

Tiempo, cuerpo y memoria: diálogos fotográficos de la posdictadura argentina y del África poscolonial

Mariana Brondino¹

Resumen

El presente trabajo se propone explorar los vínculos entre imagen fotográfica, memoria y política en la historia reciente. En este caso, partiremos del supuesto de que la politicidad es inherente a dicho campo historiográfico y a la vez condición de posibilidad para la construcción de una historiografía específica del reciente. Asimismo, destacamos el predominio sobre los temas y problemas de investigación en procesos sociales considerados traumáticos (aunque no existan razones para que éste quede circunscripto a ello).

En este sentido, abordaremos producciones artísticas argentinas y africanas que exploran una doble relación: por un lado, la relación entre temporalidad y subjetividad (*Los Hijos*, *Tucumán 20 años después* de Julio Pantoja y *Ruanda 20 años*. *Retratos de reconciliación*, de Pieter Hugo y Lana Mesic). Y, por el otro, la relación entre cuerpo y memoria (o el cuerpo como memoria) (Mbembe, 2016): *Arqueología de la Ausencia* de Lucila Quieto, *El Rescate* de Verónica Maggi y *Self-Portrait Project* de Nomusa Makhubu.

El objetivo de situar dialógicamente trabajos artísticos de producción argentina y africana es explorar cómo los diferentes procesos políticos de lo poscolonial y la posdictadura permiten construir diversos modos de legibilidad y cognoscibilidad de las imágenes.

¹ Es graduada de la carrera de Historia de la Universidad de Buenos Aires y actualmente cursa la Maestría en Historia Contemporánea de la Universidad Nacional de General Sarmiento. Es docente en la Universidad Nacional de Quilmes.

Tiempo, cuerpo y memoria: diálogos fotográficos de la posdictadura argentina y del África poscolonial

Introducción

En la presente ponencia proponemos trabajar a partir de la construcción de un diálogo entre series fotográficas argentinas y sudafricanas vinculadas a los contextos de la posdictadura y al momento poscolonial, respectivamente. Para ello, retomaremos, por un lado, las producciones de Lucila Quieto *Arqueología de la Ausencia y Los HIJOS. Tucumán veinte años después* de Julio Pantoja, para el caso argentino y, por el otro, *Self Portrait Project* (2007/2013) de la fotógrafa Nomusa Makhubu y *Portraits of Reconciliation* del fotógrafo Pieter Hugo, para el caso africano.

El interés por retomar el trabajo sobre las series de Lucila Quieto y Julio Pantoja, que ya han sido extensamente trabajadas (Amado, 2003) (Arfuch, 2008) (Durán, 2008 y 2013) (García y Longoni, 2010) (Fortuny, 2014), radica, entonces, en situarlas dialógicamente con aquellas producciones. Lo que desde nuestro punto de vista puede abrir algunos de los siguientes ejes de reflexión.

El primer lugar, si construimos un diálogo a partir de las peculiaridades del campo historiográfico de la Historia Reciente. Especialmente, partiendo de la centralidad de los acontecimientos considerados como “traumáticos” en las temáticas escogidas por gran parte de los investigadores, de la politicidad como condición de producción inherente a dicho campo historiográfico, de los vínculos entre las demandas sociales y la construcción memorial de dichos acontecimientos (y las posibles tensiones con la producción académica), así como del particular régimen de historicidad de la Historia Reciente.

En segundo lugar, y a partir del concepto de “actualización” de Walter Benjamin, como matriz de conocimiento que pretende abandonar las nociones de progreso o decadencia del proceso histórico, proponemos entender determinados presentes como sincrónicos con determinados pasados (u otros escenarios de ese mismo presente). Así como la noción del “ahora de la cognoscibilidad”, es decir, de los aspectos que en determinados momentos alcanzan legibilidad: “todo presente está determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas: todo ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad” (Benjamin, 2016: 465).

Respecto de este último punto podemos mencionar algunos momentos de “sincronía” (desde el punto de vista intelectual y cultural) que se han trazado desde la Argentina hacia el continente africano. Por ejemplo, en la gran variedad de producciones editoriales que se produjeron en la Argentina de los sesenta, sobre todo aquellos proyectos vinculados a la denominada Nueva Izquierda Intelectual: la revista cordobesa *Pasado y Presente*, producciones editoriales como la *Biblioteca Asia y África* publicada por EUDEBA (1962-1965) o las producciones del Centro Editor de América Latina. Producciones editoriales que intentaban trazar vinculaciones políticas como

intelectuales entre el público lector argentino y las trayectorias político-intelectuales y culturales de África.

