

Àlbum de fotografies: Sarajevo, 1914 - Sarajevo, 1992

Simona Škrabec

Simona Škrabec (Ljubljana, 1968) és autora de *L'estirp de la solitud* (2002) i *L'atzar de la lluita* (2005). Amb Arnau Pons ha editat *Carrers de frontera* (2007-2008), sobre les relacions entre les cultures alemanya i catalana. És també traductora d'autors catalans, eslovens i serbis, i publica estudis teòrics sobre el fet de traduir. Dirigeix la revista digital *Visat* del PEN Català.

Historiographic studies have expanded today with the oral sources of the victims and with the photos which document their suffering. The 20th century produced some dramatic images, but it would be a great simplification to reduce this period to the horrors of totalitarianism. The same precaution is necessary in the analysis of the conflicts which brought an end to the Socialist Federal Republic of Yugoslavia. We must challenge the unequivocal meaning that the media want to stamp onto each photo and examine the proof from a critical distance.

KEY WORDS: Bosnia; Balkans; witnesses; photography.

PARAULES CLAU: Bòsnia; Balcans; testimonis; fotografia.

Com a escriptors,
no informem de les coses reals,
sinó de les coses possibles.

Miroslav Toholj
exministre d'Informació de la República Srbska

Furgar en el passat és dolorós perquè passa sovint que l'anàlisi racional fa descobrir allò que el cor es nega a admetre. Com una magnífica màquina freudiana, la memòria reprimeix tot el que podria provocar dolor i s'inventa estratègies per no veure el que de fet ja sap. "Les imatges del segle XX s'han inscrit en la nostra memòria com les icones del passat",¹ diu Enzo Traverso en la primera frase del seu llibre *À feu et à sang*. Aquestes imatges són els rails d'Auschwitz-Birkenau sota la neu de les planes poloneses i el bolet atòmic d'Hiroshima. Susan Sontag a *Regarding the Pain of Others* afegeix algunes icones més, com la foto de David Seymour d'una dona que a l'Extremadura del 1936 observa el cel. El motiu del quadre és sec i prosaic, es tracta d'una reunió a l'aire lliure, però des de la perspectiva d'avui ningú no pot evitar de pensar davant d'aquest rostre en el soroll dels avions de la legió Condor i en el *Gernika* de Picasso.

El 28 de juny de 1914 van morir a Sarajevo Ferran i Sofia de Hohenberg, sota els trets de Gavrilo Princip, que va declarar durant el judici que no li sabia greu haver-ho fet perquè volia eradicar el mal destruint l'home que el representava. Les reverberacions de l'atemptat van enderrocar el vell món i van portar un seguit de guerres civils, més sagnants i cruentes fins i tot que les antigues guerres de religió. Aquesta transformació del continent inclou la Revolució d'Octubre i s'acaba amb la desfeta del nazisme. L'edat de l'horror ha produït les seves imatges, però resulta una simplificació voler reduir aquest període als horrors del totalitarisme. Aquesta precaució que guia la investigació Traverso, em sembla imprescindible tenir-la present també en les guerres dels noranta del segle XX als Balcans.

LA RETÒRICA DE LA IMATGE

Al Museu d'Història de Catalunya la primavera del 2009 s'exposava un seguit de fotografies de la Primera Guerra Mundial. Només

¹ TRAVERSO, E. *À feu et à sang. De la guerre civile européenne 1914-1945*. Paris: Stock, 2007, p. 9. Totes les traduccions de les citacions són meves si no s'indica el contrari.

entrar a la sala, s'hi podia veure un soldat a cavall armat amb una llança. Tots dos, l'home i l'animal, portaven una màscara antigàs. La barreja del vell i del nou en la imatge resulta xocant. En la Gran Guerra ja no eren els exèrcits que s'enfrontaven en camps de batalla ben delimitats, sinó que la guerra pretenia, com va escriure el cínic Ernst Jünger l'hivern de 1942, una "exterminació zoològica".² Uns combats com aquests, Europa els havia conegut abans només en la Guerra dels Trenta Anys i en la Revolució Francesa.

