

**ARTYPE**

aperture sul contemporaneo



Giulia Ogliandolo

## Di autunno, di seta, di nulla

L'arte di Doris Salcedo





ARTYPE | aperture sul contemporaneo

collana diretta da Silvia Grandi

volume dodici

## **ARTYPE | aperture sul contemporaneo**

collana diretta da Silvia Grandi

### **Comitato scientifico**

Pierpaolo Antonello (University of Cambridge), Elisa Baldini (Università di Bologna), Renato Barilli (Università di Bologna), Guido Bartorelli (Università degli Studi di Padova), Lucia Corrain (Università di Bologna), Sandra Costa (Università di Bologna), Pasquale Fameli (Università di Bologna), Paolo Granata (University of Toronto), Silvia Grandi (Università di Bologna), Claudio Marra (Università di Bologna), Anna Rosellini (Università di Bologna), Gian Luca Tusini (Università di Bologna), Giuseppe Virelli (Università di Bologna)

### **Politiche editoriali**

Referaggio double blind



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>  
2021

ARTYPE | Aperture sul contemporaneo  
collana AMS Acta Alma DL diretta da Silvia Grandi  
volume dodici  
2021  
ISBN 9788854970557  
ISSN 2465-2369

*Di autunno, di seta, di nulla. L'arte di Doris Salcedo*  
Giulia Oglialoro

Dipartimento delle Arti - visive, performative, mediali  
Via Barberia, 4, 40121 Bologna

Il presente volume è stato realizzato a scopo didattico. L'editore si dichiara disponibile ad assolvere eventuali obblighi nei confronti degli aventi diritto per l'utilizzo delle immagini riportate nel volume.

In copertina: Doris Salcedo, *Atrabiliarios*, 1993-1996.

# Indice

## **Poetica dello spaesamento**

Passaggi malinconici	5
Un incendio	10
“An endless act of mourning”	17
Spaesamenti	23
Di soglia in soglia	28

## **Costellazioni**

In Colombia, davanti al dolore degli altri	39
Amabili resti	47
Mercanti di silenzio: Salcedo e Duchamp	53
Controimmagini: Salcedo e Beuys	60
Spazi negativi	67

## **Atrabiliarios**

Nel paese delle ultime cose	81
Contro il memoriale	84
“Senza lacrima né tumulo”	88

## **La Casa Viuda**

Specie di spazi	97
Profanazioni	100
Conseguito silenzio	103
Poesia dell'informe: Salcedo e Burri	108

## **Bibliografia**

115



## Poetica dello spaesamento

### Passaggi malinconici

Nel 1902 il poeta Rainer Maria Rilke lasciò Berlino, l'ambiente accademico e persino la compagna Lou-Andreas Salomé, per trasferirsi a Parigi e lavorare come segretario di Auguste Rodin: voleva vedere "le due mani che hanno vissuto come cento, come un popolo di mani destatosi prima dell'alba"<sup>1</sup>. L'accordo fra i due artisti prevedeva che Rilke avrebbe affiancato Rodin in piccole mansioni quotidiane, come smistare la posta e rimettere in ordine lo studio, ma avrebbe anche potuto osservare il grande scultore all'opera, esperienza che avrebbe poi considerato un vero e proprio apprendistato dello sguardo. Da quell'esperienza nacque un testo di commovente bellezza, *Su Rodin*, pubblicato nel 1906, che con straordinaria lucidità anticipa alcune tesi di Rosalind Krauss sulla scultura moderna, poi riportate in *Passaggi*<sup>2</sup>. Sia per Rilke che per Krauss, Rodin rompe drasticamente con la tradizione della scultura divenendo il precursore di una linea di autori che ha utilizzato questa particolare forma d'arte in modalità del tutto differenti rispetto al passato; linea di autori che, come si illustrerà in questo studio, ha in Doris Salcedo (Bogotá, 1958) una dei più originali interpreti contemporanei.

La modernità di Rodin risiede, in primo luogo, nell'aver liberato la scultura da ogni impulso narrativo o matrice illusionista: "non esistevano pose," scrive Rilke, "né gruppi e neppure composizioni. Esistevano solo infinite superfici viventi, c'era solo vita"<sup>3</sup>. Le opere di Rodin sono infuse di questa vita, di questo slancio energetico ugualmente presente in ogni dettaglio, ugualmente possente e trascinate in ogni parte del corpo. Anzi, non è

più il volto la sede delle manifestazioni identitarie, ma l'intero corpo – corpo per la prima trattato come nuda superficie, spazio infinitamente modellabile, libero da stratificazioni ideologiche. Secondo Rilke, *Le Baiser* nasce proprio da questa equa ripartizione di vita, e “si ha l'impressione che la beatitudine di questo bacio sia ovunque diffusa nei due corpi; è come un sole che sorge, e la sua luce si posa ovunque”<sup>4</sup>. Caduta ogni idea di composizione, l'opera non è più una complessa articolazione di simboli, un'architettura di ritmi, pesi e contrappesi che rimandano a un significato nascosto di cui il corpo non è che un mero referente – ora resta solo il corpo, resta la superficie, “cellula del mondo”<sup>5</sup>.