Podemos encontrar nuevos destellos de sincronía en el contexto posdictatorial argentino y en las transiciones políticas en los casos del genocidio de Ruanda y el fin del régimen del *Apartheid* en Sudáfrica. Este diálogo se ha reproducido en variados escenarios: por un lado, desde los medios masivos de comunicación se han esbozado consideraciones sobre la “Comisión para la Verdad y la Reconciliación” (en el caso de Sudáfrica), así como los denominados procesos de “Justicia y Reconciliación” (para el caso de Ruanda). La extrapolación al caso argentino sobre estos procesos de “justicia transicional” ha llevado al campo historiográfico a dar respuestas respecto de las particularidades de cada uno de los procesos, como lo fue la organización del panel “Transiciones políticas y búsqueda de justicia en África y América Latina. Aportes para un diálogo a través del Atlántico” en las IX Jornadas de trabajo en Historia Reciente, realizadas en la Universidad Nacional de Córdoba en agosto de 2018.

Así, y continuando con la necesidad de problematizar la idea de una justicia y una “reconciliación” exitosas en los casos ruandés y sudafricano, nos interesa situar este diálogo fotográfico, como huellas de los pasados recientes de cada uno de estos escenarios y como síntomas de una memoria social, así como de sus tensiones, propias de cada trayectoria.

Cuerpo y memoria: los ensayos de Lucila Quieto y Nomusa Makhubu (diálogos posibles en imágenes “imposibles”)

Existen numerosos ensayos y series fotográficas que se han enfocado en la relación que los hijos construyen con las imágenes fotográficas de sus padres desaparecidos: *Arqueología de la ausencia*, de Lucila Quieto (1999); *Los HIJOS. Tucumán veinte años después* (1996-2001), de Julio Pantoja; *El viaje de Papá*, de Pedro Camilo Pérez del Cerro (2005); *El rescate*, de Verónica Maggi (2007), por mencionar algunos. Podemos incluso ampliarlo a la relación de una segunda y hasta tercera generación (sobrinos y nietos) como es el trabajo *Recuerdos inventados* (2003), de Gabriela Bettini.

En esta sección del trabajo vamos a retomar la mirada sobre el ensayo fotográfico de Lucila Quieto *Arqueología de la ausencia* (1999). Como mencionamos en la introducción esta serie ya ha recibido la atención de variados investigadores, por lo que nos limitaremos aquí a mencionar algunos de los ejes más visitados para luego construir un diálogo posible con la serie *Self-Portrait Project* de Nomusa Makhubu.

Ese diálogo posible lo situamos particularmente en la idea de montaje que recorre ambas producciones. En ambos casos el montaje se produce a partir de la proyección de una primera fotografía sobre una superficie lisa, pero con la incorporación de los hijos (en el caso de la serie de Quieto) y con la de la misma fotógrafa (en el caso de la serie de Makhubu). En ambos casos, el efecto producido al mirarlas es similar: el montaje y la superposición de las imágenes no busca ser perfecto, sino por el contrario, insistir en

la evidencia de la imposibilidad de que esa imagen se produzca si no es a partir de un montaje.

Además de la imposibilidad real de que los sujetos que están en la imagen compuesta (la fotografía original que se proyecta más la nueva toma) se produce en estas nuevas imágenes una temporalidad diferente, que como mencionábamos en la introducción, podemos relacionar al régimen de historicidad propio de la Historia Reciente: esto es, a la superposición de diferentes temporalidades en un mismo presente. También a lo que Benjamin conceptualiza como el índice histórico de las imágenes que “no sólo dice a qué tiempo determinado pertenecen, dice sobre todo que sólo en un tiempo determinado alcanzan legibilidad” (Benjamin, 2016: 465). O también, a la idea de anacronismo de las imágenes planteada por Georges Didi-Huberman en *Ante el tiempo* (2015).

