

Disputed Landscape

13. 3. – 6. 9. 2015

Eine Ausstellungsreihe in Kooperation mit dem Kunsthaus Graz

Presseinformation: <http://camera-austria.at/presse/>
und auf Anfrage:
Angelika Maierhofer
T. (+43) (0) 316 81 55 50 16
M. exhibitions@camera-austria.at

Landschaften sind nie einfach da. Landschaften sind immer Ausdruck von Beziehungen. Landschaft ist eine gesellschaftliche Vereinbarung, eine Konvention. In diesem Geflecht von Beziehungen und Konventionen spielen Fotografien eine zentrale Rolle. Wenn Landschaft immer eine Kombination aus ästhetischen, sozialen, ökonomischen, symbolischen und räumlichen Komponenten darstellt, und Fotografie »als eine Art Relais fungiert, das Theorien über die Kunst, die Sprache und den Geist mit sozialen, kulturellen und politischen Wertvorstellungen« (W.J.T. Mitchell) verbindet, dann entsteht an der Schnittstelle zwischen Landschaft und Fotografie eine komplexe kulturelle Artikulation: Beide verknüpfen jene Geschichte mit dieser Ansicht, jenen Text mit dieser Identität, jene Erinnerung mit diesem Ort, jenen Ort mit dieser Geschichte. Landschaft wie Fotografie verkörpern dann einen Raum der Produktion von Differenzen, sind mit Identität, Gedächtnis, Wissen, Geschichte und Erfahrung verknüpft und der Schauplatz von entsprechenden Einschreibungen.

Die Ausstellungsreihe »Disputed Landscape« befragt vor diesem Hintergrund aktuelle fotografische Positionen danach, wie sie diese Artikulationen ins Bild setzen oder im Bild sichtbar machen. Einige der eingeladenen KünstlerInnen arbeiten dabei in Gegenden, die durch militärische bzw. nationale Konflikte gekennzeichnet sind oder waren, von Tibet über den Nahen Osten und Afrika bis Irland, um deren forensische wie symbolische Spuren freizulegen (»Uncovering History«), arbeiten sich an der Fiktion von Landschaft, an historischen fotografischen Dispositiven, oder am dokumentarischen Konflikt im Hinblick auf Repräsentation ab (»The Visual Paradigm«), oder der zeitlichen, räumlichen, körperlichen und bildlichen Konstruktion von Landschaft (»Enacting Landscape«). Allen gemeinsam scheint zu sein, dass die Bilder, die dabei entstehen, selbst von Konflikten und Brüchen durchzogen sind, dass sie bestehende Artikulationen jener Ideologien durch diese Repräsentationen in Frage stellen. Wie lassen sich (konfliktierende) Geschichten, wie sie Landschaften eingeschrieben wurden, überhaupt wieder rekonstruieren? Wie diese Geschichten ins Bild setzen, die doch selbst durch eine Unterdrückung von Sichtbarkeit gekennzeichnet sind, eine Unterdrückung, die oftmals durch eine Unterdrückung von (anderen) Geschichten verdoppelt und bestärkt wurde? Was lässt sich an historischen Formationen freilegen, was von den Dingen und Wörtern, dem Sehen und Sprechen, den Inhalten und Ausdrücken? Vor diesem Hintergrund eröffnet das Ausstellungsprojekt einen Schauplatz des Ringens um Artikulationen, ein Ringen, das letztendlich auch die Bilder selbst durchzieht

Uncovering History

Pressekonferenz: 15. 5. 2015, 10:30
Eröffnung: 15. 5. 2015, 20:00
Ausstellungsdauer: 15. 5. – 5. 7. 2015

KünstlerInnen:
Anthony Haughey (IE)
Tatiana Lecomte (AT)
Jo Ractliffe (ZA)
Ahlam Shibli (PS)
Efrat Shvili (IL)