Tutto ciò si manifesta con maggior evidenza nei torsi di Rodin, che appaiono come studi, figure incompiute che nella loro materialità vibrante sembrano sottoposte a un processo di trasformazione, erosione continua, quello che Krauss ha definito *passaggio*: “Senza sosta Rodin costringe lo spettatore a riconoscere nell'opera il risultato di un processo, di un atto che ha dato progressivamente forma alla figura”<sup>6</sup>. Il senso dell'opera, dunque, non precede l'esperienza, non è incastrato in una cornice narrativa o ideologica, ma sorge dall'esperienza stessa, dalla relazione che s'innescia tra opera e spettatore, ed è la superficie il luogo di questa relazione.

Per Krauss, l'idea di passaggio rappresenta un fondamento della scultura contemporanea. Opere come *Corridor* di Bruce Nauman, o *Labyrinth* di Robert Morris

portano a compimento la mutazione inaugurata da Rodin: trasformano la scultura, medium statico e idealizzato, in un medium temporale e materiale. Pongono in ogni caso sia lo spettatore che l'artista in un atteggiamento di umiltà elementare di fronte alla scultura (e al mondo), e ci permettono di cogliere la profonda reciprocità che ci lega – artisti e spettatori – all'opera<sup>7</sup>.



Queste considerazioni preliminari ci risultano particolarmente utili per approcciare l'opera di Salcedo. Secondo Krauss, infatti, anche nelle poderose sperimentazioni della Land Art o negli ambienti minimalisti e post-minimalisti (in cui, pur con i dovuti limiti, possiamo inscrivere l'arte di Salcedo) il fulcro resta l'esperienza di un corpo che incontra il mondo, che si relaziona con l'esterno, invece di prediligere un ripiegamento psicologico. L'unico modo di esperire queste opere, scrive Krauss, "è abitarle, esservi dentro, abitarle nello stesso modo in cui pensiamo di abitare lo spazio del nostro stesso corpo"<sup>8</sup>.

Di *passaggi*, per quanto riguarda l'opera di Salcedo, possiamo parlare a più livelli. L'artista colombiana ricostruisce ambienti domestici deturpati, sfigurati dalla violenza: gli elementi che utilizza sono mobili, oggetti, vestiti appartenuti a coloro che hanno subito tale violenza – oggetti o mobili poi ricombinati in nuove, perturbanti configurazioni. Queste vittime, nel lavoro di Salcedo, sono quasi sempre *desaparecidos*, individui sequestrati dalle diverse forme di potere in atto in Colombia (esercito e forze paramilitari) e mai più ritrovati, individui la cui esistenza è stata, letteralmente e figurativamente, cancellata. Non solo la violenza è inscritta in queste opere, che divengono a tutti gli effetti correlativi oggettivi del corpo assente, ma l'esposizione del mobilio domestico e degli oggetti personali nello spazio di un museo rappresenta un'ulteriore violazione di cui lo spettatore diviene un inerme testimone.

Se da un lato le sparizioni forzate sono uno strumento di repressione utilizzato in maniera cospicua in Colombia (così come in Cile, Argentina, Brasile e Uruguay) e dunque si legano a uno specifico contesto storico e geografico, dall'altro non possiamo non notare che la qualità e l'universalità del lavoro di Salcedo l'hanno condotta ben oltre i confini nazionali. Salcedo ha esposto presso la XXIV Biennale di San Paolo (1998), Docu-

menta XI di Kassel (2002), l'8ª Biennale di Istanbul (2002), il MoMA PS1 Contemporary Art Center di New York (2008); mentre tra le mostre personali ricordiamo quelle tenutesi al San Francisco Museum of Modern Art (nel 1999 e nel 2005), alla Tate Britain (1999) e alla Tate Modern di Londra (2007), al MAXXI di Roma (2012), al Museum of Contemporary Art of Chicago (2015), all'Harvard Art Museum (2016) e recentemente all'Irish Museum of Modern Art (2019). Tra i prestigiosi premi internazionali che Salcedo ha ricevuto possiamo citare almeno la Guggenheim Fellowship nel 1995, l'Hiroshima Art Prize nel 2014 e il Nomura Art Award nel 2019, nuovo e importante premio per l'arte contemporanea del valore di un milione di dollari, cifra che Salcedo ha detto di voler condividere con le centinaia di tecnici e collaboratori che la affiancano nella costruzione delle sue opere. Questo breve squarcio sulla carriera di Salcedo è sufficiente per farci rendere conto che difficilmente un artista troverebbe tale accoglienza se producesse un lavoro ristretto a uno specifico contesto politico e geografico come quello della Colombia.

Quel che interessa a Salcedo sono, più in generale, l'invasività della violenza nella vita quotidiana e la *scomparsa*, l'assenza del corpo. Tutte le sue opere prendono avvio da episodi di cronaca, e sono precedute da lunghi periodi di ricerca in cui l'artista intervista i familiari delle vittime. Questo momento preliminare di dialogo risulta decisivo, condiziona la scelta dei materiali e il modo in cui impiegarli. "It is what allows me to know the experience of the Other, to the point at which an encounter with the otherness in the field of the sculpture is possible. Thus my work is the product of many people's experience"<sup>9</sup>. Eppure, il risultato finale, pur contenendo l'episodio di violenza che ha dato origine al lavoro, finisce per abbracciare significati più universali, ponendo questioni fondamentali sulla morte, sul lutto e sulla precarietà della condizione umana.

