



IMG_1096
24 x 30 cm - 50 x 70 cm

Durante los últimos veinticinco años, el fotógrafo Miki Kratsman ha trabajado diligentemente —como hombre que cumple con su labor diaria— en la tarea epistemológica, ética y benjaminiana de rescatar del olvido a quienes han sido sometidos e invadidos por su propia gente. La obra de toda la vida de Kratsman encarna y actualiza la afirmación de que ningún crimen ni los vestigios de él pueden ser enteramente borrados, pues siempre habrá quien lo atestigüe, se subleve y cuente la historia. Con su viejo colega Gideon Levy, periodista del *Haaretz* de Israel, Kratsman lucha por un lado contra el inmenso poder de la propaganda oficial, por otro contra los mecanismos de represión y olvido que encubren los horrores de la ocupación, todo ello sumado a la

sensación de víctima que permite a la sociedad israelí en general persistir en verse como una sociedad justa y amante de la paz. Junto con Levy, Kratsman rehúsa tomar parte en el discurso hegemónico de víctimas y victimarios, y vuelve una y otra vez a los territorios invadidos por Israel desde hace casi medio siglo y a las víctimas de la ocupación, los palestinos, para darles un nombre, un rostro, una familia, una mirada y una historia; el derecho, en resumen, a ser escuchados y vistos. Así, en su intento de “sanar lo que ha sido aplastado”, dar un sentido a los oprimidos y “resucitar a los muertos”, Kratsman trae momentos de redención —en frase de Walter Benjamin— al presente, por efímeros que aquellos sean.

Andando en la cuerda floja

Miki Kratsman

Walking a Tightrope

POR / BY

Idith Zertal

For the past twenty-five years, photographer Miki Kratsman has dutifully performed — as a man carrying out his day’s work — the epistemological, ethical, Benjaminian task of salvaging from oblivion those who have been vanquished and occupied by his own people. Kratsman’s lifework embodies and actualizes the claim that no crime, nor the traces of one, can be entirely erased, for there will always be someone to witness, to revolt, and to tell the story. With his longtime colleague Gideon Levy, a journalist for Israel’s prestigious newspaper *Ha’artez*, Kratsman battles against the mighty powers of official propaganda on the one hand, and the mechanisms of repression and forgetting which cover over the occupation’s horrors on

the other, coupled with the feelings of victimhood which allow Israeli society at large to persist in seeing itself as a just and peace-seeking society. Together with Levy, Kratsman refuses to partake in the hegemonic discourse of victims and victimizers. He returns again and again to the territories that Israel has been occupying for nearly half a century, and to this occupation’s victims, the Palestinians, in order to give them a name, a face, a family, a stare, and a story; the right, in short, to be heard and seen. In so doing, in his attempt to “make whole what has been smashed,” to give sense to the oppressed and “awaken the dead,” he brings moments of redemption, in Walter Benjamin’s phrase, into the present, as fleeting as they may be.

Kratsman no es un reportero gráfico objetivo y su cámara no es neutral, si tal es posible. Él es un activista político, tanto en su papel de maestro y educador como también, en los últimos cinco años, en el de director del Departamento de Fotografía de la Academia de Artes Bezalel; tanto en sus colaboraciones con otros fotógrafos artistas israelíes cuya principal actividad consiste en la aclaración de todo lo que se ha silenciado y borrado del paisaje y la historia de Israel, tal como las aldeas y las masacres de palestinos, las realidades de su expolio y su expulsión, a lo largo de los pasados cien años de conquista judeo-ionista de la tierra, o como miembro y mentor de *Breaking the Silence* (“Rompiendo el silencio”), un proyecto fundado por jóvenes veteranos del ejército israelí con el objetivo de documentar con imágenes y palabras las fechorías cotidianas y los crímenes declarados cometidos por los soldados israelíes en Cisjordania.

De joven, Kratsman pensó en meterse en política, pero no encontró un marco que encajara con él y abandonó la idea. Empezó trabajando de subgerente de producción para el ya extinto periódico *Hadashot*, fundado en los años ochenta. Fue allí, en 1986, cuando descubrió el poder de la prensa y el potencial de la fotografía, y empezó a tomar fotos a la vez que trabajaba en el departamento

de producción del periódico. Su primer proyecto tenía que ver con familias del poblado árabe israelí de Umm al-Fahm, cuyas casas iban a ser derribadas. Kratsman documentó las casas, la gente, las familias y sus pertenencias. Su siguiente proyecto lo llevó a Gaza, cuando estalló la primera Intifada palestina. A partir de ese momento no hubo vuelta atrás. “Me convertí en reportero gráfico puramente por motivos políticos. Por esto renuncié desde el principio al 40 por ciento de mi salario.”

Kratsman, un hombre de 52 años y voz sosegada cuya habla conserva trazas de su origen argentino, viste casi exclusivamente de negro y pertenece a la pequeña hermandad de objetores a la ocupación en Israel. Él sigue creyendo, a pesar del persistente fracaso de ese grupo en transmitir su punto de vista a la sociedad israelí, en el poder y las posibilidades de la política y de la esfera pública. Por virtud de su optimismo no deja nunca de hacer oír su voz, para desafiar y oponerse, mediante la fotografía, a los poderes fácticos de Israel. Y qué maravilla: el día antes de encontrarnos en Tel Aviv para nuestra primera conversación, se anunció que Kratsman iba a recibir ese año el prestigioso premio israelí EMET, en reconocimiento de su trayectoria en la fotografía. Aunque sufragado por una fundación privada establecida

jerusalem 1989



por judíos de Latinoamérica, el premio es sin embargo entregado por el primer ministro de Israel. Fue una conjunción de acontecimientos casi inconcebible.