Seit Alain Resnais' »Nuit et brouillard« (1955) wissen wir, dass es nichts zu sehen gibt, dass die Katastrophe und das Verbrechen oftmals kaum Spuren im Sichtbaren hinterlassen. Und bereits Resnais hat für die Geschichte, die sein Film zu rekonstruieren versucht, auf unterschiedlichstes Bildmaterial von unterschiedlichen Orten und aus unterschiedlichen Quellen zurückgegriffen und nicht auf den Blick auf das, was zu sehen ist, vertraut. In bemerkenswerter und auch bedrückender Weise oszilliert dieser Film zwischen Authentizität und der Unmöglichkeit jeder Authentizität. Man ist versucht, mit Claude Lanzmann von einer ganz grundsätzlichen und unhintergehbaren Undarstellbarkeit zu sprechen.¹ Doch nur, wenn es um eine Art Rückgewinnung geht, um ein Wieder-Sichtbar-Machen, um den Versuch, etwas zu zeigen, was geschehen, doch vergangen ist. Wie aber sollte dies gelingen? Sind nicht »Bilder trotz allem« nötig², um die »Pathologie« jener Orte zu markieren, die sich in das kollektive Gedächtnis eingeschrieben haben, welches ebenfalls voller Bilder ist? Schreiben nicht die Bilder, obwohl sie zu spät kommen, jenen pathologischen Orten (und Landschaften), die Schauplätze von Unvorstellbarem wurden, diese Geschichte trotz allem wieder ein? Tauchen die Bilder nicht gerade am Fluchtpunkt dieser Unmöglichkeit auf?

»Uncovering History« als zweiter Teil des Ausstellungsprojekts »Disputed Landscape« beschäftigt sich mit diesen Fragen der Leerstellen der Bilder bzw. der Lücken, die die Bilder füllen oder an denen sie auftauchen, vor allem jene, die die Geschichte hinterlässt – wenn von den Ereignissen selbst nur mehr banale Spuren übrig geblieben sind.

In der Serie »As Terras do Fim do Mundo« (2010) dokumentiert Jo Ractliffe ihre Reisen in den Süden Angolas auf den Spuren des Angolanischen Bürgerkrieges, in den Südafrika 1975 vom besetzten Namibia aus eingriff und dabei auch in Konflikt mit der namibischen Befreiungsbewegung kam. Sie reist mit ehemaligen Soldaten, die das erste Mal seit der Unabhängigkeit 1990 die Orte aufsuchen, an denen sie gekämpft hatten, in der Hoffnung, von diesen etwas über die Ereignisse zu erfahren und die Orte, Bilder und Ereignisse in einen Zusammenhang bringen zu können. Doch selbst die Soldaten erkennen diese Orte kaum wieder. Auch die immer noch sichtbaren Reste des Krieges – Wracks, Ruinen, halbverfallene Bunker – erlauben es kaum, die ehemaligen Schlachtfelder zu identifizieren. Manchmal mutet es so an, als ob der Krieg gerade erst beendet wurde, manchmal, als ob das Land seit langer Zeit völlig verlassen und unberührt gewesen wäre. »Sometimes I'm not even sure what it is I'm looking at. I am here without language. It is hard to read the signs.« (Jo Ractliffe) Auch hier kommen die Bilder zu spät und es lässt sich fragen, ob sie nicht immer zu spät kom-