En la seva sentida protesta a *Les tres guinees* de l'any 1938, Virginia Woolf s'adona que la guerra ja no és un afer aristocràtic en veure una sèrie de fotografies sobre els efectes de la guerra. En el seu temps, aquesta era una informació privilegiada, les proves palpables, recollides en imatges, s'amagaven i no era autoritzat fer-les circular entre el gran públic.³ Cal només pensar en les dificultats que va tenir Ernst Friedrich en 1924 per fer conèixer els seus retrats de *gueles cassées*, avui una referència obligada de la Gran Guerra. Woolf descriu la primera imatge que li arriba a les mans dient que hi apareix un cadàver que bé podria ser d'un home o d'una dona, encara que també podria ser d'un porc, de tan transfigurat com estava el cos.

En una guerra contra la població civil no hi ha regles. La guerra de 1914 va portar les armes químiques i els bombardeigs, les violacions sistemàtiques de dones i la crema de les cases als pobles conquerits, i a la Rússia tsarista van començar els pogroms. Com els Imperis Centrals vint anys abans, el Tercer Reich també va fer la guerra en dos fronts, però les condicions imposades als països de l'Europa occidental com França poc tenen a veure amb la duresa del front de l'est. El més important en aquest combat cos a cos era la moral, brutal i fanàtica, que no es plantejava cap qüestió de responsabilitat ètica. La guerra era vista com la higiene del món, calia netejar l'espai de tots els elements molestos. Eradicar el mal, significava fer el bé, no es necessitava cap altra justificació.

En la Iugoslavia dels noranta, l'eco dels principis de *weltanschauungskrieg*, de la guerra de conviccions, va ser tan increïblement fort que no sembla possible que entremig haguessin pogut passar seixanta anys de pau i de prosperitat. Al llibre d'entrevistes *Si un arbre cae*, d'Isabel Núñez,⁴ els interlocutors —escriptors, edi-

2 JÜNGER, E. *Journaux de guerre*. Paris: Le Livre de Poche, 1970, p. 450. Citat per Traverso, 2007.

3 SONTAG, S. *Devant la douleur des autres*. Traducció de Fabienne Durand-Bogaert. Paris: Christian Bourgois, 2003. (2002).

4 NÚÑEZ, I. *Si un árbol cae*. Barcelona: Alba, 2009.

tors, humanistes i activistes de la societat civil— coincideixen en un punt clau: el desenllaç tan violent és conseqüència directa de les seqüeles de la Segona Guerra mundial. Un dels homes més foscos d'aquest temps, Miroslav Toholj, afirma fredament que l'odi entre les comunitats a Bòsnia es va poder revifar a causa de les ferides no cicatritzades que alimentaven la set de venjança. Els altres entrevistats —encara que amb matisos importants— avaluem aquesta idea. Jo mateixa parlo de les divisions en el si del poble eslovè que inevitablement sempre tinc davant els ulls: les plaques commemoratives i els monuments als cementiris d'aquest període mostren una divisió sense matisos, hi ha els morts que van desplomar-se sota l'estrella vermella i els altres joves que també van morir per la pàtria, però de la qual tenien tota una altra concepció.

Per evitar la instrumentalització dels odis acumulats, cal anar una mica més lluny d'aquestes explicacions que es basen en les tombes oblidades. Els Balcans són un prejudici versàtil,⁵ en l'imaginari occidental representen un continent a part que mai no ha entrat del tot dins d'Europa. David Rief s'explica la indiferència amb la qual l'opinió pública occidental es mirava Bòsnia perquè la consideraven d'un altre univers. Les víctimes eren part d'aquella violència que es tolerava a les colònies, una violència que, en canvi, no es podria admetre a casa, on havien de regnar les bones maneres.⁶

Per molt suggeridor que sembli, aquesta explicació no és certa, crec, perquè la guerra dels noranta va ser un reflex en el mirall d'allò que Europa és i va ser. Els conflictes que es van endur la República Socialista Federativa de Iugoslàvia van copiar els decorats i les consignes dels anys quaranta. El més esgarrifós és adonar-se que les imatges dels rails sota la neu i de les bombes caient des del cel van engendrar còpies dels mateixos mètodes comprovats com a efectius: "Era el caos, una guerra sense cap sistema, no estava clar qui havies de matar i tampoc no era important".⁷

Després de la guerra, de les ciutats alemanyes bombardejades gairebé no en sabem res. Els testimonis visuals de Dresden o Hamburg en flames s'han difós ben poc.⁸ L'origen d'aquest gran tabú és que els alemanys preferien acceptar el càstig silenciosa-

5 TODOROVA, M. *Die Erfindung des Balkans. Europas bequemes Vorurteil*. Traducció de l'anglès per Uli Twelker. Darmstadt: WBG, 1999.