¿Cómo interpretas la increíble y feliz paradoja del premio que te han concedido?

Sigo sin poder explicármelo del todo. Sin duda disfruto del privilegio de no tener las palabras como medio, como es el tuyo, por ejemplo, o el de Gideon Levy, con quien trabajo regularmente. Las palabras son aterradoras y amenazantes y se conciben como más peligrosas que las imágenes, por esto despiertan una hostilidad y un antagonismo mucho más feroz. Pero esto no parece cubrirlo todo. Llevo años situándome en la parte de fuera. Cuando mis hijas eran pequeñas, me pedían siempre que el Día de la Independencia pusiera la bandera en la casa o en el coche. Es difícil explicarle a una niña el abominable uso que se ha hecho de esa bandera, las cosas que se han hecho en su nombre. Todo lo que define la identidad de uno, que llega de manera natural con el hecho de ser un ciudadano, el nativo de un lugar, el miembro de una comunidad, todo lo que simboliza eso entero, me fue arrebatado y negado. Los orgullosos miembros del club de sionistas, de israelíes, me consideraron durante años un terrorista, un "otro", y se saltaban nuestra doble

página en el periódico. Nos han excluido y nos han privado de los símbolos, de los significados, de ser parte de este lugar. Nos convirtieron en hijos de segunda clase. Durante mucho tiempo dije "que así sea, esto ha dejado de ser mío". Pero este tipo de renuncia no es fácil; es una forma de rendición.

Durante años, dices, ambos renunciasteis y a la vez no renunciasteis, te encontraste dentro y fuera a la vez, como un péndulo. Renunciar significaba para ti abandonar la lucha y también negarte tu más profunda identidad como israelí, como judío, e incluso como sionista, aunque en un sentido diferente al que se le suele dar actualmente. Entonces, dices, irás a recibir el premio, aunque sea entregado por el primer ministro en persona.

Porque aún no he renunciado completamente. Sigo aquí, trabajo aquí. Y de repente, incluso recibo tal dividendo por mi obra. Cierto, es una paradoja, pero quizá esta paradoja diga también algo diferente de Israel, lo cual tal vez justifique que yo no renuncie.

Hace más o menos un año ambos participamos en un panel académico sobre la importancia del evento fotográfico, sobre la relación entre el fotógrafo, los fotografiados, la foto y sus espectadores, quienesquiera que

Kratsman is no objective photographer-journalist, and his camera is not neutral, if such a thing ever existed. He is a political activist, whether in his role as teacher and educator, and in the past five years also as the head of the photography department at the Bezalel Academy of Arts; whether in his collaborations with other Israeli photographer-artists, whose main pursuit involves the extrication of what had been silenced and erased from Israel's landscape and history, such as Palestinian villages, massacres, realities of dispossession and expulsion, throughout the past hundred years of Jewish-Zionist conquest of the land; or as a member-mentor of "Breaking the Silence," a project founded by Israeli army young veterans for the purpose of documenting in images and words the daily misdemeanors and outright crimes committed by Israeli soldiers in the West Bank.

As a younger man Kratsman thought of entering politics, but couldn't find a framework that suited him and eventually gave up the idea. He began working as deputy manager of production for the newspaper *Hadashot*, a now-defunct newspaper founded in the 1980s. It was there, in 1986, that he discovered the power of the press and the potential of the photograph, and began taking photos alongside his work in the paper's production department. His first project involved families of the Arab-Israeli vil-

lage Umm Al Fahem, whose homes were slated to be demolished. He documented the houses, the people, the families, and their belongings. His next project took him to Gaza, at the outbreak of the first Palestinian intifada. From that moment, there was no turning back. "I became a journalist-photographer purely out of political motives. For this I gave up at the beginning forty per cent of my salary."

A soft-spoken man of 52 whose speech still bears traces of his Argentinian origins and who dresses almost exclusively in black, Kratsman belongs to the small fraternity of occupation objectors in Israel. He still believes, in spite of the persistent failure of this group to pass on their views to Israeli society, in the power and the possibilities of the political and of the public sphere. By virtue of this optimism, he never ceases to raise his voice, to challenge and defy, through his chosen medium of photography, the powers-that-be in Israel. And what a wonder: the day before we met in Tel Aviv for our first conversation, it was announced that Kratsman would be this year's recipient of the prestigious Israeli EMET prize for lifetime achievement in photography. Although privately financed by a foundation established by Jews from Latin America, the prize is nevertheless presented by Israel's Prime Minister. It was an almost inconceivable alchemy.

sean y cuando sea, y sobre los usos de las fotografías. Puesto que me ocupo de cuestiones sobre la representación del Holocausto y las políticas de la memoria y la conmemoración, el asunto me concierne mucho. Has pasado años trabajando en una zona catastrófica y los sujetos de tu obra son las víctimas de una catástrofe artificial, creada por nosotros. ¿Cuál es la base profesional y moral de tu relación con quienes fotografías, las víctimas de la ocupación? ¿Qué tipo de contrato tienes con ellos cuando accedes a los momentos más íntimos, duros y horripilantes de su vida y los revelas al mundo?