La serie de *Quieto* está formada por 35 fotografías en blanco y negro en la que participaron trece hijos e hijas de desaparecidos. Como recoge Natalia Fortuny (2014) de la experiencia creativa de *Quieto*: “Las fotos se fueron haciendo entre todos, en cómo se armaba, las propuestas de cada uno (‘quiero que la foto sea en la terraza, que esté mi hijo, mi hermana, etc.’). Era parte de un proceso de 25 años de poder generar una imagen, después de haber pasado por la experiencia de HIJOS, como espacio colectivo.” (Fortuny, 2014: 87). El modo colectivo de trabajo propuesto aquí supone también la selección de la fotografía que va a ser proyectada. En este sentido, podemos encontrar una variedad de imágenes fotográficas (familiares, eventos, fotos “carnet”, vacaciones, carteles con retratos de desaparecidos, entre otras), pero en las que prevalecen las fotografías que remiten a momentos de la cotidianeidad (en la mayoría alegres) de esas personas.

El montaje de los hijos retratados se realiza, entonces, en aquellas situaciones que podríamos caracterizar como las que se archivan en un “álbum familiar”, en el que podemos restituir lazos sociales de la vida del desaparecido. Se despliega una singularidad de las personas a partir de presentación de los lugares que elegían para vacacionar, con quiénes se vinculaban, o qué actividades hacían. En este sentido, los hijos retratados ingresan a esa cotidianeidad, alterando la temporalidad y creando lo que en distintas curadurías o artículos dedicados a analizar la serie de *Quieto* se ha catalogado como la “imagen imposible”. Retomaremos más adelante la cuestión de la “imposibilidad” de una imagen.

Por su parte, la fotógrafa sudafricana Nomusa Makhubu trabajó entre 2007 y 2013 en la serie *Self-Portrait Project*, que originalmente formaba parte de un trabajo más grande titulado *Pre-served*. Dicho trabajo indagaba en las representaciones de la mujer africana en la fotografía colonial en un corpus documental entre 1870 y 1920. A partir de allí, la fotógrafa decide trabajar sobre este archivo documental en la elaboración de una serie de autorretratos, incluyendo también fotografías documentales del régimen del *Apartheid*. En este caso, la serie cuenta con 13 fotografías en color en las que se utiliza una técnica similar a la anterior: la proyección de fotografías y la intervención del cuerpo de la fotógrafa en forma de montaje (autorretrato). A diferencia de las fotografías de *Quieto* que son tomadas en blanco y negro, aquí se hacen evidentes las diferencias entre blanco y negro o sepia de las fotografías proyectadas.

Una cuestión relevante que marca la fotografía al momento de iniciar su trabajo fueron los desafíos que le implicaron utilizar estas imágenes. Por un lado, se trata de imágenes anónimas tomadas durante el colonialismo o bajo el régimen del *Apartheid* desde el Estado. En este sentido, las mismas fotografías se construyen a partir de dicotomías jerarquizantes: el fotógrafo anónimo (varón, europeo y blanco) y la fotografiada (mujer, africana y negra). Esta peculiaridad del archivo seleccionado instala la pregunta de cómo utilizar estas imágenes y cómo reinscribirlas en la política contemporánea, pero que al hacerlo no se borren sus marcas de enunciación ni las condiciones en que esas fotografías fueron tomadas. Retomando por supuesto, las complejidades que Didi-Huberman (2003) ha trabajado respecto de las cuatro fotografías tomadas en los crematorios de Auschwitz o para el caso argentino la circulación de las imágenes de Alice Domon y Léonie Duquet tomadas en la ESMA (Feld, 2013) o la de las llamadas “fotos de Basterra” (García y Longoni, 2013). Es decir, aquellas fotografías que fueron tomadas “durante” el momento, en este caso, de la opresión y segregación racial del colonialismo y del régimen del *Apartheid*.

Ante este desafío, Nomusa Makhubu opta por realizar una serie a partir de proyecciones. Esta decisión estética le permite reinscribir una presencia contemporánea en una imagen del pasado. Un pasado colonial y de segregación racial que en Sudáfrica remiten a estructuras políticas, sociales y culturales que perpetúan las diferencias. Aun cuando las memorias hegemónicas construyan un discurso del llamado “milagro sudafricano”.