6 SONTAG, S. *Devant la douleur des autres*. Traducció de Fabienne Durand-Bogaert. Paris: Christian Bourgois, 2003, p. 40.

7 Zoran Ferić a NÚÑEZ, I. *Si un árbol cae*. Barcelona: Alba, 2009, p. 107.

8 SEBALD, W.G. *Luftkrieg und Literatur*. Munic; Viena: Carl Hanser, 1999.

ment perquè així tampoc no calia pensar ja en els crims nazis que van ser la raó de les operacions dels aliats. Amb els fets històrics, però, passa igual com amb les obres d'art, les imatges provoquen ecos, volem interpretar el present instintivament a partir d'uns models ja coneguts. Llegim els camps d'Omarska del 1992 en relació amb les fotos conegudes dels camps nazis del 1945. En les entrevistes d'Isabel Núñez es percep molt bé que l'autora pretén trobar un paral·lelisme entre Belgrad castigat pels avions americans en 1995 i les imatges històriques d'altres bombardeigs devastadors. Dušan Velicković respon a la pregunta sobre els efectes sobre la població: "Jo tinc la sensació que no vaig ser jo, sinó Milošević qui va ser bombardejat. I pel que fa als danys col·laterals, la malaltia, el càncer, poden ser provocats per l'ús de l'urani enriquit [sic] o bé per l'estrès, qui ho sap".⁹ L'autor d'*Amor mundi*¹⁰ és capaç de trencar la seducció d'un paral·lelisme induït i llegir el passat a la seva manera, d'acord amb les conclusions que n'ha extret. És capaç d'esquivar la retòrica de les imatges.

El setge de Sarajevo i l'èxode dels kosovars són imatges que creen paral·lelismes esgarriuosos perquè aquella vall càrstica no va ser dissenyada pas per la natura com una trampa mortal. I els republicans espanyols no es deuen haver pas estranyat que el Coll d'Ares, malauradament, existeixi també a Šarplanina. És per això que no convenia admetre que Iugoslàvia era part del relat europeu. Calia preservar el mur pacientment construït durant la Guerra Freda i repetir sempre de nou que allò que passa allà no és possible en una societat civilitzada. Són bàrbars, marcats per odis ancestrals, i els seus conflictes són incomprensibles. Les imatges de les massacres en són una prova suficient. Els arguments contra la guerra no s'entenen amb els detalls ¿qui, quan, on? Els combatents implicats en les seves causes, en canvi, només volen saber si les víctimes, o els herois, eren dels seus o no. En cap dels dos casos no cal buscar els responsables ni reconstruir cap cadena causal: "Modifiquen la llegenda i els infants morts poden ser utilitzats i tornats a utilitzar, *ad libitum*".¹¹ L'abril de 1937, Franco va acusar els bascos dient que van destruir ells mateixos Gernika per fer revoltar l'opinió internacional i la Sèrbia de Milošević va fer servir el mateix argument per demostrar que les massacres del maig de

9 NÚÑEZ, I. *Si un árbol cae*. Barcelona: Alba, 2009, p. 186.

10 VELICKOVIĆ, D. *Amor mundi*. Traducció de Mar Vidal. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2003.

11 SONTAG, S. *Devant la douleur des autres*. Traducció de Fabienne Durand-Bogaert. Paris: Christian Bourgois, 2003, p. 18.