A proposito del lutto, limitiamoci per ora a osservare un aspetto che verrà approfondito in seguito. La *desaparición* ha effetti devastanti sui familiari delle vittime, i quali si trovano bloccati in quella che Massimo Recalcati, sulla scorta del saggio di Freud *Lutto e Melanconia* del 1915, ha definito “reazione melanconica”, ovvero “l'impossibilità della dimenticanza. [...] Nella melanconia l'oggetto perduto che non c'è più continua incessantemente a essere presente. Il tramite melanconico è che l'assenza è una presenza assordante”<sup>10</sup>. Proprio la melanconia produce azioni maniacali che il soggetto si trova a ripetere senza sosta, nell'impossibilità di elaborare la perdita (perdita che secondo il regime non è mai avvenuta, poiché ufficialmente i *desaparecidos* non sono “né vivi né morti”). Prendiamo come esempio il caso di *Orphan's Tunic*, opera del 1997 composta da due tavoli in legno e da frammenti di tessuto che richiamano esplicitamente un tragico fatto di cronaca, ovvero una bambina, dopo aver assistito alla barbara uccisione dei propri genitori, desidera indossare tutti i giorni lo stesso vestito, vestito fra l'altro cucitole dalla madre poco prima di morire. Nella sua eleganza spettrale, nella comunanza impossibile fra i diversi materiali, *Orphan's Tunic* incarna in pieno l'idea di “fissazione” o passaggio eternamente malinconico. L'intento dell'artista colombiana è quindi duplice: intende evocare sia la violenza che assale e stravolge la quotidianità delle vittime, sia l'esperienza stessa subita dalle vittime, questo “congelamento” da cui sembra impossibile uscire. Il fascino inesauribile delle opere di Salcedo risiede nel fatto che per evocare quest'assenza così tragicamente presente, l'artista scelga proprio la scultura, il medium più di tutti compromesso con la materialità e la concretezza. “La lingua della scultura è il corpo”<sup>11</sup> scriveva Rilke, e il corpo qui è esattamente ciò che manca.

## Un incendio

Inizialmente interessata alla pittura, Salcedo si avvicina alla scultura frequentando le lezioni di Beatriz González all'Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, grazie alle quali s'imbatte nei lavori di Marcel Duchamp e, soprattutto, di Joseph Beuys (riferimento costante per Salcedo). González fornisce poi a Salcedo un solido impianto teorico, avvicinandola al pensiero di filosofi come Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben e Hannah Arendt, autori che hanno lucidamente riflettuto sul concetto di violenza e sulle modalità in cui la dimensione politica invade e trasforma la sfera privata. Conclusi gli studi a Bogotá e dopo un anno in giro per il mondo in cui approfondisce lo studio dell'arte europea e della scultura funeraria egizia (da cui rimane particolarmente impressionata), Salcedo si trasferisce a New York, dove nel 1984 ottiene una specializzazione in scultura presso la New York University. Se da un lato l'esperienza americana rappresenta la prima occasione per dedicarsi interamente alla scultura, dall'altro questa esperienza viene in più occasioni definita dall'artista come deludente, sia dal punto di vista formativo (gran parte del suo bagaglio teorico proviene dagli insegnamenti in Colombia) sia per quanto riguarda gli stimoli culturali. Così, invece di sfruttare le conoscenze maturate durante gli studi e fare del soggiorno newyorkese un trampolino di lancio per una carriera internazionale, nel 1985 Salcedo sceglie di tornare in Colombia.

Il rientro nella terra natia coincide con un episodio tragico che segnerà profondamente la storia e il destino della Colombia: la mattina del 6 novembre, alcuni guerriglieri appartenenti al gruppo armato M-19 assaltano il Palazzo di Giustizia di Bogotá, sequestrando 300 civili e 20 magistrati della Corte Suprema, con l'intento di avviare un processo contro il Presidente Belisario Bentacur. Secondo i guerriglieri, Bentacur avrebbe violato i

trattati di pace istituiti l'anno precedente, approfittando della tregua per uccidere alcuni dirigenti dell'M-19. La risposta del governo non si fa attendere: il Tribunale viene circondato da duemila soldati, mentre un carro armato sfonda il portone principale, gettando razzi e granate e causando così un devastante incendio che imperversa fino al giorno successivo. La mattina del 7 novembre, i guerriglieri chiedono più volte la fine dei combattimenti, dopodiché rilasciano un magistrato, gli ostaggi feriti e le donne, al fine di avviare una trattativa. Il Presidente si rifiuta di negoziare, vuole la resa incondizionata: i generali continuano ad attaccare e irrompono ai piani inferiori del Palazzo, mentre in piazza Bolívar centinaia di civili, tra cui Doris Salcedo, osservano sgomenti gli ostaggi che fuggono dall'edificio in fiamme, ricoperti di fuliggine e con i vestiti ridotti a brandelli. "It is not just a visual memory" racconta Salcedo, "but a terrible recollection of the smell of the torched building with human beings inside... it lefts its mark on me"<sup>12</sup>.