Acuerdo y contrato, si se le puede llamar así, son para mí términos más fáciles de tratar que la moral. Hay un entendimiento entre nosotros. Ambas partes son conscientes del hecho de que el fotografiado necesita una voz, una representación. Este es su derecho de ser fotografiados, de ser reconocidos. Piden ser fotografiados. Y no estamos hablando de las fotos solas, sino de un artículo, una reivindicación escrita y una causa con la que el escritor y yo nos identifiquemos. Ellos saben por qué vamos a verlos y desean que lo hagamos. Nunca tomaría fotos sin el consentimiento de los sujetos.

Esto conlleva a veces situaciones muy singulares, como la de mostrar niños gravemente heridos, cuya vida nunca

volverá a ser normal, jóvenes con miembros amputados o mujeres heridas que enseñan su cuerpo afligido. ¿Dónde está la línea entre registrar y atestiguar, tan vitales, y la explotación o la banalización, o incluso una especie de pornografización del horror?

Es una cuestión numérica: cero o uno. Lo es o no lo es; en este aspecto no hay un poco o un medio camino. En nuestra historia hay un número infinito de casos que simplemente se desvanecieron, nunca estuvieron y no existen en nuestra conciencia, porque nadie estuvo allí para hablar, documentar o escribir sobre ellos. En su libro *Miba'ad La'avotot* ("Con cuerdas ceñidas"), Netiva Ben-Yehuda escribió sobre la ejecución de setenta aldeanos árabes en Ein al Zeitun en 1948. ¿Quién lo sabe, quién se acuerda? El "secreto" sigue enterrado en todo tipo de foros de acceso restringido o del partido y había quedado sumido en el más completo olvido. Lo mismo pasó en otros sitios. Ciertamente, cuando esas historias aparecen en la prensa pasan por el mismo proceso de banalización que comentas. Este es el precio. Cuando publicas algo así en la prensa y acercas al público a la inmediatez del suceso, de entrada te pones en un aprieto. ¿Cómo miras a un chico que ha perdido la mitad del cuerpo? Y al mismo tiempo, no puedo no tomar la foto de ese chico; sería para mí inmoral no tomar esa foto. Estas cosas se

What do you make of the astounding, happy, paradox of this prize that has been awarded to you?

I still can't completely explain it. There is no doubt that I enjoy the privilege of not having words as my medium as you do, for example, or as Gideon Levy, with whom I work regularly, has. Words are scary and threatening and are conceived of as more dangerous than images, and that is why they arouse much fiercer antagonism and hostility. But that doesn't seem to cover it completely. For years I have been placing myself on the outside. When my daughters were little they always used to ask me to display the flag, in the house, on the car, on Independence Day. It's hard to explain to a little girl the despicable uses of that flag, the things done in its name. Everything that defines one's identity, that comes naturally with being a citizen, a native of a place, a member of a community, everything which symbolizes that whole complex, was taken and confiscated from me. Those proud members in the club of Zionists, of Israelis, regarded me for years as a terrorist, an "other," skipping over our double-page spreads in the newspaper. They have excluded us and taken from us the symbols, the meanings, our being part of this place. They turned us into second-class sons. For a long while I said, let it be, that's not mine anymore. But this kind of renunciation is not easy; it is a form of surrender.

For years, you say, you both gave up and did not, you found yourself both inside and outside, like a pendulum. To give up meant for you to abandon the struggle, as well as to deny your deepest identity as an Israeli, as a Jew, and even as a Zionist, though in a different sense from how that term is usually understood today. Therefore, you say, you will go and receive the prize, even if it is presented by the Prime Minister himself.

Because I haven't completely renounced it yet. I'm still here, I still work here. And all of a sudden I even get such a dividend for my work. True, it's a paradox, but maybe this paradox also says something different about Israel, which perhaps justifies my not giving up.

About a year ago, we both participated in an academic panel on the significance of the photographic event, on the relationship between the photographer, those who are photographed, the photo, and its viewers, whatever and whenever they may be, and on the uses of photographs. As someone who deals with questions of representation of the Holocaust and the politics of memory and commemoration, the subject occupies me a great deal. You've been working for years in a disaster zone, and the subjects of your work are the victims of a man-made catastrophe, created by us.

hacen también por acuerdo. No es una coincidencia que yo esté allí; alguien me ha llevado. El asunto entero es complicado. Lo haces y sabes que te beneficias de ello, estás de alguna manera explotando a ese chico con el fin de suscitar y debatir algo mayor. Para añadir el insulto a la injuria, uso a ese chico para decir algo sobre nosotros, y esto, una vez más, es aterrador. Cuando veo todo el proceso, no sé realmente si estoy obrando bien. Ando en la cuerda floja. La otra opción es declinar la petición del padre de que fotografíe a su hijo; del padre que, al descorrer la manta que cubre el cuerpo amputado de su hijo, dice también, no solo a mí sino a todos los lectores del periódico, “mirad esto, venid y ved lo que habéis hecho”. La opción de no fotografiar no existe para mí. Es un dilema moral del más alto orden. Empiezas un proceso que no puedes controlar ni detener. Cuando la imagen que has tomado va al periódico, empieza a servir a otros intereses, completamente diferentes, económicos por ejemplo; ya está en el mercado. Objetivizar a esa gente, que es lo que hace la fotografía, desata una cadena sin fin.