1992 i del febrer de 1994 les van provocar els mateixos habitants de la Sarajevo assetjada. La justificació dels arguments serbis per part d'un personatge públic tan influent com Peter Handke¹² i els aplaudiments entusiastes que van rebre les seves tesis en molts cercles polítics i intel·lectuals són la millor prova de fins a quin punt no es vol saber res del que va passar *allà*.¹³

“YO LO VI”

El segle XX va portar una nova consciència històrica. La història no pot ser només la narració sobre els vencedors, avisava Walter Benjamin en *Tesis sobre el concepte d'història*. “Els que manen avui són hereus de tots els altres guanyadors en la història”.¹⁴ I allò que anomenem cultura no és més que el sac ple d'uns trofeus que no es poden observar sense estremir-se si pensem en tota la barbàrie que va ser necessària per arribar al poder i que els monuments sempre amaguen i obliden. Caldria furgar en la història per revifar la flama d'aquelles vides que no havien estat preses en consideració, deia el filòsof en 1942.

Avui, els estudis historiogràfics s'han ampliat, efectivament, amb les fonts orals i les vides de la gent marginada. Les víctimes del segle XX, de fet, han esdevingut sinònim dels testimonis fiables. I encara més les fotografies que ho documenten. Ser l'espectador d'una desgràcia que passa en un altre país és una experiència típica del nostre temps. No hi ha una llengua que determini d'entrada a quina comunitat s'adreça el relat, sinó que les fotografies impactants s'adrecen, teòricament, a tothom.

El problema és que la perspectiva històrica no es pot basar només en l'empatia, perquè no n'hi ha prou de compadir, sinó que cal analitzar i comprendre. La condemna moral de la violència no pot substituir ni l'anàlisi ni la interpretació. Entre els botxins i les víctimes hi ha aquella zona grisa, que Raul Hilberg anomena *bystanders*,¹⁵ formada pels testimonis dels conflictes, gent que observava, però decideix no intervenir. Des de la perspectiva de la nostra democràcia amnèsica, apunta Enzo Traverso, aquesta actitud és

12 HANDKE, P. *Un viaje de invierno a los ríos Danubio, Sava, Morava y Drina o Justicia para Serbia*. Traducció d'Eustaquí Barjau i Susana Yunquero. Madrid: Alianza, 1996. La traducció es va publicar el mateix any que l'original alemany.

13 LAMBRICH, L.L. *Nous ne verrons jamais Vukovar*. Paris: Philippe Rey, 2005.

14 BENJAMIN, W. Anmerkungen zu “Über den Begriff der Geschichte” a *Gesammelte Werke I-3*, Frankfurt: Suhrkamp Taschenbuch, 1991, p. 1241.

15 HILBERG, R. *La politique de la mémoire*. Traducció de l'anglès per Marie-France Palomé. Paris: Gallimard, 1996.

l'única que rep l'aprovació perquè demostra una mena de saviesa posttotalitària: tot compromís polític condueix a la violència, totes les ideologies han de ser condemnades.

Una víctima terrible d'aquesta història reduïda a la compassió són els damnificats en la guerra de Bòsnia. Les entrevistes d'Isabel Núñez revelen el malestar general pels acords de Dayton. Aleksander Hemon diu que és "com si en 1946 s'haguessin assegut a la mateixa taula de negociacions els nazis i els aliats, és inimaginable".¹⁶ I Ozren Kebo afegeix que els governs europeus "contemplaven el genocidi i pronunciaven els seus absurds discursos sobre la igualtat de culpes i coses així".¹⁷ No s'ha previst cap restitució moral pels que van ser atacats, no se n'han investigat gaire les causes i a La Haya es jutgen persones individuals com a criminals desvinculats de tot projecte col·lectiu.

Si un árbol cae és un exemple més d'aquesta sensibilitat post-històrica. A la periodista li sembla important esbrinar només si en aquesta guerra es tractava d'un conflicte entre la mentalitat rural i la ciutat o bé si els patriarques van decidir aprofitar l'atmosfera bèl·lica per acabar amb l'emancipació que les dones van aconseguir sota el comunisme. Tot això són ingredients importants del polvorí que va explotar, és cert, però no pas la metxa que es va fer servir per encendre el foc. Alguns enquestats tanmateix no estaven gaire interessats a descobrir les regles atemporals de la seva desgràcia, sinó que subratllen un altre aspecte clau: el conflicte es va generar des de dalt, perquè la gent havia viscut en pau i arreu regnava una gran tolerància per a les diferències nacionals i religioses. Des de la perspectiva de la catàstrofe humanitària, l'accés a les preguntes sobre l'origen del conflicte és vedat. Si reduïm Bòsnia a una calamitat, serveix per demostrar que tots els "nacionalismes" són igualment condemnables. Per això ben pocs especialistes són capaços de veure la diferència entre el *Memoràndum* de l'Acadèmia Eslovena i el de l'Acadèmia Sèrbia, que van ser el punt de partida per a aquesta complexa simbiosi de política, cultura i violència.¹⁸