Las particularidades de la fotografía colonial, entonces, se construyen sobre la enunciación de la diferencia. Hay un lenguaje visual que rige a partir de los cánones de “lo etnográfico” en contraposición a “lo histórico”. Nomusa Makhubu señala que ese lenguaje visual con pretensiones científicas reduce a los seres humanos al espécimen. Por ejemplo, en la fotografía que se titula “Umasifanisane” que en zulú significa “comparación” se puede ver a un niño africano con albinismo² junto a su madre. En la que el niño viste ropa tradicional y su madre ropa occidental. El título de la fotografía nos puede remitir a una comparación entre el niño (y la construcción de lo no-civilizado como un estadio infantilizado) y su madre adulta y vestida a la manera occidental. Sin embargo, si nos remitimos al fuera de campo de esa imagen y retomamos la idea planteada por Makhubu respecto de las dicotomías entre fotógrafo y retratados se produce una nueva comparación (o umasifanisane): la construcción de la imagen del colonizado construye también una imagen del colonizador.

Otra forma de pensar un diálogo posible entre ambas series fotográficas es la construcción de una genealogía y la búsqueda identitaria que cada fotógrafa propone. Así, las temporalidades de esa construcción refieren a las experiencias de cada una (y de cada sociedad). Así como “lo reciente” de la historia remite a la singularidad de cada proceso histórico. La búsqueda de qué es ser una mujer negra hoy en Sudáfrica la lleva a Nomusa Makhubu a la exploración y superposición de tiempos: coloniales, del *Apartheid* y contemporáneos en los que ese lugar se ha formado, consolidado y perpetuado. Y en ese sentido, conceptualizamos un tiempo como “poscolonial” (en contraposición a la idea de una democracia “transicional”), así como en el caso de la

² La producción documental durante el colonialismo de la población africana con albinismo es muy vasta.

serie de Lucila Quieto lo remitimos a un contexto de la posdictadura (y no de una transición democrática), debido a que las huellas de esos pasados continúan en ambos presentes.

Entonces, a partir de un lenguaje similar (proyecciones sobre los cuerpos) ambas fotografías construyen una “imagen imposible”. Esa imposibilidad la situamos solamente en el plano de la toma de la imagen. Es decir, en la imposibilidad si no es a partir de un montaje, de que los sujetos presentes en la imagen coincidan en un mismo tiempo histórico. Sin embargo, si nos corremos de la toma de la imagen, y pensamos desde el plano de la legibilidad de esas imágenes, se nos presentan como totalmente legibles. Incluso si las consideramos dialógicamente la legibilidad de esas imágenes, en los escenarios de la poscolonialidad y de la posdictadura, no aparece como “imposibles”. Retomaremos más adelante esta cuestión.

Tiempo y memoria: las series fotográficas de Julio Pantoja y Pieter Hugo. 20 años después de la dictadura militar y del genocidio de Ruanda

Los ensayos fotográficos que aquí analizaremos parten de una marca temporal: el transcurrir de 20 años entre el acontecimiento y la producción fotográfica. Eduardo Grüner en el prólogo al libro *1917* de Martín Kohan (2017) revela una tensión respecto de los aniversarios “redondos”:

“Los números redondos, ya se sabe, son engañosos. Por un lado, es casi imposible sustraerse a la fascinación de la ‘redondez’: ‘cien’ o ‘mil’ evocan una suerte de *completud*, una totalidad (...) y convocan a lo que se suele llamar ‘balance y perspectivas’ (...). Por otro lado, hay un truco ideológico subrepticio que secuestra esas efemérides cerradas: lo que ellas evocan *ya fue*, como reza la jerga juvenil; material de museo, objeto ritual solemne, curiosidad arqueológica, a lo sumo erudición historiográfica. Y lo peor: ejemplo para canónicas admoniciones del tipo ‘recordar para no repetir’. Lo cual, dicho desde un lugar de enunciación del poder, es una *amenaza*” (Kohan, 2017: 10 y 11).

Evidentemente, el problema aquí planteado es cómo evadir esta trampa. Y, en este sentido, las producciones de Julio Pantoja y de Pieter Hugo producen, desde nuestra mirada, dos recorridos antagónicos.