Nelle prime ore del pomeriggio avviene il massacro: i militari irrompono anche ai piani superiori, sparando indifferentemente sugli ostaggi e sui sequestratori. La conquista violenta del Palazzo di Giustizia costa la vita a 115 persone, "tra i quali 12 giudici, 33 guerriglieri, molti dei quali uccisi a freddo alla fine degli scontri, e 11 tra soldati e poliziotti."<sup>13</sup> Nelle ore successive vengono fatti sparire 13 superstiti al massacro, dei quali non si ha più avuto notizia. Nonostante la dura condanna dell'opinione pubblica, nessun membro dell'esercito viene perseguito. Nel 2010, dopo un'indagine lunga ed estenuante, il colonnello Alfonso Plazas viene arrestato e condannato a 30 anni di carcere per "sparizioni forzate aggravate", viene poi assolto nel 2015.

A questo tragico episodio è legato, inestricabilmente, il lavoro di Salcedo, che da questo momento subisce uno scarto fondamentale. Dal 1985 al 1989 l'artista mette a punto una serie

di opere che costituiranno le basi per installazioni future più complesse ed elaborate. “I began to conceive of works based on nothing, in the sense of having nothing and being nothing. But how was I going to make a material object from nothing?<sup>14</sup>” Questi primi lavori – tutti rigorosamente *Untitled* – si concentrano soprattutto sugli scarti e sugli oggetti abbandonati, oggetti che Salcedo smonta, sfalda, fonde e ricombina, secondo un complesso processo tecnico che impone un grande coinvolgimento fisico. È il caso delle strutture ospedaliere dismesse, assemblate insieme a ossa di bovini, e di scarpe abbandonate racchiuse dentro sacche composte da fibre animali. Sul finire degli anni Ottanta, Salcedo progetta sculture e installazioni sempre più elaborate, al punto da richiedere l'aiuto di assistenti, architetti e ingegneri per comporre “sculptures that challenge the physical limits of the materials”<sup>15</sup>. Questo gruppo di collaboratori negli ultimi anni è divenuto così numeroso che si può parlare di vere e proprie piccole comunità che di volta in volta, insieme a Salcedo, costruiscono e demoliscono le opere. In *Palimpsesto*, realizzato nel 2018 al Palacio de Cristal del Museo Reina Sofía di Madrid, le onde di un lago artificiale compongono i nomi dei migranti morti nel mar Mediterraneo (nuovi *desaparecidos?*), un'operazione che ha richiesto quattro anni di progettazione e la collaborazione di quasi un centinaio di tecnici e ingegneri. Le esperienze dolorose da cui scaturiscono i lavori di Salcedo sembrano redimersi dalla propria solitudine proprio nella fase progettuale, richiedendo un cospicuo dispendio di energie fisiche ed emotive. “Today”, nota la curatrice Mary Schneider Enriquez, “most, if not all, of her pieces require a level of technical and physical engagement beyond the capacity of just one person”<sup>16</sup>. Negli anni di sperimentazione che seguono il massacro del Palazzo di Giustizia, Salcedo approfondisce lo studio di autori come Jean-Luc Nancy e Giorgio Agamben, e individua nella

violenza uno dei temi cruciali del suo lavoro, la fonte inesauribile del suo operare artistico. In particolare, da Agamben Salcedo rileva il concetto di *stasis*<sup>17</sup>, termine con cui nella Grecia classica ci si riferiva alla guerra civile che tormentava la *polis*. Muovendosi dalle tesi espresse da Hannah Arendt riportate nel suo *Sulla Rivoluzione*, Agamben osserva come la *stasis* non è da confondere con

la *methabolai* di Platone, la quasi naturale trasformazione di una forma di governo in un'altra, o con la *politeion anakyklosis* di Polibio, il predeterminato ricorso ciclico cui sono soggette le vicende umane, a causa di quel loro essere sempre spinte agli estremi. L'antichità classica ben conosceva il mutamento politico e la violenza che lo accompagnava; ma né la violenza né il mutamento le apparvero mai portatori di qualcosa di completamente nuovo<sup>18</sup>.

Il concetto di *stasis* ci permette di analizzare più a fondo il lavoro di Salcedo che, per quanto profondamente segnato dagli episodi di torture e sparizioni forzate che attanagliano la Colombia, non si risolve mai in opere di denuncia o di protesta e, soprattutto, non si esaurisce nel contesto politico colombiano. "My work could come from any of the many places where the extreme violence goes rampant. It comes from where we find the trace of tragic"<sup>19</sup> ovvero da tutti quei luoghi in cui la guerra è ormai uno stato naturale, piuttosto che una condizione eccezionale. Per Agamben, la *stasis*, guerra civile o violenza ordinaria, dissolve i confini tra la sfera pubblica e sfera domestica, costituisce "una soglia di indifferenza in cui il politico e l'impolitico, il fuori e il dentro coincidono"<sup>20</sup>. Esattamente come accade nelle opere di Salcedo, dove lo spazio del vivere quotidiano si trasforma in una soglia inabitabile, dove la scultura, la superficie (che nel suo lavoro è quasi sempre il mobilio domestico) è al tempo stesso punto d'incontro e campo di

battaglia tra l'“esterno” e l'“interno”, tra la sfera pubblica e quella privata.