La història oral converteix el passat en un mite. És impossible establir cap distància, determinar les causes dels esdeveniments. Allò que va passar es converteix en un manyoc de fils embullats que ningú no endreça perquè així pot regnar la por,

16 NÚÑEZ, I. *Si un árbol cae*. Barcelona: Alba, 2009, p. 235.

17 *Ibid.*, p. 51.

18 BUDDING, A.H. "Systemic Crisis and National Mobilisation: The Case of the *Memorandum of the Serbian Academy*". A: GITELMAN, Z. [et al.] [eds.]. *Cultures and Nations of Central and Eastern Europe*. Cambridge (Massachusetts): Harvard UP, 2000.

fonamentada en la ignorància. L'última entrevista del volum ho demostra ben bé. El ministre d'informació del Govern de Karadžić, Miroslav Toholj, repeteix cínicament el lema que l'art està exclòs de qualsevol lligam amb la política. La mateixa sang freda en defensa de la torre d'ivori de l'artista la podem trobar en els textos de Peter Handke. Per això Toholj no es considera pas cap polític, sinó un autor literari —així no té cap obligació d'atènyer la realitat.

Les entrevistes són una font que ens ha de poder acostar la veu dels testimonis directes, igual com les fotos que mostren les víctimes. Sembla ser que Ernst Jünger va ser el primer que va posar en relació directa la capacitat del soldat i la del fotògraf per fer un bon tret. Es necessita la mateixa intel·ligència per tocar l'enemic com per conservar aquells detalls d'un esdeveniment que són importants per a la posterioritat. Molts altres teòrics van escriure després sobre la teoria del moment oportú que agermana el caçador amb el fotògraf. Tots dos oficis han de poder captar el kairós, el punt infinitament petit del temps. La imatge congelada en el moment oportú pot obrir-se cap a una dimensió temporal vastíssima, tal com els retrats de la postguerra de Cartier-Bresson.¹⁹

El reportatge fotogràfic de Sandra Balsells, publicat el 2006 a *La Vanguardia*,²⁰ s'obre amb la fotografia d'un enterrament. Cal dir que als Balcans és molt comú fer fotos del ritual fúnebre. A les capses de fotos familiars, aquestes imatges fan companyia als retrats del casament i les imatges de les vacances, els naixements dels nens i les grans festes que han reunit tots els parents. Una actitud molt diferent de la mentalitat occidental que ha expulsat el saber tradicional sobre la finitud de la vida ben lluny de tota consciència quotidiana. Pierre Bourdieu en el seu estudi de la funció social de la fotografia²¹ ni tan sols esmenta aquesta possibilitat. Els pagesos francesos obliden incloure la mort en els relats il·lustrats de les seves vides. La proximitat amb els cicles de la vida de les societats balcàniques no vol dir pas que la gent sigui més propensa a la violència. En el mateix reportatge hi ha una parella gran gravada en l'instant precís en què cobreixen amb un llençol el cos d'un home mort per un franc tirador al mig del carrer. Tota la civilització

19 CLAIRE, J. "La notion du moment opportun dans l'oeuvre de Cartier-Bresson". A: *Autoportrait au visage absent*. Paris: Gallimard, 2008, p. 225-240.

20 BALSELLS, S. "Balcans, seis històries de guerra y paz". *La Vanguardia* (30 octubre 2005). Vegeu també: BALSELLS, S. *Balkan, in memoriam*. Barcelona: Blume; Intermón Oxfam; Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna, 2002.