Tú llegas, tomas fotografías y te vas, vuelves a casa. Y ellos siguen en el horror. No hay diálogo, ni una relación entre iguales.

Por esto me es difícil hablar de una base moral del trabajo. Aquí no hay igualdad. Yo soy el ocupante y él el ocupado, yo soy el blanco y él el negro, yo soy un occidental, él viene del Este. La dinámica de poder está muy clara. Él piensa que me necesita. Y yo también pienso que lo necesito, pero la necesidad de cada parte es diferente. Desde el punto de vista de la familia, yo llego, tomo fotografías y me voy. Pero a la semana siguiente estamos visitando a otra familia, y ellos lo saben. Mi necesidad está en que solo a través de ellos me puedo ver.

En 2010 viviste durante un mes en una aldea beduina en el desierto del Néguev. Tomaste fotos de la gente —de los hombres, para ser precisos—, del lugar, de la ruina de su vida. Esas obras se han expuesto en galerías de todo el mundo. ¿Por qué no has emprendido nunca un proyecto similar, con una estancia más larga, con los palestinos?

Ha sido accidental. Tengo planeada una estancia larga en Yenín, donde tomo fotos regularmente y sigo a la gente mucho tiempo, documentando su vida y su muerte. El proyecto con los beduinos se desarrolló a partir de una petición de que enseñara fotografía a niños beduinos. Y llegué allí, me asignaron un viejo remolque y me quedé

Miki Kratsman, Nablus 1988, 1988, digital print, 70 x 100 cm



allí durante un mes, con un calor de cuarenta grados. Un infierno. Tomé fotos y leí mucho. Yenín no se va a escapar.

Gideon Levy y tú nos inundáis de información e imágenes de esta zona catastrófica. ¿Qué es lo que personalmente aportas y extraes de este proyecto vital? Me disculpo por lo banal de la pregunta, pero ¿cuáles son tus sentimientos personales por esta gente, a cuya vida expoliada y arruinada accedes tan a menudo?

Es gente a quien hemos desposeído de todo. Su dolor se remonta a 1948. Si en algún momento hablamos y llegamos a un acuerdo con ellos, será sobre 1967, no 1948, y esta tragedia no tiene arreglo. Su humillación sigue desde hace generaciones y no se acaba. No es la humillación de un hombre detenido y humillado en un puesto de control. El puesto de control es parte del sistema de ocupación. Lo que yo afirmo es que los hemos desposeído históricamente de sus valores. Y esta historia no se puede ahora reducir a cuarenta y pico años. Tiene que venir de una comprensión de lo que se ha hecho desde 1948. Ahí está el dolor, y esto es lo que hay que dirimir con ellos. El dilema, el conflicto, es insoslayable, no hay forma de escapar de él. Si yo no voy allí y no lo documento, el dilema será más difícil. Y lo haces porque no puedes hacer otra cosa. Antes de 1993 hubo un período de un



IMG_2887,
24 x 30 cm - 50 x 70 cm



nablus 1988

What is the professional and moral foundation of your relationship with those you photograph, the victims of the occupation? What kind of contract exists between you and them when you enter the most intimate, hard, and horrifying moments of their lives and expose them to the world?

Agreement and a contract of sorts are terms that are easier for me to discuss than morals. There is an understanding between us. Both sides are aware of the fact that they, the photographed, need a voice, a representation. That it is their right to be photographed, to be acknowledged. They demand to be photographed. And we are not talking of the photos alone, but of an article, of a written claim, and a cause with which the writer and I identify. They know why we come to them, and they wish us to do so. I would never take photos without the consent of the subjects.

Sometimes this involves very uncanny situations, the exposure of critically wounded children whose lives will never be normal again, a youth whose limbs were severed, wounded women exposing their afflicted bodies. Where is the line between recording and testifying, which are so vital, and exploitation or banalization, or even a sort of pornographization of the horror?

It's a numerical issue of zero or one. Either one exists or not, there is no "little bit" or half-way in this matter. There are an infinite number of cases in our history that simply vanished, that never were and do not exist in our consciousness, because no one was there to speak, to document, to write about them. In her book *Miba'ad La'avotot* (Through the Ties), Netiva Ben-Yehuda wrote about an execution of seventy Arab villagers in Ein-Zaytoun in 1948. Who knows, who remembers? The "secret" remains buried in all sorts of half-restricted security or party forums, and had forever sunk into oblivion. The same happened in other places. True, once these stories appear in the papers they go through the same process of banalization you speak of. That is the price. When one prints a thing like that in the papers, and brings people into the immediacy of the event, one is in a tough spot in the first place. How do you look at a boy who has lost half of his body? And at the same time, I'm not allowed *not* to take a photo of this kid; it would be immoral of me not to take his photo. These things are also done out of agreement. It's not a coincidence that I am there; someone brought me there. The whole matter is complicated. You do it and you know you are gaining from it, you are exploiting in a way this kid in order to bring about and discuss something bigger. To add insult to injury I use that kid to say something



IMG_2748, 24 x 30 cm - 50 x 70 cm

año y medio, aproximadamente, durante el cual no fui ni una sola vez a esos territorios. El periódico no quería que fuera, y yo no tenía a ningún compañero con quien ir. Fue el período más duro de mi carrera. Después, el trabajo se hizo tan abrumador que consideré reducir por un tiempo mis viajes semanales con Gideon Levy. Pero me he dado cuenta de que realmente no puedo parar.