Diversamente dalle opere di denuncia che nascono in risposta a un singolo evento, i lavori di Salcedo intendono evocare l'esperienza dei soggetti anonimi e vulnerabili che subiscono la violenza politica. Le lunghe interviste ai familiari dei *desaparecidos* sono momenti decisivi per l'artista per entrare in connessione con quel senso di quotidianità che la violenza ha stravolto completamente, e la violenza che interessa a Salcedo è, come la *stasis*, ricondotta alla sua forma più pura e brutale. Non opera nemmeno sotto l'ordine di un'ideologia o di un regime, “è al di qua dell'intenzione e al di là del risultato. Essa snatura ciò che violenta, lo saccheggia, lo massacra. Non lo trasforma, gli toglie piuttosto la forma e il senso, riducendolo a un segno della propria rabbia, a una cosa o a un essere violentato”<sup>21</sup>. Per Nancy, la violenza è estranea al sistema, coincide interamente con i propri atti violenti, non è un gioco di forze, al contrario, “non gioca affatto, odia il gioco, tutti i giochi, le articolazioni, gli intervalli”<sup>22</sup>, è una forza bruta e indomabile. Più precisamente

la violenza resta fuori, ignora il sistema, il mondo, la configurazione che essa violenta (persona o gruppo, corpo o lingua). Non vuole essere componibile, vuole essere invece impossibile, intollerabile per lo spazio dei componibili che essa lacera e distrugge. Non vuole sapere niente e vuole solo questa ignoranza, questo accecamento deliberato, questa volontà ottusa che si sottrae a ogni connessione ed è occupata solo dalla sua intrusione fracassante<sup>23</sup>.

Nancy procede poi a distinguere tra “verità della violenza” e “violenza della verità”: mentre la prima “si manifesta per quello che è: nient'altro che la verità del pugno, dell'arma [...] Sghignazza, erutta, grida, gode della sua manifestazione”<sup>24</sup>, ben diversa è la violenza della verità, che si ritrae proprio mentre



irrompe, lasciando spazio per la presentazione del vero. Sulla base di questa distinzione, Nancy rintraccia una connessione profonda tra violenza e immagine, considerazioni che si rivelano particolarmente utili per leggere l'opera di Salcedo. L'atto violento, il colpo, non sarebbe altro che inerzia scagliata per ferire e annientare il proprio bersaglio, e dunque "si espone come figura senza figura, mostrazione, ostensione di ciò che resta senza volto"<sup>25</sup>. La violenza si realizza sempre in un'immagine, anche se si tratta di un'immagine mostruosa, debordante. Ciò che conta nell'esercizio della forza è la produzione degli effetti attesi, "ciò che conta per il violento è che l'effetto sia inseparabile dalla manifestazione della violenza. Il violento vuole vedere il suo marchio su ciò che ha violentato e la violenza consiste proprio nell'imprimere tale marchio"<sup>26</sup>. Secondo Nancy, la violenza porta sempre con sé un'immagine, si espone e consuma nella propria immagine violenta, viceversa l'immagine ha origine da un atto di violenza ("non c'è immagine senza che si laceri un'intimità chiusa")<sup>27</sup> ma non si esaurisce in esso.

L'immagine non è né imitazione né rappresentazione di una cosa, piuttosto rivaleggia con la cosa, contende alla cosa la sua presenza; per farlo, l'immagine deve attingere a un fondo inesauribile di verità, che Nancy definisce anche come "potenza eccessiva"<sup>28</sup>. La violenza dell'arte differisce da quella dei colpi, non perché l'arte resti confinata nella finzione, ma al contrario "perché tocca il reale – che è senza fondo – mentre il colpo è subito il suo proprio fondo"<sup>29</sup>. Dinanzi a questo fondo di verità, l'immagine non si pone semplicemente "come una tela o come uno schermo. Non siamo noi che andiamo a fondo, ma è il fondo che sale fino a noi [...] l'immagine costituisce, insieme, una protezione verso il fondo e un'apertura verso di esso"<sup>30</sup>.

Insieme ad Agamben, Nancy è stato per Salcedo un riferimento costante, sin dagli anni di studio all'Universidad de Bogotá, quando ancora non aveva approcciato la scultura. Il dato interessante, se rapportiamo le teorie dell'immagine di Nancy all'opera dell'artista colombiana, è che riflettendo sulla violenza in termini di *stasis* o forza pura e brutale, e dunque ben oltre una specifica situazione politica o sociale, Salcedo si trova a riflettere sugli stessi meccanismi di produzione dell'immagine. Il suo lavoro, così proiettato verso il fuori, verso l'esterno, è al tempo stesso un processo autoriflessivo.

Nietzsche scriveva che "abbiamo l'arte per non andare a fondo a causa della verità"<sup>31</sup>. In un passaggio suggestivo Nancy definisce questo fondo di verità – da cui scaturisce ogni immagine – come

la profondità di un possibile naufragio e la superficie di un cielo luminoso. L'immagine vaga, portata dall'onda, scintillante al sole, adagiata sull'abisso, bagnata dal mare, ma anche lucente di ciò che, insieme, la minaccia e la porta. Così è l'intimità: minacciosa e accattivante nella lontananza in cui si ritrae<sup>32</sup>.