Por un lado, el motivo que manifiesta Pantoja para empezar a retratar a los hijos de desaparecidos de Tucumán fue el hecho de que Antonio Domingo Bussi fuera elegido gobernador de la provincia para el período 1995-1999, quien había sido el responsable de dirigir el llamado “Operativo Independencia” en 1975 y fuera gobernador de facto en el período 1976-1978. Aquí, el transcurrir de los 20 años evidenciaba la tensión de un período con una marcada centralidad de la memoria a nivel social, el llamado “boom de la memoria” (Lvovich y Bisquert, 2008), que se inicia a partir de 1995 con las confesiones de Adolfo Scilingo sobre su participación en los “vuelos de la muerte”, la “autocrítica” de Martín Balza ante las cámaras televisivas (que pretendía reinstalar la idea de los “dos demonios” y con ello la idea de una “reconciliación nacional”), el

nacimiento de la agrupación H.I.J.O.S. con la primera aparición pública en el acto convocado por Madres de Plaza de Mayo la noche del 23 de marzo de 1996, la apertura de nuevas formas de buscar justicia (la apertura de los juicios por la apropiación de niños y los llamados “juicios por la verdad”), así como los debates sobre los lugares de la memoria, particularmente sobre la instalación del *Parque de la Memoria* y los intentos de transformar a la ESMA en un espacio verde de esparcimiento.

Es decir, que el período 1995-2003 está fuertemente marcado por la tensión que enunciaba Grüner: la del peligro del número “redondo” en tanto *completud* y cierre de un proceso histórico. En contraposición a las pretensiones de cerrar ese “pasado”, las 38 fotografías en blanco y negro que conforman el ensayo de Pantoja se inserta en esta misma temporalidad del nacimiento de los hijos como H.I.J.O.S. La convergencia de las “dos generaciones” en una misma imagen fotográfica se relaciona con la misma continuidad generacional que manifiesta Lucía García en el acto antes mencionado: “Hace veinte años, compañeros, nuestros viejos decidieron tenernos. Sabían que por ahí no verían la victoria, no verían el país que estaban construyendo, y quisieron que lo viéramos nosotros. Compañeros, cómo no vamos a reivindicarlos (...) hoy nuestros viejos están más vivos que nunca en esta plaza porque están las Madres, porque estamos los H.I.J.O.S., porque están ustedes, porque está el pueblo que resiste todos los días.” (*Clarín*, 25-3-96).

La presencia de las dos generaciones en una misma fotografía (también “imposible”) aunque la coincidencia se produzca aquí a partir de que son los hijos quienes sostienen las imágenes de sus padres, se inscribe en los márgenes de los discursos de poder, y por lo tanto corroe la *completud* de este relato sobre la “reconciliación nacional” que intentaba instalarse como el hegemónico.

Por otro lado, el ensayo *Portraits of Reconciliation* del fotógrafo sudafricano Pieter Hugo se construye desde un lugar antagónico. Gran parte de su trabajo es fundamentalmente documental y en la mayoría de los casos son retratos. Sus trabajos son principalmente producidos en distintos países africanos (Ghana, Nigeria, Sudáfrica y Ruanda). Es interesante destacar aquí, que *Portraits of Reconciliation* es el segundo trabajo que Hugo realizó sobre el genocidio de Ruanda. El primer ensayo lo realizó en el décimo aniversario del genocidio (2004) y se titula *Vestiges of a Genocide*. En el texto de sala de la muestra itinerante que se realizó en el *Museu Coleção Berardo* (de la colección del *Kunstmuseum* de Wolfsburg) sobre la obra de Pieter Hugo entre julio y octubre de 2018: “*Pieter Hugo. Between the Devil and the Deep Blue Sea*”, el fotógrafo señalaba la sorpresa que le generó leer un artículo sobre los diez años del genocidio en el que se publicaba una fotografía de un cráneo sobre el altar de la Iglesia de Ntarama:

“La fotografía fue tomada en 2004, diez años después del genocidio. De acuerdo con la periodista todavía había *detritus* del genocidio en todos lados. Esto provocó una serie de preguntas ¿Por qué nadie lo había limpiado todavía? ¿Por qué no había conmemoraciones internacionales? ¿Cómo se podía admirar paisajes donde este tipo de atrocidades habían ocurrido? ¿Cómo hacemos para interpretar los eventos que tuvieron lugar en Ruanda en 1994? ¿Cómo logra coexistir una sociedad dividida por lo que ha pasado?” (Hoja de sala: 5) (la traducción me pertenece).

Ante esta sorpresa de las huellas del genocidio aún presentes en el escenario ruandés, el fotógrafo decide viajar y realizar un registro de ello, dando lugar al ensayo: *Vestiges of a Genocide*. Algunas son tomas en espacios exteriores y otras en interiores (iglesias, memoriales, entre otros). Aquí predominan las imágenes sobre los espacios y hay tan sólo unas pocas fotografías en las que hay presencia de personas, pero en el que siempre impera la idea de la espacialidad (o de los restos del genocidio en el espacio).