Hablas de tu necesidad. ¿Y ellos? ¿Qué clase de sentimiento te guía en tus encuentros con ellos? ¿Compasión, aprecio? Tanto en mis lecturas como en las entrevistas que para mis propios escritos conduje en los territorios, experimenté una especie de envidia de la dignidad—incluso elegancia— que observé en la gente de allí; del humor de los vencidos, de su entereza en medio del horror. Démosle por ejemplo una mirada a tu fotografía de un viejo campesino palestino, de espaldas a nosotros, ante una gigantesca excavadora a muy poca distancia de él. No está claro aquí quién es poderoso y quién es débil.

Nunca he pensado en términos de dignidad o elegancia. Para mí son los supervivientes supremos, supervivientes en el sentido de que experimentan un desastre tras otro. El victimario ha cambiado una y otra vez, sus estrategias de agresión han cambiado, pero ellos siguen siendo las víctimas, responden constantemente a las nue-

vas circunstancias y se transforman consecuentemente, en sincronía con el nuevo invasor, con el nuevo horror, y entonces te dices “Dios mío, solo puedo verlos como supervivientes”. No siento piedad, sino más bien un gran dolor. Ni por un instante pongo en duda mi posición de superioridad. Sé que pueden pasarme muchas cosas, incluso quedarme sin casa algún día, pero nunca seré una víctima palestina, por las relaciones de poder, que dudo que cambien jamás. Los respeto por su habilidad para sobrevivir y simpatizo con su dolor. Adopto la idea de Edward Said, de que es la historia de las víctimas de las víctimas.

¿Y el anciano ante la excavadora? Es una imagen icónica, en blanco y negro, que entra en diálogo con las imágenes de la plaza de Tiananmen, así como con el asesinato de la activista Rachel Corrie en 2003 en Gaza, cuando una excavadora militar israelí la aplastó.

Si no me equivoco, esa fue tomada en 1996. Gideon y yo íbamos en coche a Hebrón, y de camino vimos que a un lado de la carretera pasaba algo. Una excavadora estaba arrancando el viñado de una familia palestina. Hubo varios violentos intercambios de palabras entre soldados de la patrulla fronteriza israelí y palestinos, probablemente miembros de la familia. Y el cabeza de familia,

about us, and that is again quite horrifying. And when I look at this whole process, I really don't know whether I am doing the right thing. I walk a tightrope. The other option is to decline the father's request to photograph his son, the father who, pulling down the blanket from over his son's severed body, also says, not just to me but to every reader of the newspaper, look here, come and see what you have done. The option not to photograph doesn't exist for me. It is a moral dilemma of the highest degree. You begin a process you can't control and can't put an end to. Once the image you brought back from the field goes to the newspaper, it starts serving other, completely different interests, financial ones for example; it is already on the market. Objectifying these people, which is what photography does, starts a chain that has no end.

You arrive, you take photographs and leave, you go back home. And they remain inside the horror. There is no dialogue, nor a relationship between equals.

That's why it is difficult for me to speak of a moral basis to the work. There is no equality here. I am the occupier and he is the occupied, I am the white and he is the black, I am a Westerner, he comes from the East. The power dynamics are very clear. He thinks he needs me. And I

too think I need him, but the neediness of each side is different. From the family's perspective, I came, I took photographs, and I left. But next week we are visiting another family, and they know that. My need is that only through them I can see myself.

In 2010, you lived for a month in a Bedouin village in the Negev. You took photos of the people, men to be precise, the place, the ruins of their life. These works have been exhibited in galleries all over the world. Why have you never undertaken a similar project, a longer stay, with the Palestinians?

It's quite accidental. I have been planning to stay longer in Jenin, where I photograph regularly, follow people for a long time, documenting their lives and deaths. The project with the Bedouins evolved after I was asked to teach photography to Bedouin children. And I got there, was given an old trailer, and stayed there for a month, in forty-degree heat. Hell. I took photos and read a lot. Jenin isn't going to run away.

You and Gideon Levy are flooding us with information and images from this disaster zone. What do you personally bring to and take from this life-project? Excuse me for the banality of the question, but what are your

el dueño de la tierra, un anciano que apenas podía andar, se acerca poco a poco a la excavadora y se detiene justo delante de ella, como para comprobar su inmensidad y su capacidad de aplastar. Y se queda parado allí, con una especie de serenidad, con una calma infinita, como quien sabe que se impondrá. Él ya lo ha visto todo y ha sobrevivido: a los turcos, a los británicos, a los jordanos y ahora a los israelíes. Hay un enfrentamiento entre la consciencia y el inconsciente. El conductor de la excavadora ha venido a hacer su trabajo, y el anciano sabe que, haga lo que haga, la excavadora destruirá su viñedo, pero aun así se queda allí plantado. La dimensión de tiempo es crucial, y el tiempo está del lado de ellos.

