De plaats van het slachtoffer: landschap en rouwproces

La place de la victime : deuil et paysage

Sites of victimhood: mourning and the landscape

Jens Andermann

Traducteur : Antonia García Castro

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/temoigner/1107>

DOI : 10.4000/temoigner.1107

ISSN : 2506-6390

Éditeur :

Éditions du Centre d'études et de documentation Mémoire d'Auschwitz, Éditions Kimé

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2014

Pagination : 127-134

ISBN : 978-2-84174-674-3

ISSN : 2031-4183

Référence électronique

Jens Andermann, « De plaats van het slachtoffer: landschap en rouwproces », *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [Online], 118 | 2014, Online op 01 octobre 2015, geraadpleegd op 23 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/temoigner/1107> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/temoigner.1107>

ARGENTINIË, URUGUAY, CHILI

De plaats van het slachtoffer:
landschap en rouwproces

→ Jens Andermann,
Universiteit van Zürich

De gruwel van de Latijns-Amerikaanse dictaturen beperkt zich niet tot het systematische karakter van de militaire acties. Naast het aanhoudende geweld ‘verdwenen’ ook nog eens de lichamen van de slachtoffers. Die verdwijningen vormden een essentieel onderdeel van het gevangenisstelsel en dienden maar één doel: het verbreken van het gemeenschappelijke tijds kader.¹ Zonder lichaam kan er niet worden gerouwd en is de transitie geblokkeerd van communicatieve naar culturele herinnering, van individuele dagelijkse emotie naar gemeenschappelijk verhaal.² Sinds de oudheid wordt het lichaam van de overledene begraven om een plaats te kunnen wijden aan het verstrijken van de tijd. De aarde neemt de doden op, verbindt ruimte en tijd, en zorgt voor continuïteit. De nalatenschap wordt telkens doorgegeven aan de volgende generatie. We dragen zorg voor een gemeenschappelijke plek, die een toevluchtsoord wordt in het rouwproces.

Met de verdwijning van de lichamen heeft het dictatoriale regime moedwillig een breuk veroorzaakt in het begrafenispact³, dat is verankerd in de materiële en symbolische band tussen de aarde en het stoffelijk overschot. In het licht van de misdaden van de militaire dictaturen in Latijns-Amerika spreekt men vaak van een ‘representatiecrisis’. Misschien verwijst die term niet zozeer naar het onmeetbare of onuitsprekbare geweld dat systematisch werd gepleegd op de lichamen van de slachtoffers⁴, maar veeleer naar het systematische gebrek aan een plaats om te rouwen. Zo worden niet alleen de slachtoffers, maar ook hun familieleden voorgoed verdreven van de gemeenschappelijke vaderlandse grond. Net omdat het zo moeilijk is om persoonlijk verdriet voor een afwezig lichaam een plaats te geven in het continuüm van vaderlandse tijd en ruimte, wordt in de kunsten en tijdens herdenkingsplechtigheden bijzonder veel aandacht besteed aan het landschap, dat tegelijk de representatiecrisis symboliseert en er een oplossing voor biedt.

In de Westerse schilderkunst en literatuur drukt het landschap de ruimtelijke crisis uit in de moderne tijd: het is een symptoom, maar ook een remedie tegen de ontworteling die de mens ervaart als de aarde onroerend goed wordt. Terwijl het land er vroeger was voor de landbouwer, zo suggereert Jean-Luc Nancy, ontstaat in het quattrocento een landschap dat zich opent voor het onbekende. Een afwezigheid nestelt zich in de ruimte: ‘Het is het land van de ontheemden, van zij die geen volk vormen, die de weg kwijt zijn en de oneindigheid aanschouwen.’⁵ Toch zal

(1) Vgl. Pilar Calveiro, *Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires: Colihue, 1998 en Claudio Martyniuk, *ESMA: Fenomenología de la desaparición*, Buenos Aires: Prometeo, 2004.

(2) Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* [1992], München: C. H. Beck, 2007, 60-63.

(3) Robert Pogue Harrison, *The Dominion of the Dead*, Chicago: University of Chicago Press, 2003, 20-21.

(4) Vgl. Alejandro Kaufman, ‘Los desaparecidos, lo indecible y la crisis’, in *Id.*, *La pregunta por lo acontecido: Ensayos de anamnesis en el presente argentino*, Lanús: Ediciones La Cebra, 2012.

(5) Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Parijs: Gallilée, 117.