men und ihr Begehren abzubilden verfehlen. Welchen Unterschied würde es machen, »dabei« gewesen zu sein? Liefert uns das Sichtbare überhaupt jemals Auskunft darüber, was geschieht? Philippe Dubois spricht von einem Riss im Körper des Bildes selbst, von einer Spaltung, die kaum verdeckt werden kann: einerseits »das Identitätsobjekt, die Repräsentation, die Form, das Motiv, das referentiell Bezeichnete (das erkannte Gleiche) – und andererseits genau sein Anderes, sein Gestaltloses, das einen Fleck oder ein Symptom erzeugt, sein verunstaltetes Zeichen, das uns verwundet und sprachlos lässt und das überall in den Bildern wuchert, sobald man es dort zu suchen beginnt.«³ Auch für Georges Didi-Huberman ist das fotografische Bild gespalten: »Die zweifache Ordnung des Bildes strukturiert also jeden Augenblick dieser Erfahrung: zwischen einer gesicherten Kenntnis dessen, was dargestellt ist und einem unsicheren Wiedererkennen dessen, was man sieht, zwischen der Ungewissheit, gesehen zu haben, und der Gewissheit des Erlebens.«⁴ Ractliffes Bilder bewegen sich in dieser Ungewissheit, gesehen zu haben, und der Gewissheit des Erlebens. Sie zeigen die Stille und die Leere der Landschaft, in der es so wenig zu sehen gibt, doch ist es gerade die Stille und Leere der Bilder, ihre zum Teil gespenstische Ruhe, die der Geschichte ihren Platz einräumt, um zu erscheinen, wenn auch als Abwesenheit. Ist es nicht erst gerade dann möglich, etwas zur Erscheinung zu bringen, wenn dafür dieser Riss geöffnet bleibt, wenn dieser nicht unter einer Beschreibung, einer Identität der Darstellung zum Verschwinden gebracht werden will?

Auch Efrat Shvili zeigt in ihrer Serie »100 Years« (2007) etwas anderes als das, was zu sehen ist. Das Dickicht des Waldes verhindert nicht nur buchstäblich etwas zu sehen, das dahinter läge oder sich mitten in diesem Dickicht befände, es blendet sich auch vor die Geschichte dieses Waldes, oder besser: verdoppelt ein Unsichtbar-Machen, auf das auch die Geschichte dieses Waldes abzielt. Vor über hundert Jahren vom Jewish National Fund auf ehemals palästinensischem Gebiet gepflanzt, demonstriert der Wald ein Einschreiben in das Land, damit aber auch das Überschreiben einer anderen Geschichte. Die Schönheit und Textur der Bilder suggeriert eine Natürlichkeit, die im Kontrast zur Künstlichkeit und zur politischen »Natur« dieses Waldes steht. Indem sich die Bilder darum drehen, was nicht zu sehen ist, verschiebt auch Shvili die Bilder von ihrer Identitätsbeziehung in die Ungewissheit und damit in ein anderes der Bilder. Und erneut entsteht in dieser Verschiebung der »Raum«, in dem die Geschichte selbst – nicht erscheinen, aber präsent werden kann, eine Präsenz im Bild eingeräumt bekommt. Obwohl der Ausstellungstitel auch vom Entbergen der Geschichte spricht, so bedeutet das allerdings nicht, dass sie plötzlich zu sehen wäre oder gezeigt werden könnte, aber vielleicht bedeutet es, dass sie in den Leerstellen der Bilder zu wuchern beginnen kann, als ein Symptom der Bilder, wie es Dubois bezeichnet hat.⁵

Die Bilder aus Ahlam Shibli's Serie »The Valley« entstanden im Jahr 2007 im Dorf Arab al-Shibli und seinem Umland im Unteren Galiläa in Palästina/Israel. Vor dem Hintergrund der Geschichte dieses Dorfs unternimmt Ahlam Shibli's Arbeit eine Lektüre seiner Landschaft und der in sie eingeschriebenen Spuren.

Die Hälfte aller Dorfbewohner von Arab al-Sbaih überlebte den Krieg von 1948 versteckt in den Höhlen des Bergs Tabor, an dessen Hängen das Dorf errichtet worden war. Die andere Hälfte leistete Widerstand gegen die jüdischen Kämpfer, um ihr Land zu vertei-

digen, und musste daher nach Jordanien flüchten. In den Lagern hielten die Flüchtlinge die Erinnerung an ihren Heimatort wach, indem sie an der Verwendung der alten Namen festhielten und die hergebrachte soziale Struktur übernahmen. Die Lebensumstände dieser Flüchtlinge sind Gegenstand von Shibli's Arbeit »Arab al-Sbaih«.

Als nach Kriegsende diejenigen, die sich in den Bergen versteckt gehalten hatten, zu ihrem Grund und Boden zurückkehrten, waren sie gezwungen, ihr Dorf umzubenennen, um sich vor Racheaktionen der Sieger zu schützen. Sie gaben ihm den Namen Arab al-Shibli.