Otras fotografías tuyas han alcanzado proporciones o aura de iconos. Entran en diálogo con la historia del arte y en algunos casos se han convertido en arte por derecho propio, siendo expuestos, y compradas y vendidas, en museos y galerías. La fotografía del monstruoso muro de separación junto al cual anda una mujer palestina pequeña como una hormiga; las dos mujeres, madre e hija, vestidas de negro, de luto por el marido/padre y el hijo/hermano mártires, cuyas coloridas fotografías de shahid' cuelgan en la pared. La composición puede ser bien distinta, pero no deja de ser, en todos los aspectos, una imagen de la Pietà. O la desbandada de mujeres

drusas de luto por un soldado hijo del pueblo, vestidas de negro y con pañuelos blancos transparentes, una fotografía que parece una pintura abstracta, de movimiento y forma, sublimada y desvinculada del suceso en sí. ¿Dirigiste esas tomas?

Algunas sí, otras no. Cuando compongo es fácil darse cuenta, pero incluso cuando no lo hacemos, dirigimos la situación. El fotoperiodismo dejó de ser fotoperiodismo puro hace mucho tiempo. La fotografía no trata de lo que ocurre realmente, es una disposición, una intuición, un sentido de lo que pasa. Mi interpretación está siempre grabada en la fotografía, y esto es lo que la salva, lo que la separa de la actitud positivista. Toda fotografía es ya interpretación, énfasis, condicionamiento e inferencia de la realidad. Para mí, el aspecto artístico es difícil de comentar. Una de las condiciones básicas para el tipo de sublimación de la que hablas es que la imagen debe apuntar a algo fundamental, con principios, y no solo a una curiosidad. La imagen debe permanecer abierta a algo que va más allá de la fotografía misma, a algo que suscita un debate más amplio. Y entonces la cuestión sobre si realmente ocurrió así pierde su sentido. La instantánea de la madre y la hija que plañen, la Pietà, tal como lo llamaste, me deja impasible, debo decir. Soy un productor de imágenes frenético, y yo mismo no puedo asimilar

137

personal feelings towards these people, in whose robbed and wrecked lives you enter so regularly?

They are people from whom we have taken everything. Their pain dates from 1948. If we are ever likely to talk and reach an agreement with them, it will be over 1967 and not 1948, and there is no mending this tragedy. Their humiliation goes on for generations, and there is no end to it. It is not the humiliation of a man who has been stopped at a checkpoint and humiliated. The checkpoint is part of the occupation system. My claim is that we have dispossessed them of their assets historically. And this history cannot be reduced now to forty-odd years. It must come from an understanding of what has been done since 1948. That's where the pain is, and this has to be brought to the table with them. You will always be trapped in this dilemma, this conflict, and will never get away from it. If I will not go there, not document it, the dilemma will be harder. And you are doing it because you can't do otherwise. Before 1993 there was a period of about a year and a half when I didn't go to the territories at all. The newspaper didn't want me to, I had no partner to go with. That was the toughest period of my career. Later, the work became so overwhelming that I considered cutting out my weekly trips with Gideon Levy for a while. But it has dawned on me that I can't really stop.

You talk about your need. What about them? What kind of sentiment guides you in your meetings with them? Compassion, appreciation? Both in my reading and in the meetings in the territories that I was involved in for my own writings, I experienced a sort of envy of the dignity — even grace — that I witnessed in people there, the humor of the vanquished, their forbearance at the heart of the horror. Let's, for example, take a look at your still photograph of an old Palestinian peasant standing with his back towards us and facing a gigantic Israeli bulldozer at zero range. It's no longer clear who is powerful here and who is weak.

I never thought in terms of dignity or grace. I see in them the ultimate survivors. They are survivors in the sense that they are people who experience one disaster after another. The victimizer has changed once and again, his victimizing strategies have changed, while they remain the victims and constantly react to the changing circumstances and transform themselves accordingly, in synchronization with the different occupier, with the altering horror, and you say to yourself, God, the only way for me to look at them is as survivors. I don't feel pity but rather a great pain. Not for a moment do I call into question my position of superiority. I know I can wind up in all sorts of situations, even become homeless one day. But a



Targeted Killing (1), 2010, 150 x 215.5 cm

Palestinian victim I will never become, because of the power relations, which I doubt will ever change. I respect them for their ability to survive, and I sympathize with their pain. I adopt Edward Said's idea that this is the story of the victims' victims.

And the old man facing the bulldozer? An iconic image, in black-and-white, that enters into a dialogue with the images of Tiananmen Square, as well as with the murder of the activist Rachel Corrie in 2003 in Gaza by an Israeli military bulldozer that crushed her to death.

That was taken in 1996 if I am not mistaken. We drove, Gideon and I, to Hebron, and on our way we noticed something going on by the side of the road. We saw a bulldozer in the process of uprooting the vineyard of a Palestinian family. There were some violent exchanges between Israeli Border Guard soldiers and Palestinians, probably family members. And the head of the family, the owner of the land, an old man, barely able to walk, slowly gets closer and stops in front of the bulldozer, as if he was checking its hugeness and crushing capacities. And he stands there with a kind of serenity, like an eternal calm, as someone knowing he will prevail.