ARGENTINIË,
URUGUAY, CHILI
De plaats van het
slachtoffer: landschap
en rouwproces
(vervolg)

het landschap in de herinnering precies de grote leegte gaan vullen die is ontstaan door de verdwijning van de lichamen: het landschap symboliseert niet meteen de slachtoffers, maar geeft op een ruimtelijke manier betekenis aan de lege plaats in de nationale gemeenschap. Het is een gapende leegte en een toevluchtsoord voor de rouwende familieleden.

In dit artikel bestudeer ik de complexe en paradoxale rol van het landschap als *plaats van het slachtoffer*. Ik concentreer me op twee registers van post-dictatoriale herinnering in Argentinië, Uruguay en Chili, namelijk de herinneringsparken die in de jaren negentig werden aangelegd en de films van de kinderen van verdwenen personen die na 2000 zijn verschenen.

GEBROKEN TUINEN

De herinneringsparken in de Zuidkegel bouwen voort op een rijke traditie waarbij de herinnering van de overwonnenen (indianen, landbouwers, arbeiders) wordt toevertrouwd aan de mnemonische kracht van het landschap. Dat betekent dat er ook een vaste plaats wordt gegeven aan de onherstelbare breuk die het dictatoriale geweld veroorzaakte in het maatschappelijke weefsel. Zulke projecten gaan uit van de therapeutische kracht van de organische vormen van de landschapspoëtica – de vegetatie en de seizoenen, de zachte en ruwe oppervlakken, de waterspiegels – om van daaruit een ruimte te creëren die niet kan worden aangetast door terreur of traumatische amnesie, een soort van open plek in de stedelijke en nationale structuur. Toch bestaat toch nog altijd het gevaar dat het verleden wordt vergeten, omdat de natuur los staat van de ervaring en de pijn van toen. Daarom is een monumentale interventie nodig om het organische ritme te verstoren en het historische drama in te schrijven in het landschap. James Young betoogt in zijn studie over de Holocaust dat het monument spanning creëert in de ruimte waar het zich bevindt: door het landschap ‘uit te dagen’ moet het vermijden dat de herinnering erodeert en ‘oplost in het landschap en de vergetelheid’.⁶

De herinneringstuin ensceeneert het drama bij elk bezoek. De natuurlijke vormen wekken bij de bezoeker de hoop op heling na het gewelddadige verleden, maar die illusie wordt doorprikt door de monumentale interventie en de dwingende vraag naar herinnering. De hedendaagse herinneringsparken doorbreken het fragiele evenwicht tussen natuur en cultuur met historisch geweld, en stellen zo het teleologische interpretatieschema in vraag. Dat is precies wat er gebeurt in het Villa Grimaldi Vredespark, dat in 1997 werd ontworpen op de verlaten terreinen van één van de grootste clandestiene gevangenis- en foltercentra van Santiago de Chili. ‘Het esthetisch principe bestaat er dan wel in om de ruwe en hobbelige oppervlakken van het verleden *glad te maken*, toch zien we overal subtiele tekenen die wijzen op onuitgesproken contradicties: we willen immers schoonheid brengen op plekken van immense gruwel.’⁷

De grondstructuur van het park is een kruising van paden in de vorm van een X, waarin we het religieuze symbool van het kruis herkennen en dus de verwijzing naar

© Archief van het Parque de la Memoria

een grafsteen, maar ook het teken ‘No+’ dat het verzet in Chili gebruikte toen dat het aftreden van de criminele regering-Pinochet eiste. Op het kruispunt van de wandelpaden ligt de ‘Patio Deseado’, een cirkelvormige plek met een fontein, bestaande uit een mozaïek van brokstukken afkomstig van het verwoeste clandestiene kamp. De Patio is begroeid met kleurrijke planten en een grote variëteit aan bloemen, waardoor de allegorische betekenis van de fontein duidelijk wordt: net als het park zelf symboliseert de fontein puurheid en hergeboorte, de doop van een gemeenschap die de confrontatie moet aangaan met de donkerste bladzijden uit haar geschiedenis.

