Polonia. El trabajo pone al descubierto las condiciones de vida de unos niños que no han crecido en un hogar familiar, sino en una institución de acogida.

Los niños casi nunca están solos a lo largo del día; las relaciones físicas entre ellos, incluso entre chicos y chicas adolescentes, son a menudo muy estrechas sin tener necesariamente un carácter sexual. Parecen estar ausentes los rasgos de timidez que a menudo se asocian al sexo en los adolescentes; es como si cada niño se integrase dentro de un cuerpo colectivo del que solo se separara al volver a dormirse; la unidad familiar convencional se transforma en una sociedad infantil en la que las relaciones típicas de familia no solo son sustituidas, sino que de hecho se prescinde de ellas para formar un nuevo y específico cuerpo social.

Allí donde falta el hogar familiar, surge y se desarrolla algo distinto. Ya lo decía un muchacho, Dawid Redes, de la Dom Dziecka Na Zielonym Wzgórze de Kisielany-Zmichy: «No es una casa para niños, es mi casa.»

p. 27

Trauma

Corrèze, Francia, 2008–2009

Serie de 48 fotografías

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

Fotografías a las sales de plata

Fotografías cromogénicas

El punto de partida de esta serie son las conmemoraciones de la ofensiva de la Resistencia contra los nazis en Tulle (Corrèze, Francia) y las posteriores represalias criminales de las fuerzas ocupantes, unos sucesos que tuvieron lugar entre los días 7 y 9 de junio de 1944. *Trauma* está construida sobre el hecho de que una misma e idéntica población, y en ciertos casos incluso las mismas perso-

nas que se resistieron a la ocupación alemana y padecieron sus atrocidades, pocos años más tarde combatía en las guerras coloniales de Indochina y Argelia contra unas poblaciones que a su vez también reclamaban la independencia.

El 9 de junio de 1944, a primera hora de la mañana, las SS arrestaron en Tulle a más de dos mil hombres de edades comprendidas entre los dieciséis y los sesenta años y ese mismo día colgaron de farolas y balcones a 99 de ellos. Otros 149 fueron deportados a campos de concentración alemanes, de los cuales 101 jamás regresaron.

En la ciudad hay monumentos y se celebran ceremonias para honrar la memoria de cuantos cayeron en ambas guerras mundiales –soldados, combatientes de la Resistencia y víctimas civiles de los nazis–, así como de los integrantes del ejército francés que perdieron la vida en las guerras coloniales de Indochina y Norte de África.

En las imágenes de la serie aparecen diversos habitantes del departamento de Corrèze: antiguos miembros de la Resistencia, descendientes de los ahorcados y deportados del 9 de junio, excombatientes franceses de las guerras coloniales, *pieds-noirs*, así como un colaborador argelino, un indochino llevado por la fuerza a trabajar en Francia, otro indochino de segunda generación, una mujer de ascendencia argelina que se considera francesa e inmigrantes llegados hacia poco de Argelia.

Trauma ha sido producida con el apoyo de Peuple et Culture Corrèze.

Ahlam Shibli

La casa fantasmal

Cuando estaba acabando la nueva obra que se reproduce en esta publicación, mi padre, Abed Hasan Shibli, falleció. Dedico este libro a su memoria.

Ahlam Shibli