»The Valley« zeigt die Spuren der Zerstörung, die die Bewohner von Arab al-Shibli heute in dem Berg, der ihnen in Kriegszeiten Schutz bot, anrichten müssen. Um ein Haus bauen zu können, mussten sie den Namen ihres Dorfs und ihre Achtung vor dem Land aufgeben. Während sie ihrer Bindung an die Heimat beraubt wurden, haben sich die Flüchtlinge in den jordanischen Lagern diese Bindung zwar bewahrt, haben aber kein wirkliches Zuhause.

Wenn Tatiana Lecomte in »Die El Alamein-Stellung. Eine Montage« (2012) völlig unterschiedliche Bildarchive miteinander kombiniert, um eine zugleich fiktionale wie dokumentarische Geschichte über den Schauplatz von Kämpfen im Zweiten Weltkrieg – den Strand von El Alamein – zu konstruieren, öffnet auch sie ein Terrain zwischen den Bildern und innerhalb der Erzählung, an dem etwas »stattfinden« kann, was sich eben nur zwischen den Bildern ereignet. Die Nacktbilder einer Frau, entstanden Jahrzehnte nach dem Krieg, prallen mit Bildern aus diesem Krieg aufeinander. Obwohl zwischen den unterschiedlichen Quellen kaum unterschieden werden kann und die Künstlerin uns die Bilder in den Bildern selbst präsentiert (und damit quasi authentifiziert und belegt), wird zumindest offenkundig, dass hier private Obsessionen auf ein kollektives traumatisches Ereignis treffen, dass ein Raum des Privaten innerhalb der Narration der Geschichte konstruiert wird.

Auch Anthony Haugheys Serie »Disputed Territory« (seit 2006), entstanden unter anderem an der Grenze zwischen Nordirland und der Republik Irland, zeigt zum Teil seltsame Umgebungen mit kaum identifizierbaren Spuren und unklarer Nutzung, die lange Zeit von den Konfliktparteien auch völlig unterschiedlich wahrgenommen und definiert wurden. Die Umgebungen und Landschaften, die Haughey überhaupt erst sichtbar macht, die Eingriffe und Spuren, die er dabei ins Bild setzt, hängen mit komplexen Machtbeziehungen, mit wechselhafter Geschichte und widersprüchlichen Erinnerungen zusammen. Viele der Markierungen, Gegenstände und Interventionen bleiben unverständlich und erfordern eine genaue und komplexe Leseweise (seien es Pflanzungen, Ausgrabungen oder scheinbarer Müll, der sich als verbrauchte Munition erweist). Erst der Versuch, diese Bedeutungen zurückzugewinnen, zu entschlüsseln, politisiert diese Landschaften und schreibt sie erneut in die Geschichte des Konflikts ein, damit aber auch in die umkämpfte Geschichte eines unsicheren Wiedererkennens dessen, was man sieht.

¹ Vgl. Jacques Rancière: *Politik der Bilder*. Berlin 2005, S. 127ff.

² Georges Didi-Huberman: *Bilder trotz allem*. München 2007.

³ Philippe Dubois: *Plastizität und Film. Die Frage des Figuralen als Störzeichen*. In: Oliver Fahle (Hg.): *Störzeichen. Das Bild angesichts des Realen*. Weimar 2003, S. 113–136, S. 126.

⁴ Georges Didi-Huberman, op. cit., S. 129.

⁵ Philippe Dubois, op. cit., S. 128.