De harmonieuze geometrie van de verlossingssymboliek wordt echter doorbroken door de ruïnes van de Villa Grimaldi. Daar zijn nog delen van het clandestiene centrum te zien, met name de cementen muren met prikkeldraad en het voormalige zwembad van het herenhuis, waarin gevangenen werden gefolterd en gedood door de geheime politie. De overblijfselen van de gruwel zorgen voor een temporele kloof met de *locus amoenus* van de tuin: het vuile en troebele water in het verlaten zwembad staat in schril contrast met het zuivere, heldere water van de centrale fontein. Nog andere elementen uit de Villa werden ‘gerecupereerd’, zoals de mozaïekstukjes op de panelen die de verschillende etappes aangeven in de lijdensweg van de gevangenen. De panelen bestaan uit resten van de afbraak en geven telkens plaatsen aan die vandaag niet meer bestaan. Kritische waarnemers toonden zich ontevreden over ‘de namen die weliswaar mooi in elkaar zijn gepast en harmonieus samenvloeien in de mozaïek, maar die ons niet vertellen hoe de hele wereld van de slachtoffers *afbrokkelde*, tot zij enkel nog stamelend en bevend hun ontwrichting konden verwoorden’⁸. Maar misschien drukt de ‘schoonheid’ van de vormen en de kleuren net de afwijzing uit van elke documentaire of reconstructieve benadering. De panelen verwijzen

– Monument voor de slachtoffers van de staatsterreur dat in 2007 een plaats kreeg in het herinneringspark van Buenos Aires (Argentinië), aan de oever van de Río de la Plata.

(8) Nelly Richard, ‘Sitios de la memoria, vaciamiento del recuerdo’, *Revista de crítica cultural* 23, 2001, 13.

(6) James E. Young, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven: Yale University Press, 1993, 7.

(7) Michael J. Lazzara, ‘Tres recorridos de Villa Grimaldi’, in Elizabeth Jelin & Victoria Langland (red.), *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, Madrid & Buenos Aires: Siglo XXI, 2003, 133.

ARGENTINIË,
URUGUAY, CHILI
De plaats van het
slachtoffer: landschap
en rouwproces
(vervolg)

(9) De uitdrukking is van Matías Almeida, in wiens gezelschap ik Villa Grimaldi bezocht in 2011.

(10) Macarena Gómez-Barris, *Where Memory Dwells: Culture and State Violence in Chile*, Berkeley: University of California Press, 2009, 70.

(11) Perdo Alejandro Matta, een overlevende van de Villa Grimaldi, schreef een gids voor buitenlandse bezoekers: *Villa Grimaldi, Santiago de Chile: A Visitor's Guide*, Santiago de Chile: uitgegeven in eigen beheer, 2000. Ik verwijs ook naar Mickael J. Lazzara, 'Tres recorridos de Villa Grimaldi', *op. cit.*

– Memoriaal voor de
gevangen en verdwenen
personen in het Park Vaz
Ferreira van Montevideo
(Uruguay).

© Carlos Contreras/Centro de Fotografía de Montevideo

immers naar een welbepaalde topografie uit de getuigenissen van de overlevenden, en de mozaïekstukjes werden speciaal uitgekozen voor hun kleuren, omdat dat het enige was wat de geblinddoekte gevangenen zagen wanneer ze naar de grond keken. De kleuren waren oriënteringspunten, ijkpunten: ze zorgden in zekere zin voor een esthetische ervaring te midden van de gruwel en vormden kleine overwinningen op de waanzin. Het park probeert op een materiële en symbolische manier die ervaring weer te geven en in te schrijven in het landschapsvocabularium, zonder terug te vallen op een uitvoerige beschrijving of reconstructie van de gebeurtenissen.

In tegenstelling tot andere herdenkingsplekken is het Park Villa Grimaldi niet het resultaat van een uniform en homogeen esthetisch project. Doordat achteraf elementen werden toegevoegd aan het oorspronkelijk landschapsonwerp, is het een mengmoes geworden van verschillende rouwpoetica's, een soort van 'beslaglegging op de herinnering' (*toma de la memoria*⁹). 'In plaats van het park uitsluitend als een architectonische site te beschouwen', heeft Macarana Gómez-Barris aandacht gehad voor de talrijke 'stemmen en verhalen waaraan het Vredespark zijn maatschappelijke betekenis ontleent'.¹⁰ Daar horen ook de stemmen van de overlevenden en families bij, die vrienden en buitenlandse bezoekers door het park gidsen¹¹, de stemmen van de politieke militanten en culturele activisten die in het park vergaderen, plechtigheden houden en optredens organiseren, maar ook de stemmen van de mensen uit de buurt die kunnen genieten van een van de weinig groene ruimtes in dit deel van Santiago.