La sparizione del corpo rappresenta la massima forma di violenza: in essa, la violenza si manifesta e si occulta allo stesso tempo. Al cuore dell'arte di Salcedo c'è un'assenza incolmabile: come dare forma a quest'assenza, come farci i conti e incarnarla nella vita di tutti i giorni, renderla tollerabile, senza sminuirla? In questa domanda risiede tutta la poesia e la disperazione dell'opera di Salcedo, che proprio da questa assenza trae la sua forza, come è sempre stato dalla notte dei tempi, all'origine dell'arte, quando l'immagine non era che il contorno dell'ombra di un uomo tracciato sulle pareti di una caverna<sup>33</sup>.

## **“An endless act of mourning”**

Ho imparato che niente è più terribile che trovarsi faccia a faccia con gli oggetti di un morto. Di per sé le cose sono amorfe: assumono significato solo in funzione della vita che ne fa uso. Quando essa giunge al termine, le cose cambiano anche restando uguali. Ci sono e non ci sono, come spettri tangibili, condannati a sopravvivere in un mondo dove non hanno più posto<sup>34</sup>.

*L'invenzione della solitudine*, romanzo dello scrittore americano Paul Auster, prende le mosse dalla morte del padre dell'autore e, fra le numerose questioni che affronta, racconta anche quanto sia perturbante avere a che fare con gli oggetti di una persona defunta. Vagando per i vuoti corridoi della casa del padre, ogni volta che Auster apre un cassetto o un armadio si sente “un intruso, uno scassinatore al saccheggio del sacrario di un'anima”<sup>35</sup>. Che ne sarà dei vestiti appesi in un armadio che nessuno aprirà più, o del rasoio abbandonato in bagno, che ancora reca le tracce dell'ultima rasatura, o dei flaconi di tintura per capelli? “Rivelarsi improvviso di cose che nessuno vuol vedere, che nessuno desidera conoscere”<sup>36</sup>. Esattamente come accade nell'opera di Doris Salcedo, anche per Auster gli oggetti quotidiani divengono silenziosi testimoni dell'esistenza, preziose reliquie impregnate della vita e della memoria delle persone a cui sono appartenute. Ci lasciamo alle spalle nient'altro che questo, sembrano suggerirci i due artisti: una costellazione di oggetti che scandiscono la ritualità della nostra esistenza, e divengono “avanzi del pensiero, della coscienza, emblemi di una solitudine ove l'uomo giunge a prendere le decisioni più personali; se fingersi i capelli oppure no, se indossare l'una o l'altra camicia, se vivere o morire”<sup>37</sup>.

Se è vero, come ha scritto Walter Benjamin, che “abitare significa lasciare tracce”<sup>38</sup>, l’opera di Doris Salcedo si configura come una ricerca ossessiva di queste tracce. Lei stessa, nei lunghi periodi che trascorre a contatto con i familiari delle vittime, ripercorrendo i luoghi e le abitudini delle persone scomparse, afferma di agire quasi come una detective: “I try to learn absolutely everything about their lives, their trajectories, as if I were a detective piecing together the scene of a crime. I become aware of all details in their lives”<sup>39</sup>. S’innesca così un meccanismo di profonda identificazione, una sorta di “decentramento” che porta l’artista a farsi pienamente carico dell’esperienza vissuta dalle vittime. “Their suffering becomes mine; the centre of that person becomes my centre and I can no longer determine where my centre actually is”<sup>40</sup>. Questa profonda attenzione alla quotidianità delle vittime è un primo, fondamentale passo per reagire alla violenza e attivare un lavoro del lutto che la scomparsa del corpo rende impossibile. Come già accennato in precedenza, la sparizione forzata rappresenta forse la massima forma di violenza. Nel suo *Immagini malgrado tutto* Georges Didi-Huberman osserva che l’atrocità dei campi di concentramento nazisti non risiedeva “solo” nella disintegrazione, fisica e psicologica, degli individui, ma anche e soprattutto nel desiderio folle di “non lasciare alcuna traccia, far sparire ogni resto”<sup>41</sup>. I campi furono dei veri e propri laboratori, tremendi esperimenti per una scomparsa generalizzata. Uccidere non bastava, “i morti non erano mai abbastanza scomparsi”<sup>42</sup>. Lo scopo della “soluzione finale” era infatti duplice: da un lato, “la scomparsa degli strumenti della scomparsa”<sup>43</sup>, cioè la distruzione dei forni crematori; dall’altro, bisognava anche “far scomparire gli archivi, la memoria della scomparsa”<sup>44</sup> e dunque documenti, dossier, tutto ciò che potesse rendere Auschwitz “immaginabile”, tutto ciò che potesse dare corpo alle testimonianze dei sopravvissuti. Secondo Han-

nah Arendt, "i nazisti erano convinti che la miglior chance di successo di questa impresa risiedesse nel fatto che nessuno all'esterno avrebbe potuto ritenerla vera"<sup>45</sup>. Questo inferno fabbricato dall'uomo aveva come fine ultimo il proprio stesso annientamento.