Camera Austria

Informationen zu den Künstlerinnen und Projekten:

Anthony Haughey

* 1963 in Armagh, Nordirland (GB), lebt in Dublin (IE)

Anthony Haughey ist neben seiner künstlerischen Arbeit auch als Dozent tätig. Er betreut praxisorientierte Doktorarbeiten am Dublin Institute of Technology und war wissenschaftlicher Mitarbeiter am Interface Centre for Research in Art, Technologies and Design an der Universität von Ulster Belfast, wo er 2009 sein Doktorat machte. Seine Kunstpraxis basiert auf der Prämisse einer prinzipiellen Situiertheit von Kunst in Raum und Gemeinschaft und ihrer Verbundenheit durch dialogischen Austausch. Er hat auf breiter Basis mit verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen und Individuen zusammengearbeitet und dabei stets die Grenzen zwischen Subjekt und Betrachter verwischt. Zwischen 2008 und 2012 produzierte er eine Reihe von Video-Installationen und Kunst-Interventionen mit The Global Migration Research Network.

Seine Arbeit wurde international umfassend ausgestellt und gesammelt, zu seinen Ausstellungen des Jahres 2014 zählen Soundings (Dlr Lexicon, Dublin), Motivational Deficit (Crawford Gallery, Cork), Making History und Homelands (Colombo Art Biennale). 2013 war er vertreten in den Ausstellungen Northern Ireland: 30 years of photography (MAC und Belfast Exposed), New Irish Landscapes (Three Shadows Gallery, Peking), Homelands (Ausstellung des British Council, die durch Südasiens tourte), Citizen (Highlanes Gallery, Drogheda und MCAC, Portadown), sowie Strike! und Labour and Lockout (Limerick City Gallery). Außerdem stellte er ein Auftragswerk für das Aftermath-Projekt fertig, welches 2013 durch Irland tourte. Zu seinen Monografien zählen The Edge of Europe (1996), Disputed Territory (2006) und das Künstlerbuch State (2011), außerdem verfasste er zahlreiche Artikel für Kataloge und Magazine.

Seine Werke finden sich in internationalen öffentlichen und privaten Sammlungen, darüber hinaus ist er redaktioneller Berater des Routledge-Magazins Photographies. Unlängst wurde er mit dem Create Intercultural Art Bursary ausgezeichnet.

Tatiana Lecomte

* 1971 in Bordeaux (FR), lebt in Wien (AT)

Tatiana Lecomte arbeitete in den letzten Jahren ausschließlich mit gefundenem Bildmaterial, das sie reproduziert und im neuerlichen Entwicklungs- und Vergrößerungsprozess verändert, Ausschnitte herausgreift, daraus neuartige Sequenzen erzeugt oder durch starke Vergrößerungen die Materialität des Originals freilegt.

Auch für Die El Alamein-Stellung. Eine Montage (2012) greift sie auf ein privates Diaarchiv zurück, das sie im Abfall vor ihrem Haus gefunden hat. In diesem Archiv ist – offensichtlich über mehrere Jahrzehnte – immer wieder dieselbe Frau zu sehen, zumeist in erotischen Posen und an zahlreichen „Schauplätzen“ auf der ganzen Welt. Manche dieser Dias zeigen die Frau am Strand des ägyptischen Ortes El Alamein, der 1942 Teil eines Kriegsschauplatzes gewesen ist, an dem die Alliierten in zwei entscheidenden Schlachten den Rückzug der deutsch-italienischen Truppen aus Afrika erzwangen. Diese Aufnahmen kombiniert sie mit militärischen Ar-

chivaufnahmen, die ebenfalls an diesem Ort entstanden sind (oder zumindest entstanden sein könnten): Soldaten und brennende Fahrzeuge in wüstenähnlicher Landschaft, Kartenmaterial, Flugzeuge, Truppenbewegungen. Zumeist handelt es sich um einzelne Szenen, die den Gesamtzusammenhang des Geschehens im Unklaren lassen. Zwischen diesen Kriegsbildern taucht immer wieder eine Frau in lasziven Posen auf, die ebenso aus einem privaten Bildarchiv eines an den Kämpfen beteiligten Soldaten stammen könnte.