Het Memoriaal voor de gevangen en verdwenen personen in het Park Vaz Ferreira van Montevideo (Uruguay) dat in 2002 werd ingewijd, en het Monument voor de slachtoffers van de staatsterreur dat in 2007 een plaats kreeg in het herinneringspark van Buenos Aires (Argentinië), zijn volledig anders opgevat. In plaats van in te zetten, zoals in Chili, op een *letterlijke representatie van de ruïne* die plots opduikt in het landschap en het helingsproces verstoort, heeft men hier gekozen voor een dubbele inscriptie van de breuk die het ruimte- en tijds kader doorklieft. In beide

gevallen is de tuin niet bedoeld om de ruimte te 'recupereren', maar verbeeldt die de herinnering op een allegorische manier als gedeelde ervaring. De tuinen werden bewust 'aan de rand' aangelegd, op elk van de oevers van het water dat zo'n bijzondere betekenis heeft voor de 'cognitieve kaart' van de stad.

Net als in het Park Villa Grimaldi wordt de eenheid van ruimte doorbroken door twee tekstvormen die de afwezigheid moeten verwoorden. Op beide monumenten zijn namen gegraveerd op gladde oppervlakken: het zijn de namen van de slachtoffers van de terreur die vandaag gekend zijn, met hier en daar lege plekken waar namen toegevoegd kunnen worden. Martha Kohén en Rubén Otero installeerden voor hun project in Montevideo twee parallelle glazen muren op het moedergesteente van de heuvel. Het Memoriaal van Alberto Varas in Buenos Aires is daarentegen opgebouwd uit een zigzagstructuur van porfieren muren, die voor de helft ingewerkt is in de heuvel die de ingang van het park en de sculpturengalerij¹² afscheidt van de rivier.

In beide parken worden de locatie en het landschap op een verschillende manier gemarkeerd en uitgedaagd in hun ruimtelijkheid. Kohén en Otero bouwden hun monument op een 'open plek in een bos' die 'rustiek' oogt en een eind afligt van de rest van het park. De bezoeker moet een lastige zoektocht ondernemen, om via kronkelpaadjes uiteindelijk uit te komen bij de 'schrone waarheid' die ligt verscholen op de plek. Daar staan de namen van de afwezigen, terwijl de blote rots de blik naar de bossen in de verte leidt. Het spel van licht en schaduw tussen het bos en de open plek zorgt voor een geografische projectie, een soort overlapping van twee beelden. Doordat de namen in reliëf het licht weerkaatsen, vormt het heldere glas 's nachts een baken hoog in de lucht'.¹³

Het monument van Varas doorkruist dan weer op grondniveau de gebogen lijnen van het park als een kwetsuur, of een bliksemschicht. Om de ervaring van ontworteling en desoriëntatie uit te beelden, belemmert het monument het zicht en de beweging van de bezoekers, en dwingt het hen om langzaam af te dalen. Dankzij de geforceerde route lezen we de ruimte op een specifieke manier. Het monument bevat de namen van de afwezigen en vormt een overgangsplek tussen de stad waar zij hebben geleefd en gestreden, en het water waar zij waarschijnlijk de dood hebben gevonden.

In plaats van zich 'in het landschap in te nestelen', dagen de twee monumenten de ruimte uit. Ze doorbreken de ruimtelijke continuïteit, en symboliseren de onmogelijke verzoening tussen de historische teleologie van de overgangsverhalen en de gebroken en gefragmenteerde tijdsbeleving sinds de staatsterreur.¹⁴

DOELLOZE LANDSCHAPPEN

De afgelopen vijftien jaar kwam het thema van het dictatoriale verleden en de revolutionaire strijd van de jaren zeventig regelmatig aan bod in films van de zogenoemde 'Nieuwe Argentijnse Cinema'. María Inés Roqué (*Papá Iván*, 2000) en Andrés Habegger (*(H) Historias cotidianas*, 2000) stellen in hun werk de kracht van

(12) De sculpturen werden uitgekozen door een internationale jury nadat het project van Varas werd geselecteerd voor het monument. Varas zelf en zijn team van landschapsarchitecten hebben geen inspraak gehad in die beslissing. Vgl. Graciela Silvestri, 'El arte en los límites de la representación', *Punto de Vista* 68, 2000, 21.