Se dunque il massimo compimento del progetto di violenza è di rendere invisibili sia le vittime, sia la loro stessa distruzione, tutto il lavoro di Salcedo – sin dalle interviste alle madri, ai mariti, alle mogli delle persone scomparse (che lei considera parte integrante del processo artistico) – si può leggere come una lenta opera di ri-costruzione. Il lavoro del lutto, scrive Freud, necessita un grande dispendio di energie affettive, poiché dobbiamo prima ricostruire l'oggetto amato (attraverso il meccanismo del ricordo) per potercene poi distaccare definitivamente. Se la morte è un evento difficile da accettare, la scomparsa però lo è ancor di più.

Come scrive Emilio Crenzel, riferendosi in particolare ai *desaparecidos* argentini e ai tremendi "voli della morte", durante i quali gli oppositori al regime di Videla venivano gettati dagli aerei militari nelle acque del Rio de la Plata, "la loro condizione di frontiera tra la vita e la morte ruppe, nel tessuto di relazioni dei *desaparecidos*, gli ambiti sociali di base per il ricordo: il tempo, lo spazio e il linguaggio"<sup>46</sup>. I *desaparecidos* divengono così fantasmi che vagano in un limbo tra la vita e la morte, con la loro assenza invadono ossessivamente la vita quotidiana dei loro familiari (ossessione ben espressa dalle colate di cemento che Salcedo getta sulle sedie, sui tavoli, sulle porte e in ogni anfratto del mobilio domestico); eppure, allo stesso tempo, la loro assenza è inesprimibile, inenarrabile e, in definitiva, irrisolvibile.

I met a very beautiful woman two years ago. A mother who had been waiting for ten years for her son to appears. In ten years she has

never come out of the house in fear that her son might call home or come to knock at the door when she is not around. She is a person caught in her own jail. His dish is always on the table. There are hundreds of cases like hers. It is then that one realizes how these persons have been marked by violence<sup>47</sup>.

Se le vittime non sono né vive né morte, i loro familiari non sono né orfani né vedovi, ma restano padri, madri, mogli, figli, sospesi in una condizione dolorosa che nessun nome può contenere. “Chiama le cose perché restino con te fino all'ultimo”<sup>48</sup>, scriveva Celati in chiusura del suo *Verso la foce*. Questo chiamare le cose, questo atto di nomina non è possibile per le vittime indirette della *desaparición* e di ogni esperienza traumatica non elaborata, poiché ogni atto di violenza è anche una violenza verso il linguaggio.

“I have tried to explore the relationship that can be established between images of violence and the images of memories we have of a deceased person”<sup>49</sup>, dichiara Salcedo nel discorso per la cerimonia dell'Hiroshima Art Prize, assegnatole nel 2014. Il suo lavoro s'inserisce così in una zona liminale, in cui l'assenza diviene presenza, in cui violenza e memoria riparatrice convivono, ed è in questa soglia che s'innesca il lavoro del lutto, quello che l'artista definisce “an endless act of mourning”<sup>50</sup>. Basta gettare uno sguardo ai titoli delle ultime retrospettive dedicate a Salcedo, per notare come il termine *mourning* (lutto) sia onnipresente: *A Work in Mourning* (Museum of Contemporary Art of Chicago, 2015), *The Materiality of Mourning* (Harvard Art Museums, 2016), *Acts of Mourning* (Irish Museum of Modern Art, 2019).

Art [...] can inscribe in our life a different kind of passage, that is, from suffering to a signifying loss. For this reason, the experience of mourning has been the central tenet in my art for the past thirty years. During this time I have remained immersed in mourning, and my work has

been the work of mourning, a topology of mourning. The only possible response I can give in the face of irreparable absence is to produce images capable of conveying incompleteness, lack, and emptiness<sup>51</sup>.

Nel saggio *Lutto e melanconia*, scritto nel 1915 e pubblicato nel 1917, Freud definisce il lutto come “la reazione alla perdita di una persona amata o di un’astrazione che ne ha preso il posto”<sup>52</sup>. Un processo senza dubbio doloroso, che comporta un completo assorbimento dell’Io, ma transitorio: “confidiamo che il lutto verrà superato dopo un certo periodo di tempo e riteniamo inopportuna o addirittura dannosa qualsiasi interferenza”<sup>53</sup>. Si tratta di un processo lento e graduale, che passa attraverso il ricordo e la rievocazione, un processo ritualistico in cui la memoria assume un ruolo fondamentale, “opera in quanto ripetizione e prolungamento della realtà psichica dell’oggetto perduto: ripetizione, ricordo necessariamente doloroso, ma che serve a farci uscire dal lutto”<sup>54</sup>. Un processo necessario al soggetto per elaborare la perdita e non rimanere immobilizzato nel rimpianto melanconico dell’oggetto perduto. La melanconia per Freud è, infatti, “la dedizione esclusiva al lutto”<sup>55</sup>.