La mirada que el fotógrafo va a construir en 2014 sobre el Genocidio de Ruanda se distancia de este primer trabajo. *Portraits of Reconciliation* vuelve sobre la especialidad del fotógrafo: los retratos. En este caso, el trabajo es solicitado por la organización *Creative Court* (entidad holandesa que lleva a cabo proyectos artísticos vinculados a la justicia global con sede en La Haya) en colaboración con la *Association Modeste et Innocent* (AMI), una entidad cuya misión es la “de contribuir al establecimiento de la paz sostenible en Ruanda mediante la promoción de *ubuntu* y la búsqueda de soluciones sostenibles y no violentas a los problemas de conflicto y violencia que han sumido a la sociedad ruandesa.” (la traducción me pertenece) (*Association Modeste et Innocent*, 2018)³

Las condiciones de producción de este ensayo fotográfico estarán, entonces, dadas a partir de la construcción memorial que estas organizaciones han elaborado respecto de la denominada “reconciliación y justicia” en Ruanda. No debemos dejar de mencionar, así como lo hicimos en la introducción, las complejidades que el término mismo de “reconciliación” (como categoría nativa) y su extrapolación como categoría analítica han generado políticamente. Además, de la hegemonía que ha logrado el discurso del “éxito” de la Comisión para la Verdad y la Reconciliación (en Sudáfrica) y los procesos de Justicia y Reconciliación (en Ruanda) en gran parte de los medios masivos de comunicación occidentales.

También, atendiendo a la circulación de *Portraits of Reconciliation* podemos vislumbrar coincidencias con las condiciones de producción: además de ser exhibida en los espacios de *Creative Court* en La Haya y en los anteriormente mencionados, la serie ha sido publicada por la revista *The New York Times*.

A partir de estas aclaraciones, podemos adentrarnos en una mirada atenta sobre el ensayo de Pieter Hugo. *Portraits of Reconciliation* está formado por una serie de retratos en los que se aparecen en una misma fotografía víctima y perpetrador. Todas ellas son además acompañadas de un pequeño texto en el que figuran los testimonios de ambas personas. Por ejemplo, en el retrato de Jean Pierre Karenzi (perpetrador) junto a Viviane Nyiramana (víctima) se lee:

“Karenzi: ‘Mi conciencia no estaba tranquila, y cuando la veía, estaba muy avergonzado. Después de asesorarme sobre la unidad y la reconciliación, fui a su casa y pedí su perdón. Luego le estreché la mano. Hasta ahora, estamos en buenos términos’

Nyiramana: ‘Él mató a mi padre y a tres hermanos. Cometió esos asesinatos con otras personas, pero vino solo a mí y me pidió perdón. Él y un grupo de otros delincuentes que habían estado en prisión me ayudaron a construir una casa con un techo cubierto. Le

³ Recuperado de <http://ami-ubuntu.com/mission> (27/8/2018)

tenía miedo; ahora le he concedido el perdón, las cosas se han vuelto normales, y en mi mente lo siento claro’.” (la traducción me pertenece) (Dominus, 2014)

Esta misma secuencia de rostros y memorias personales se repite en todas las imágenes que forman el ensayo. Sin embargo, hay particularidades que se replican a lo largo del trabajo: el perpetrador es varón y la víctima es mujer, el perpetrador es Hutu y la víctima es Tutsi, en todas hay una imagen de reconciliación (aún con las diferencias gestuales que existen en los retratos: algunos muestran más cercanía que otros), en todas las imágenes perpetrador y víctima son sujetos individuales (no aparece en estas imágenes otros actores del genocidio, como líderes políticos, instituciones u organizaciones, más que la víctima y el perpetrador).

En este sentido, estos retratos refuerzan la memoria hegemónica que se ha construido sobre el genocidio de Ruanda y sobre los procesos de Justicia y Reconciliación y por eso apelan a aquella *completud*, como proceso histórico del pasado ya “cerrado”, al que se refería Grüner ¿No han sido, acaso, revisados esos supuestos desde las ciencias sociales?: ¿qué ha provocado la cristalización y “fijación” de identidades culturales étnicas en la “tribalización” de la política en el África contemporánea? ¿Podemos seguir sosteniendo que el genocidio de Ruanda se llevó a cabo a un nivel masivo en la población, pero sin mencionar las responsabilidades de los líderes políticos, instituciones o los medios de comunicación como “Radio Mil Colinas” (RMC) en la planificación y ejecución del genocidio?