(13) 'Memorial de los Detenidos Desaparecidos Uruguay', *Trama: arquitectura y diseño desde Ecuador* 82, 2003, <http://www.trama.com.ec/espanol/revistas/articuloCompleto.php?idRevista=6&numeroRevista=82&articuloId=64> (geraadpleegd maart 2011).

(14) James E. Young, *The Texture of Memory*, *op. cit.*, 14.

ARGENTINIË,
URUGUAY, CHILI
De plaats van het
slachtoffer: landschap
en rouwproces
(vervolg)

(15) Ana Amado, *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires: Colihue, 2009, 165.

(16) Gonzalo Aguilar, *Otros mundos: Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006, 41.

(17) Christian Gundermann, *Actos melancólicos: Formas de resistencia en la posdictadura argentina*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2007, 25.

(18) Roland Barthes, *La chambre claire: Note sur la photographie*, Parijs: Gallimard & Seuil, 1980, 23; Laura Mulvey, *Death 24x Second. Stillness and the Moving Image*, Londen: Reaktion, 2006.

(19) De film *Los rubios* (Argentinië, 2003) werd geregisseerd door Albertina Carri. De cineaste vertelt over de verdwijning van haar ouders Roberto Carri en Ana Caruso, en over het clandestiene leven van het gezin in de periode die hieraan voorafging. In een mix van documentaire en fictie, realiteit en herinnering, schept ze bruggen tussen verleden, heden en toekomst. Nvdr.

de getuigenis in vraag. Kunnen getuigenissen weerstand bieden tegen terreur, en maatschappelijke banden herstellen? De films zijn gemaakt vanuit het perspectief van een generatie die één of beide ouders heeft verloren, en dus een emotioneel en historisch gemis ervaart. De helingskracht van de getuigenis wordt voortdurend uitgespeeld tegen haar onmacht om een leven vorm te geven dat is gebouwd op een leegte – de kinderen kennen hun afkomst niet –, en tegen haar onvermogen om die leegte op te vullen met historische ‘kennis’. Niet alleen kan men die kennis onmogelijk reconstrueren op basis van vage jeugdherinneringen; in sommige gevallen hebben de filmmakers hun biologische ouders zelfs nooit gekend. In een ‘formeel anachronistisch spel’¹⁵ met de afwezige ander, die voortdurend de aandacht opeist, tonen de cineasten ons hun doelloos en aarzelend werk van herinnering, hun poging om een eigen plaats te vinden en zich te situeren tegenover de vorige generatie. Roqué vertelt in *Papá Iván*: ‘wat ik het meest heb gemist is zijn blik. De blik van je ouders is er een van bevestiging, hij vormt je, maakt je tot wat je bent. En dat is een beetje... dat is zoals opgroeien op de tast’.

In de film wordt de uitspraak kracht bijgezet door een reeks panoramische zwart-witbeelden van boomtoppen en weilanden. De beelden zijn gedraaid vanuit de trein of de auto: ze zijn wazig, ze flitsen voorbij, en verwijzen naar de frustratie van de herinnering. De weergave van de reis in een bewegend shot, als allegorie van de zoektocht naar het verleden en de onoverbrugbare afstand tussen toen en nu, maakt deel uit van de visuele grammatica in het werk van deze generatie. Het landschap heeft hier echter niet alleen een retorische functie. De ruimtelijke beweging is ook de concrete uitwerking van het *rouwproces* waarbij de kinderen getuigen en plaatsen uit het verleden opzoeken, sporen vastleggen en de impact ervan meten op het heden.

Omdat de films een oprechte interesse tonen in de verhalen van vandaag, zijn het voorbeelden van wat Gonzalo Aguilar de ‘nomadische tendens’¹⁶ noemt in de nieuwe Argentijnse cinema. De tegenwoordigheid van het heden is echter onbestendig: een scène uit de film *(H) Historias cotidianas* toont een jonge journaliste die vandaag ergens in een stad de plekken uit haar jeugd probeert terug te vinden aan de hand van een foto die is genomen voor de verdwijning van haar ouders. De foto van het gezin en het lichaam van de volwassen vrouw vormen samen een ‘melancholische scène’¹⁷, een tafereel waarvan de intieme en politieke betekenis wordt onderstreept door de verwantschap (gelijkenis en tegelijkertijd verschil) tussen de twee media, fotografie en film. De filmmaker stelt de beweeglijke camera tegenover de statische foto uit het familiearchief, om te benadrukken dat het herinneringswerk een zaak is tussen twee generaties. De tijd *staat stil* op het fotografische beeld, en vormt met het bewegende filmshot een voornamelijk ruimtelijk contrast, waarbij het verschil opvalt tussen de *monumentale plek* enerzijds en de *bewegende ruimte* van het doelloze rouwproces anderzijds.¹⁸