21 BOURDIEU, P. [ed.]. *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1965.

comença amb aquest gest de dignificació d'un cos sense vida.

Les fotos de Balsells, però, són fotos de guerra. En primer pla, dos adults, un home i una dona desfets en el dolor, i a sota, una nena petita que es tapa els ulls amb la mà, no volent-ho veure. El gest de la petita és tràgic. Escriu Susan Sontag: "Si l'indret és llunyà i exòtic, no passa res si mirem la mort a la cara" i recorda l'escàndol que van provocar les imatges de la mort de Daniel Pearl al Pakistan el 2002 perquè se'l podia reconèixer.²² Els soldats de les grans nacions no moren mai mostrant la cara, els mitjans protegeixen bé la seva intimitat per no desestabilitzar el benestar que ha d'evocar sempre el país. Les fotos de cossos maltractats, deformats, els rostres gastats per la gana i la por provenen d'Àfrica i de l'Àsia. "L'altre, encara que no sigui un enemic, és sempre percebut com una cosa que cal observar i no pas com un subjecte que és capaç —com nosaltres— veure i mirar".²³ Els sofriments dels altres són tan globals, tan vastos que no es poden transformar en cap acció política concreta. L'únic que ens queda és pietat pel seu patiment injust. Els últims autoretrats de Zoran Mušić són una figura col·lapsada dins de si mateixa i el rostre és només una degradació d'ombres i de llum. Aquesta és una de les respostes artístiques més estremidores a la política de crear els clixés del sofriment. L'artista s'ha autoesborrat tots els trets de dolor que li han quedat impresos en la seva dura vida.²⁴

49

La fotògrafa catalana va tornar a visitar les persones que havia retratat en 1999. La noia de la primera foto va exclamar que no era capaç de reconeixes a si mateixa: el temps se'n endu, no és possible quedar-se congelat en un instant per molt que ens hagi marcat per sempre. Cal elaborar, fins i tot dins de la biografia més íntima, una relació envers allò que hem estat, veure l'infant que somriu davant de la càmera des de la distància i assumir que la felicitat petrificada en una imatge de fet pot revelar una ferida profunda. Un dels documents més importants en aquest sentit és *Grbavica*, la pel·lícula de la jove directora bosniana Jasmila Žbanić, que en el moment d'esclatar la guerra havia complert tot just divuit anys.²⁵ La protagonista, fruit de les violacions que s'havien fet sistemàticament als camps de presoners, és una metàfora colpidora de la tradició interrompuda amb l'extrema violència. Ningú, però, no pot començar des del punt zero; per créixer la noia haurà

22 SONTAG, S. *Devant la douleur des autres*. Traducció de Fabienne Durand-Bogaert. Paris: Christian Bourgois, 2003, p. 78.

23 *Ibid.*, p. 81.

24 CLAIRE, J. *Autoportrait au visage absent*. Paris: Gallimard, 2008.

25 ŽBANIĆ, J. [dir.]. *Grbavica*, 2006. Ós d'Or al Festival de Berlín del mateix any.

d'acceptar tot el pes del seu passat. Després d'un enfrontament amb la veritat com el d'aquesta pel·lícula ja no és possible cap mite.