Jo Ractliffe

* 1961 in Kapstadt (ZA), lebt in Johannesburg (ZA)

Jo Ractliffes Fotografien reflektieren drei Jahrzehnte ihrer Beschäftigung mit der Landschaft Südafrikas, und sie machen deutlich, wie unterschiedlich sich diese im Imaginären des Landes darstellt – vor allem bezogen auf die gewalttätige Hinterlassenschaft der Apartheid. Seit 2007 beschäftigt sie sich intensiv mit den Folgen des Krieges in Angola, in den Südafrika auf komplexe Art involviert war. Nach Terreno Ocupado (2008) und As Terras do Fim do Mundo (2009/10) befasst sich ihre jüngste Arbeit The Borderlands (2013) mit Orten Südafrikas, die von der Mobilmachung und den Folgen dieses Krieges betroffen waren.

Ractliffe unterrichtet an der University of the Witwatersrand in Johannesburg, wo sie mit Rory Bester an PhotoFocus – einer pädagogischen Plattform für eine Disziplinen, Geschichten, Orte und Erfahrungen übergreifende Fotografie-Ausbildung – arbeitet. Sie unterrichtet auch im Market Photo Workshop und ist Mitglied des dortigen Fachbeirats. Darüber hinaus hält sie Vorträge, Workshops sowie Kurse an Hochschulen in Südafrika und initiierte zahlreiche unabhängige öffentliche Bildungsprojekte.

Ahlam Shibli

* 1970 in Palästina

Ahlam Shibli thematisiert in ihrer fotografischen Arbeit mit einer Ästhetik des Dokumentarischen die widersprüchlichen Implikationen des Begriffs Heimat. Sie befasst sich mit dem Verlust von Heimat sowie mit dem Kampf dagegen, aber auch mit den Restriktionen und Grenzen, die den von einer repressiven Identitätspolitik betroffenen Individuen und Gemeinschaften durch die Heimat-Vorstellung auferlegt werden.

The Valley

Arab al-Shibli, Palästina/Israel, 2007–08

Die Bilder von The Valley wurden 2007 im Dorf Arab al-Shibli und dem umliegenden Land in Untergaliläa, Palästina/Israel, aufgenommen.

Am 28. Oktober 1957 wandten sich achtundzwanzig Vertreter des Dorfes Arab al-Shibli in einem Brief an Elisha Scholz, den israelischen Militärgouverneur in Nazareth. Darin ersuchten sie ihn um um drei Dinge:

1. ihnen ihr Land zurückzugeben, eine asphaltierte Straße in ihr Dorf zu bauen und Wasser- und Stromversorgung bereitzustellen;
2. die Anweisung zu geben, das von den DorfbewohnerInnen eingehobene Geld an sie zurückzuüberweisen, damit sie eine Schule bauen könnten;
3. den Bau von Häusern im Dorf zu genehmigen und den Ortsna-

Camera Austria

men in die Karte des Landes – des „Heiligen Heimatlandes“ wie sie es nannten – aufzunehmen.

In diesem Brief erklärten die Repräsentanten des Dorfes ihre Lage: Sie hätten vor dem Krieg von 1948 gute Beziehungen mit ihren jüdischen Nachbarn, den Bewohnern von Kfar Tavor, und dem jüdischen Bezirkskommandanten unterhalten. Die beiden Seiten hätten damals vereinbart, brüderliche Beziehungen beizubehalten und keine ethnische Segregation zu betreiben. Sie wollten einander nach dem Krieg beschützen, egal ob in einem arabischen oder einem jüdischen Staat. Das Abkommen wurde vom Vertreter des Dorfes, das damals Arab al-Sbaih hieß, dem Vertreter von Kfar Tavor und dem jüdischen Bezirkskommandanten unterzeichnet.