In *Los rubios*¹⁹ toont Albertina Carri beelden van de ‘*campito*’, het platteland rond Buenos Aires waar zij met haar zussen werd heengebracht na de ontvoering van hun ouders – een plaats met een grote emotionele waarde dus. Volgens Joanna Page vormt het rurale element in *Los rubios* een ruimte voor cinematografisch experiment en

vriendschap binnen de filmploeg. Die ruimte staat in schril contrast met de voorsteden van Buenos Aires, waar Albertina’s ouders Roberto Carri en Ana María Caruso werden ontvoerd, en die het decor vormen van een emotioneel afmattende zoektocht.²⁰ Tegelijkertijd belicht de film enkele lugubere aspecten van de schuilplaats van de kinderen. De dubbelzinnige betekenis van de plek blijkt al uit de benaming: het Spaanse ‘*campo*’ betekent zowel terrein, platteland, als kamp, en verwijst zo naar die ‘andere plek’ die de schuilplaats moest doen vergeten. Ondanks de tragische connotatie wil Carri in haar cinematografisch werk deze plek van kinderlijke vrijheid herwinnen. Het wordt een ruimte voor improvisatie en (zelf)constructie, een ruimte die ze kan en wil delen om nieuwe emotionele en politieke banden te creëren.

De ‘*campito*’ is een ruimtelijke afbeelding van het radicale project van de film zelf: het is een plaats voor de *enscenering* van de intense en tegengestelde emoties die de afwezigheid van de ouders oproept. Dat gemis is zichtbaar in de uithoeken en de verborgen plekjes van de ‘rurale natuur’. De ‘*campito*’ is ook een *open terrein* voor de constructie van individuele en collectieve identiteiten die dynamisch en voortdurend *in beweging* zijn. Aan het einde van de film is bijvoorbeeld de filmploeg aan het werk om een scène voor te bereiden – *Los rubios* maakt veelvuldig gebruik van het procedé waarbij het cinematografisch werk zelf wordt gefilmd, en het beeld dus op een reflexieve manier wordt verdubbeld. Terwijl de cameramensen en geluidstechnici verschillende hoeken en posities uitproberen, geeft regisseur Albertina Carri aanwijzingen aan actrice Analía Couceyro, die in het volgende deel van de film Carri’s personage zal vertolken. De rollen – regisseur, acteur, camera – zijn niet strikt verdeeld en blijken zelfs inwisselbaar.

Het fluctuerende aspect van het filmwerk vinden we ook terug in het tijds- en ruimtekader van de shots in deze specifieke scène. Het segment wordt immers onderbroken door korte close-ups van de natuur – een kolonne mieren, onkruid en blade- ren – en eindigt met twee doorlopende shots: een trage panoramaopname van links naar rechts ter hoogte van de bomen aan de horizon, met Carri in voice-over die haar ploeg vertelt wat ze van de geluidsopname verwacht; daarna een panoramaopname waarbij een handcamera rond Albertina en Analía cirkelt terwijl ze samen de toon bespreken van de tekst voor de volgende scène.

We zien de actrice in beide shots, waardoor het onderscheid tussen ‘documentaire realiteit’ en ‘fictie’ opnieuw vervaagt. Ze spreekt ‘over Albertina. Ze spreekt in de eerste persoon’. De twee vrouwen voeren een technisch gesprek en zoeken uit of ze de eerste persoon kunnen vermijden door het gebruik van passiefconstructies (‘ze werden datzelfde jaar nog vermoord’). De hele scène, zo kunnen we wel stellen, draait om het vraagstuk van de persoonlijkheid. Doordat de shots zijn gemaakt vanuit onbepaalde gezichtspunten, verandert de scène in één groot grammaticaal rollenspel. Het landschap, dat traditioneel het gefilmde subject verankert – *plaatst* – en dat de blik van de kijker via een lineair perspectief door een overzichtelijke

© Archief van het Vredespark/Villa Grimaldi

– Vredespark Villa Grimaldi. Onderaan de ‘Torre’ (de Toren), reconstructie van een toren die dienst deed als gevangenis toen de site nog een ‘geheim centrum voor opsluiting, marteling en uitroeiing’ was.