He had already seen everything, and survived: the Turks, the British, the Jordanians, and now the Israelis. There is a clash between the conscious and the unconscious here. The bulldozer driver came to do his job, and the old man realizes that no matter what he does, the bulldozer will destroy his vineyard, and yet he stands there, upright. The time dimension is crucial, and time is on their side.

Some of your other photographs have taken on the stature or aura of icons. They enter into dialogue with the history of art, and in some cases they have also become art in their own right, exhibited in museums and galleries, bought and sold. The photograph of the monstrous separation wall, alongside of which a Palestinian woman walks as small as an ant; the two women, mother and daughter, dressed in black, mourning their martyred father/husband and son, whose colorful Shahid pictures are hanging on the wall. The composition may well be different, yet this is in every respect an image of the Pietà. Or the flight of rushing Druze women, mourning the loss of one of the village's soldiers-sons, in black dresses and white transparent scarves, a photograph that looks like an abstract painting, of movement and



Targeted Killing (4), 2010, 150 x 215.5 cm

form, sublimated and extricated from the actual event. Were these shots directed by you?

Some are and some are not. When I compose, it is easy to tell. But even when we don't, we direct the situation. Photojournalism had ceased to be pure photojournalism a long time ago. Photography is not about what is happening really, but a mood, a scent, a sense of what is taking place. My interpretation is always embedded within the photograph, and that is what saves it, extricates it from the positivistic attitude. All photography is already interpretation, emphasis, conditioning and the construing of reality. The artistic aspect is difficult for me to comment on. One of the basic conditions for the kind of sublimation you are talking about is that the image must point at something fundamental, principled, and not just at a curiosity. The image must remain open to something beyond the photograph itself, something which sustains a larger debate. And then the question of whether it really happened like this loses its meaning. The shot of the mourning mother and daughter, the Pietà as you call it, leaves me quite unmoved, I must say. I am a crazy producer of images, and I myself cannot take in all the images I produce. What happens to me with a lot

of shots is that I return to them after years and discover them. I discover them also through other people's eyes. I am not seeking to make a homage to something, but it exists in my consciousness. Sometimes these connotations are revealed to me only much later. We are flooded with images, and it is inevitable that they enter the work, either by adopting or by struggling with them. In the case of the two mourning women, it is almost impossible not to call upon the image of the Pietà, but in a subtle way. There is something, a certain kind of aestheticization that is inherent to photography. How could I photograph something ugly? But one must beware of over-aestheticizing. These things are hard to put into words. When you are with a camera in a certain situation, and presumably attempt to create something almost neutral, to allow it, as it were, to be photographed by itself, that is an illusion. Neither the situation nor the person in front of you photograph themselves. Finally, what you have in hand is an image, and these photographs, these "readymades," become public. They are in the archive. You can find them there, and make a copy. This shot is made to be printed fifty thousand times. So, later on, when I print five copies and sign them, and hang them in a gallery, that is a different story altogether. During that transition something

todas las imágenes que produzco. Lo que me ocurre con muchas instantáneas es que vuelvo a ellas años después y las descubro. Las descubro también a través de la mirada de otra gente. No trato de hacer un homenaje a nada, pero esto existe en mi consciencia. A veces, esas connotaciones solo se me revelan mucho tiempo después. Estamos inundados de imágenes y es inevitable que penetren la obra, sea por adopción o luchando contra ellas. En el caso de las mujeres que plañen, es casi imposible no remitir a la imagen de la Pietà, pero de una manera sutil. Hay algo, una especie de estetización, que es inherente a la fotografía. ¿Cómo podría fotografiar algo feo? Pero hay que guardarse de la sobreestetización. Cuesta explicar esto con palabras. Cuando estás con una cámara en cierta situación y se supone que tratas de crear algo casi neutral, que vas a dejar, por decirlo así, que se fotografíe a sí mismo, eso es una ilusión. Ni la situación ni la persona que tienes delante se fotografían a sí mismos. Al final, lo que tienes en la mano es una imagen, y esas fotografías, esos *ready-made* se hacen públicos. Están en el archivo. Los puedes encontrar allí y hacer una copia. Esta instantánea está hecha para ser impresa cincuenta mil veces. Así, más tarde, cuando amplio cinco copias y las firmo y las cuelgo en una galería, es una historia completamente diferente. En esta transición, algo interesante le ocurre a la instantánea, se descontextualiza de las circunstancias

de su toma y adquiere otro estatus, un estatus canónico, de objeto de museo.

Y nosotros, ¿en qué cambiamos a lo largo de la ocupación?

La destrucción que la ocupación nos causó es inmensa. Es imposible andar por allí con una porra o un arma y educar debidamente a nuestros hijos aquí. No tengo palabras para explicar cómo uno adquiere una sensación de que allí es totalmente invencible y es capaz de liberarse completamente de ella cuando vuelve a casa. Es algo que nos impregna, de la manera más concreta, y se introduce en la familia. Cuando veo los testimonios de *Breaking the Silence* me aterro. Las cosas que hacen los soldados, a lo que se exponen, es espeluznante. La ocupación y el actual proyecto de asentamiento judío no ocurren en otro país, sino aquí, y todos somos parte y responsables de ello. El “muro de separación” separa, pero también une a las dos partes. El muro crea un punto de ceguera, de “no ver”, es una barrera, un bloqueo, una división. Pero es cegador en ambos lados, y al mismo tiempo produce y marca la concreción del acto, como un monumento a la separación, no solo a la separación en sí, y celebra esta separación en su belleza, en sus seductoras curvas. Hay algo de fascista en esta seducción, en su brutal

140

interesting happens to the shot, it is decontextualized from the circumstances of its taking and acquires another status, a canonical, museum-object status.