Les imatges amb les quals ens bombardegen els mitjans les hauríem de llegir com si fossin enganxades al nostre àlbum de fotografies. Només així, escriu John Berger en 1978,²⁶ podrem canviar la manipulació a la qual estem constantment sotmesos. Cal que ens sentim responsables per allò que som i cal que veiem en les notícies de la televisió part del nostre món i no pas unes anècdotes dramàtiques que coneixem gràcies a un viatger a les terres llunyanes. Només així és possible desafiar el sentit inequívoc que els mitjans volen imprimir a cadascuna de les fotos. Goya en els seus aiguaforts de *Els desastres de la guerra* (1810-1820) no deixa gens d'espai per al paisatge. Retrata una escena dramàtica en primer pla i a sota posa frases lapidàries com: "No se puede mirar", "Yo lo vi"... Els seus gravats són el precedent dels redactors dels diaris amb l'ull ben entrenat per poder emmarcar una foto que ja és un retall de la realitat, eliminar tot el que sigui superflu i apuntar-hi a sota la llegenda que explica clarament i unívocament el que hi hem de veure.²⁷ La càmera ens ha alliberat del pes de la memòria, és com un ull sobrenatural que ens vigila i que s'ho apunta tot perquè ningú no escapi del judici de la història. Les fotografies, separades del seu context, es converteixen en un objecte mort i poden ser utilitzades arbitràriament. Les fotos constitueixen en si mateixes una categoria retòrica: simplifiquen, agiten, creen la il·lusió que davant d'una foto d'impacte hauríem de reaccionar igual. La impressió d'un consens és només una impressió. A quina mena de "nosaltres" són destinades les imatges xocants? No hem d'oblidar tampoc que la ciència retòrica és la que ho sap tot sobre els llocs comuns. I una imatge xocant es converteix ràpidament en una imatge estereotipada, en un tòpic que espera de l'espectador sempre la mateixa reacció. La paradoxa és gran: les cròniques il·lustrades amb imatges atrofien la capacitat de recordar, la fan innecessària.

Si integrem les imatges en un context viu, en la *nostra* memòria social i política, llavors poden, en canvi, descriure amb dignitat el que es veu i no pas pretendre informar mostrant les penes dels altres o bé només glorificar el que ens pertany. La memòria, diu Berger, de fet funciona així. El record evocat per una

26 BERGER, J. "Usos de fotografia" A: *Mirar*. Traducció de Pilar Vázquez. Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p. 54-67.

27 BOLTANSKI, L. "La rhétorique de la figure". A: BOURDIEU, P. [ed.]. *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minuit, 1965, p. 175-198.

imatge no pren mai una direcció única, sinó que la imatge esclata i ens retorna al passat amb tota la seva complexitat.

BIBLIOGRAFIA

BALSELLS, S. *Balkan, in memoriam*. Barcelona: Blume; Intermón Oxfam; Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna, 2002.

—. "Balcanes, seis historias de guerra y paz". *La Vanguardia* (30 octubre 2005).

BENJAMIN, W. Anmerkungen zu "Über den Begriff der Geschichte". *Gesammelte Werke I-3*. Frankfurt: Suhrkamp Taschenbuch, 1991, p. 1241.

BERGER, J. *Mirar*. Traducció de Pilar Vázquez. Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p. 54-67.

BOLTANSKI, L. "La rhétorique de la figure". A: BOURDIEU, P. [ed.]. *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1965, p. 175-198.

BOURDIEU, P. [ed.]. *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1965.

BUDDING, A.H. "Systemic Crisis and National Mobilisation: The Case of the Memorandum of the Serbian Academy". A: GITELMAN, Z. [et al.] [eds.]. *Cultures and Nations of Central and Eastern Europe*. Cambridge (Massachusetts): Harvard UP, 2000.

CLAIRE, J. *Autoportrait au visage absent*. Paris: Gallimard, 2008.

HANDKE, P. *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Morava und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*. Frankfurt: Suhrkamp, 1996.

—. *Un viaje de invierno a los ríos Danubio, Sava, Morava y Drina o Justicia para Serbia*. Traducció d'Eustaqui Barjau i Susana Yunquero. Madrid: Alianza, 1996.

HILBERG, R. *La politique de la mémoire*. Traducció de l'anglès per Marie-France Paloméra. Paris: Gallimard, 1996. (1994).

LAMBRICH, L.L. *Nous ne verrons jamais Vukovar*. Paris: Philippe Rey, 2005.

NÚÑEZ, I. *Si un árbol cae*. Barcelona: Alba, 2009.

SEBALD, W.G. *Luftkrieg und Literatur*. Munic; Viena: Carl Hanser, 1999.

SONTAG, S. *Devant la douleur des autres*. Traducció de Fabienne Durand-Bogaert. Paris: Christian Bourgois, 2003. (2002).

TODOROVA, M. *Die Erfindung des Balkans. Europas bequemes Vorurteil*. Traducció de l'anglès per Uli Twelker. Darmstadt: WBG, 1999. (1997).

TRAVERSO, E. *À feu et à sang. De la guerre civile européenne 1914-1945*. Paris: Stock, 2007.