(20) Joanna Page, ‘Memory and Mediation in *Los rubios*: A Contemporary Perspective of the Argentine Dictatorship’, *New Cinemas* 3(1), 2005, 31.

ARGENTINIË,
URUGUAY, CHILI
De plaats van het
slachtoffer: landschap
en rouwproces
(vervolg)

ruimte leidt, wordt hier radicaal omgegooid met circulaire panorama-opnames die de ‘regel van 180 graden’²¹ overtreden. Door de verwarring over persoonlijke voor-naamwoorden en het wisselende camerastandpunt krijgt de persoonlijke ervaring een intersubjectieve dimensie, en wordt de ruimte van het subject een terrein voor experiment – een *willekeurige ruimte*, om Deleuzes term te gebruiken, ‘een ruimte voor virtuele ontmoetingen, een zuivere plek van potentialiteit’.²²

Het hele project van *Los rubios* valt misschien wel samen te vatten in een poging om het vraagstuk van de persoonlijkheid – die van Albertina maar ook die van haar afwezige ouders en hun strijdgenoten – over te hevelen naar een ‘willekeurige ruimte’, waar relaties en emoties het object kunnen vormen van wat Deleuze een ‘akte van geloof’ noemt: een emotionele en politieke omkering, gericht op een toekomst die nog volledig open ligt. Die transformatie van monumentale plaats naar ‘willekeurige ruimte’ is misschien wel dat wat de architectonische en cinematografische werken met elkaar gemeen hebben: ze kennen de sporen van de monumentale inschrijving niet uit, maar gebruiken ze als basis om een radicaal performatief project uit te werken. Hoewel in Albertina’s geval de ‘willekeurige ruimte’ specifiek en individueel (genealogisch) blijft, weet de filmmaakster via een politieke en esthetische interventie (een akte van geloof) haar persoonlijke verhaal open te breken, zodat er collectieve elementen kunnen binnensijpelen met een experimenteel en performatief karakter.

Wat is nu de rol van het landschap in deze composities? Is het een monumentalisering van het rouwproces of staat het symbool voor de ‘dwalende’ en doelloze herinnering? In haar kritische commentaar op het Park Villa Grimaldi stelt Nelly Richard dat de tuinen en memorialen slechts conventionele retorische figuren zijn om ‘de herinnering te temperen, totdat die oplost in de bezonken onverschilligheid en vergetelheid die zo kenmerkend is voor steden’²³. In dit artikel heb ik echter de reële impact willen bestuderen die de verbreking van het begrafenispact heeft gehad op de ‘natuurlijke’ vormen die in het landschap een gezamenlijke betekenis krijgen. Dat wederzijdse corrosieve effect, van de aarde op het teken en omgekeerd, vinden we terug in het foto-essay van Marcelo Brodsky, ‘El Bosque de la Memoria’ (2000), waarin hij beelden publiceert van het bos dat vier jaar eerder werd geplant in de buurt van Tucumán, één van de zwaarst getroffen Argentijnse provincies onder de dictatuur. Het organische leven begint haar sporen na te laten op de brieven die familieleden en vrienden van de verdwenen inwoners van Tucumán aan de bomen hebben geprikt. De letters worden onleesbaar, maar toch gaat de herinnering volgens Brodsky niet verloren, en is het niet zo dat ‘degenen die men wil herdenken nu een tweede keer verdwijnen’²⁴. Zijn foto’s brengen iets in beeld dat treffender en complexer is, maar moeilijk in woorden te vatten omdat het woord zelf op het spel staat: het weet zich namelijk niet te hechten aan de natuur maar wordt erdoor verzwolgen. De foto’s van Brodsky, met hun strakke en intieme kadrering, doen ons twijfelen: moeten we het verslinden van de woorden beschouwen als een daad van agressie, of net van oneindige tederheid? ■

(21) Karel Reisz & Gavin Millar, *The Technique of Film Editing*, New York: Hastings, 1968, 216; Stephen Heath, *Questions of Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1981, 19-75.

(22) Gilles Deleuze, *Cinéma I: l’image-mouvement*, Parijs: Minuit, 1983, 155.

(23) Nelly Richard, ‘Sitios de la memoria, vaciamiento del recuerdo’, *op. cit.*, 12.

(24) Marcelo Brodsky, *Nexo*, Buenos Aires: La Marca, 2008, 78.