And we, how did we change throughout the occupation?

The destruction the occupation wrought on us is immense. It's impossible to walk with a club or a gun over there and properly educate your child over here. I am at a loss as to how one acquires a feeling of total invincibility over there and is able to free himself completely of it once he is back home. This thing envelops us, in the most concrete way, insinuating itself into the family. When I see the testimonies of “Breaking the Silence” I am terrified. The things soldiers are doing, what they are exposed to, this is hair-raising. The occupation and the ongoing project of Jewish settlement aren't taking place in another country. It is here and we are all part of and responsible for it. The “separation wall” does separate, but also joins its two sides together. The wall creates a point of blindness, of “no-view,” it is a barrage, a passage-blocking, a divider. But it is blinding on both sides. And at the same it produces and marks the concreteness of the act, like a monument to the separation, not just the separation itself, and it celebrates this separation, in its beauty,

its seductive curves. There is something Fascist in its seducing, its brutal seductive aesthetics. In the absence of that border, there exists reciprocity between the two sides which allows for a gaze, a communication, visibility. Once I have erected that barrier I have put an end to all forms of cooperation and magnetized evil on both sides. We have projected our victimhood on them, drawing legitimacy from it. And now we have also started imitating these methods.

Whose methods? Not those of the Palestinians, surely? What do you mean exactly? Is it what I assume you mean?

I am not at ease with this sort of comparisons, but let's say, methods of totalitarian regimes. The attempt to legally ban the use of words like Nakba; the ban on boycotting what doesn't seem right to us; the policing of thought and speech; the silencing of narratives; the demand to investigate Left-inclined organizations, to eradicate any opposition; that idea of demanding that the Arab citizens of Israel vow a loyalty oath to the state; the demand of Palestinians to recognize us as a Jewish state. We are using the same methods deployed to check on and mark us as Jews in the past. What is it that we are doing if not using the same tools, the same methods? It is all one big

estética seductora. A falta de esa frontera hay una reciprocidad entre los dos lados que permite una mirada, una comunicación, visibilidad. Erigiendo esta barrera he puesto fin a cualquier forma de cooperación y de maldad inducida en ambos lados. Hemos proyectado en ellos nuestro victimismo, quitándole la legitimidad. Y ahora hemos empezado también a imitar estos métodos.

¿Los métodos de quién? No el de los palestinos, claro. ¿Qué quieres decir, exactamente? ¿Es lo que me imagino?

No me siento cómodo con este tipo de comparaciones, pero, digamos, métodos de regimenes totalitarios. El intento de prohibir por ley el uso de palabras como *Nakba*,² la prohibición de boicotear lo que no nos parece bien, la vigilancia del pensamiento y de la palabra, el silenciamiento de crónicas, la petición de investigar organizaciones de izquierdas para erradicar cualquier oposición, la idea de exigir que los ciudadanos árabes de Israel presten juramento de lealtad al Estado, la exigencia de que los palestinos nos reconozcan como Estado judío. Estamos usando los mismos métodos que se empleaban para controlar y marcar a los judíos en el pasado. ¿Qué estamos haciendo, sino usar las mismas herramientas, los mismos métodos? Es un gran mecanismo que se filtra

mechanism that seeps into our life in every field, every cell. All of this testifies only to our weakness, our fragility, while they are getting stronger. When I refer to them as survivors I'm talking about their capacity to claim and maintain their difference, in the sense of components of identity. And that's what makes them less victims, in my view. The period when they wanted to be like us is over. Now they want to be themselves, claiming their identity, culture, demanding their lands, their rights. This is what protects them. They are less victims than I am because they are in a way stronger than me. They struggle, and their fight is not a lost one. That is why there still may be a chance, and why I don't give up.

en nuestra vida, en cada ámbito, cada célula. Todo eso no hace más que atestiguar nuestra debilidad, nuestra fragilidad, mientras que ellos son cada vez más fuertes. Cuando me refiero a ellos como supervivientes hablo de su capacidad de afirmar y mantener su diferencia, en el sentido de componentes de identidad. Y esto es lo que los hace menos víctima, desde mi punto de vista. El período en que ellos querían ser como nosotros se acabó. Ahora quieren ser ellos mismos, reclaman su identidad, su cultura; exigen sus tierras, sus derechos. Esto es lo que los protege. Son menos víctima que yo porque en un sentido son más fuertes que yo. Luchan, y la suya no es una batalla perdida. Por esto queda todavía alguna posibilidad, por esto no me rindo.

1 Término árabe que significa a la vez "testigo" y "mártir". [N. del T.]

2 En árabe, "catástrofe" o "desastre", término usado para designar el éxodo palestino. [N. del T.]



Miki Kratsman, Nablus 1989,
digital print, 100 x 70 cm