1950, zwei Jahre nach dem Krieg und der Gründung des Staates Israel, wurden die Männer von Arab al-Shibli allerdings aufgefordert, sich in der Kadoorie Schule mit den israelischen Militärgouverneur, dem zuständigen Beamten für sogenannten Abwesendenlandbesitz und dem Rektor der Schule zu treffen. Sie wurden gebeten, für ein Jahr das Land zu tauschen: das gute Land auf der Ostseite des Wadi al-Midy, das offiziell den Leuten gehörte, die im Dorf geblieben waren, gegen das unfruchtbare Land westlich des Wadi al-Midy, das denen gehörte, die geflohen waren, und das der Staat Israel beschlagnahmt hatte. Die BewohnerInnen des Dorfes gingen darauf ein und es wurde ein in drei Kopien ausgefertigter Vertrag unterzeichnet. Jede Partei erhielt eine Kopie, aber der israelische Bezirkskommandant forderte die Kopie des Dorfes haben, um sie sicher aufzubewahren. Als die Zeit um war, weigerte sich die Gegenseite, das Land zurückzugeben. Der Bezirkskommandant bestritt die Existenz des Vertrags. Die Leute im Dorf wurden ermahnt, Ruhe zu geben, was sie auch taten.

1952 verschlimmerte sich die Lage. BewohnerInnen des Dorfes wurden verhaftet, anderen wurde verboten, das Dorf zu verlassen.

1954 kam der zuständige Beamte für Abwesendenlandbesitz ins Dorf und erhob Anspruch auf das den Flüchtlingen gehörende Land, das den DorfbewohnerInnen mit der Vereinbarung von 1950 überlassen worden war.

1957, als das Dorf um die Genehmigung zum Häuserbau ersuchte, wurde das Ansuchen mit der Begründung abgelehnt, dass das Dorf in der Karte des Staates nicht verzeichnet sei.

Auch die Rücküberweisung der durch die israelischen Finanzbeamten in Nazareth von den DorfbewohnerInnen erhobenen 3000 Lire, um davon eine eigene Schule zu bauen, statt Räume im Dorf anzumieten, wurde abgelehnt und das Projekt kam nicht zustande.

Am Schluss erinnerte der Brief den israelischen Militärgouverneur daran, dass das Dorf nach einer der sieben Familien, die bereits zur Zeit des britischen Mandats dort gelebt hatten, der Familie Shibli, umbenannt worden sei. Die Beziehungen zwischen den verschiedenen Familien seien immer problematisch gewesen. Die Familie Shibli, so schrieben sie, sei die Familie, die nach dem Krieg in Israel geblieben sei, und sie habe den ursprünglichen Namen des Dorfes – Arab al-Sbaih – nicht beibehalten wollen.

Efrat Shvili

** 1955 in Jerusalem (IL), lebt in Jerusalem (IL)*

Efrat Shvilis Fotos und Videos bringen soziopolitische Prozesse und Phänomene in einer breiten Palette an Genres zum Ausdruck – von Landschaftsfotografie bis zum Porträt. Ihre Sujets sind die israelische Gesellschaft und Identität sowie der Konflikt zwischen Is-

raelis und Palästinensern. Ihre Arbeit vereint formalistische Wahrnehmung mit konzeptueller Herangehensweise und umspannt sowohl soziopolitische als auch persönliche Narrative. Ihr Werk konfrontiert in seiner dialektischen Anschauung den Betrachter mit einer komplexen Position: Punkt–Kontrapunkt, eine Realität vis-à-vis einer anderen, Individuum gegen Gemeinschaft.

Vor allem mit ihren beiden frühen Serien *New Homes in Israel and the Occupied Territories* (1992–1998) und *Palestinian Cabinet Ministers 2000* wurde Shvili bekannt. Die erste Serie hinterfragt die Beziehung zwischen den Israelis und dem Land mit Bildern von kargen Landschaften und Baustellen, während die zweite Serie dem Bild des Palästinensers eher als Staatsmann denn als Terrorist Sichtbarkeit verleiht. In ihren späteren Arbeiten untersucht die Künstlerin Mythen und Rituale, die mit der israelischen Identität und kollektiven Erinnerung zusammenhängen.

Efrat Shvili war im Laufe ihrer internationalen Karriere bereits an zahlreichen renommierten Häusern präsent. Ihre Werke wurden auf der 50. Biennale von Venedig ebenso gezeigt wie im Rahmen der NY Photography Triennial sowie im KW Institute for Contemporary Art in Berlin, dem Witte de With Zentrum für zeitgenössische Kunst in Rotterdam und auf der 8. Internationalen Istanbul Biennale.