La pregunta que aquí dejaremos planteada es: ¿cómo podemos leer las imágenes de *Portraits of Reconciliation*? Y si pensadas desde este lado del Atlántico tiene para nosotros *legibilidad* ¿Esas imágenes así planteadas no son para nosotros “imposibles”?

Palabras finales

El recorrido por estos cuatro ensayos fotográficos intentó volver a mirar algunas imágenes ya muy visitadas, pero a través de la lente del diálogo, no sólo entre los ensayos, sino también con sus contextos y escenarios de producción y circulación.

Nos interesaba explorar la relación entre los distintos momentos de la memoria, no como cristalizaciones “completas” o fijas, sino justamente advirtiendo las tensiones entre distintos discursos en un mismo presente. Así, advertimos que aún en momentos contemporáneos (2007-2013) para el caso de Nomusa Makhubu y 2014 para el de Pieter Hugo encontramos esa tensión en cómo representan cada uno de ellos los pasados recientes en África: como montajes donde las temporalidades del pasado colonial se superpone con el presente y generan un tiempo diferenciado, o como imágenes donde los retratados (víctima y perpetrador) se consolidan junto a la memoria hegemónica de que la “reconciliación” puede ir de la mano a la justicia.

Así, nuestra inquietud sobre la “imposibilidad” de las imágenes se enfoca más en qué imágenes pueden construirse a partir de determinados contextos políticos, culturales y también historiográficos, respecto de nuestra Historia Reciente. En este sentido, tanto las imágenes de Lucila Quieto como las de Julio Pantoja, aun trabajando desde esa “imposibilidad”, nos resultan legibles, justamente porque construimos un “régimen de legibilidad” que involucra esos trazos identitarios y de reivindicaciones políticas y de derechos humanos. La búsqueda de justicia en el caso argentino ha sido incorporada en

el lema “Memoria, Verdad y Justicia”. En el que la denominada “reconciliación” ha quedado asociada a la injusticia o a los intentos de perpetuar la impunidad sobre los responsables del Terrorismo de Estado. En contraposición a esto, para los casos de Ruanda y Sudáfrica la “justicia” ha quedado asociada a la idea de “reconciliación” desde las construcciones memoriales hegemónicas. De esta manera la producción y circulación del tipo de imágenes de las reconciliaciones “exitosas” miradas desde aquí (como una toma de posición) nos pueden resultar “imposibles” en términos de legibilidad.

Bibliografía

Benjamin, Walter 2016 *Libro de los Pasajes* (Madrid: Akal).

Didi-Huberman 2003 *Imágenes pese a todo*

Durán, Valeria 2013 “Imágenes íntimas, heridas públicas” en Blejmar, Jordana; Fortuny, Natalia y García, Luis Ignacio (editores) *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (Buenos Aires: Librería).

Fortuny, Natalia 2014 *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea* (Buenos Aires: La luminosa).

Kohan, Martín 2017 *1917* (Buenos Aires: Godot).

Feld, Claudia 2013 “La imagen que muestra el secreto: Alice Domon y Léonie Duquet fotografiadas en la ESMA” en Blejmar, Jordana; Fortuny, Natalia y García, Luis Ignacio (editores) *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (Buenos Aires: Librería).

Lvovich, Daniel y Jaquelina Bisquert 2008 *La cambiante memoria de la dictadura. Discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática* (Buenos Aires: UNGS).

Association Modeste et Innocent. (2018) <http://ami-ubuntu.com/mission>

García, Luis Ignacio y Longoni, Ana 2013 “Imágenes invisibles: acerca de las fotos de desaparecidos” en Blejmar, Jordana; Fortuny, Natalia y García, Luis Ignacio (editores) *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (Buenos Aires: Librería).

Dominus, Susan (2014) “Portraits of Reconciliation. 20 years after the genocide in Rwanda, reconciliation still happens one encounter at a time.” En: *The New York Times Magazine*. Disponible en: <https://www.nytimes.com/interactive/2014/04/06/magazine/06-pieter-hugo-rwanda-portraits.html?register=google> Fecha de la última consulta: 3 de agosto de 2018.

Hoja de sala:

Pieter Hugo “Between the Devil and the Deep Blue Sea” 05/07 — 07/10/2018 Museu Coleção Berardo