Partendo dalle considerazioni di Freud, in un testo che connette l’esperienza melanconica con la creazione artistica, Massimo Recalcati rileva che l’affetto luttuoso è sempre un’esperienza di transizione, e dunque non diviene mai patologica, al contrario “*la melanconia consisterebbe nella cronizzazione patologica dell’affetto transitorio del lutto*. Lo stato melanconico non è più uno stato transitorio, ma”, come accade per i familiari dei *desaparecidos*, “produce [...] una pietrificazione del soggetto, una mineralizzazione del soggetto”<sup>56</sup>. Proprio di “pietrificazione” si può parlare nell’opera di Salcedo, in cui lo spazio domestico appare soffocato da colate di cemento, in cui gli abiti dei *desaparecidos* affiorano sulla superfi-

cie dei mobili, stoffe lucenti e sfilacciate, incastonate nella pesantezza del legno. Nelle sue opere Salcedo ricostruisce uno spazio domestico in cui questa perdita interminabile si concretizza: “l'oggetto assente è l'oggetto massimamente presente nell'affetto luttuoso; l'oggetto assente, l'oggetto morto, l'oggetto perduto è massimamente presente, cioè appare, si manifesta come indimenticabile”<sup>57</sup>. Recalcati parla di congelamento, di ibernazione, poiché l'esperienza melanconica è innanzi tutto “un'esperienza di *distorsione del tempo, di alterazione del tempo*”<sup>58</sup>; la temporalità melanconica è una temporalità senza fine (“an endless act of mourning”), bloccata, rivolta al passato, e dunque l'esperienza melanconica è anche “un'esperienza radicale del vuoto: il mondo, l'esperienza del mondo, del proprio essere nel mondo, è un'esperienza svuotata di senso”<sup>59</sup>. Qui Recalcati rintraccia le affinità con l'atto di creazione artistica, poiché l'arte è una forma di organizzazione del vuoto, e più di ogni altra disciplina “è costitutivamente in rapporto al vuoto, al vuoto della tela bianca che precede il gesto della creazione”<sup>60</sup>.

Nell'opera d'arte c'è traccia di ciò che è indimenticabile, di ciò che del passato non passa, di ciò che è stato traumatico e che ha curvato il tempo facendolo girare su se stesso. Ebbene, l'opera d'arte punta a rappresentare l'indimenticabile, punta dritta verso questo elemento traumatico del tempo, questo elemento del tempo che sfugge all'ordine cronologico della temporalità ordinaria, questo passato che non passa, che non vuol passare<sup>61</sup>.

La storica dell'arte Joan Gibbons collega il titolo dell'installazione *Atrabiliarios*, composta dalle scarpe di donne *desaparecidas*, con il concetto freudiano di “melanconia”. *Atrabiliarios*, neologismo intraducibile, sarebbe infatti il composto di due parole latine, *atratus* (vestito a lutto) e *bilis* (rabbia, umor nero, o anche malinconia). Per Gibbons, le opere di



Salcedo “speaks to the repression of the identity of the loved one as much as to the crisis of those left behind”<sup>62</sup>. In un contesto come quello della Colombia, dove la crudeltà della sparizione impedisce non solo la sepoltura, ma ogni possibilità di relazionarsi alla morte (che pure è onnipresente nella vita quotidiana), l’opera di Salcedo, questo interminabile *passaggio* melanconico, diviene un’esperienza necessaria. “An aesthetic view of death reveals an ethical view of life, and it is for this reason that there is nothing more human than mourning”<sup>63</sup>. Eppure, il lavoro dell’artista colombiana, volendo rendere conto dell’esperienza delle vittime, rimane anche ambigualmente sospeso tra il superamento del lutto e la sua cronicizzazione, tra presenza e assenza, tra la possibilità di materializzare l’esperienza traumatica della violenza e la sua indicibilità. “Ogni artista che sia tale non cerca di rappresentare il rappresentabile,” ci ricorda Recalcati, “Per dirla con Paul Klee, non cerca di *riprodurre il visibile, ma di rendere visibile l’invisibile*”<sup>64</sup>.

## Spaesamenti

In un’intervista con il curatore Carlos Basualdo, Salcedo afferma che se dal punto di vista formativo l’esperienza di studio a New York si è rivelata piuttosto deludente, le ha comunque permesso di vedere in prima persona le opere di Beuys e di sperimentare la condizione di *straniera*, condizione divenuta poi centrale nel suo lavoro.

In New York I was able to see the work of Joseph Beuys, and I chose it as a point of departure. I devoted much of my time there to study of his work. Another important experience was coming to terms with being a *foreigner*. What does it mean to be a foreigner? What does it mean to be *displaced*? When I returned to Colombia, I continued to

live like an outsider because this gave the distance that one needs to be critical of the society which one belongs<sup>65</sup>.

Tutti i temi affrontati in precedenza – violenza, assenza e melanconia – possono essere racchiusi nel termine *displacement*, termine che ricorre ossessivamente nei saggi, nelle interviste e nei cataloghi dedicati all'opera di Salcedo. Un termine che possiamo tradurre letteralmente come *dislocazione*, oppure, se seguiamo il consiglio del poeta Miguel Barnet (“meglio essere letterariamente fedeli che letteralmente fedeli”)<sup>66</sup> come *spaesamento*, nel senso pieno e profondo di essere senza casa e senza paese. Tutto è *spaesato* nell'opera di Salcedo: i vestiti, gli armadi, le porte, i letti, paiono sospesi in un vuoto privo di punti di riferimento, recano le tracce di una memoria domestica che non può più ricomporsi, poiché nessuna quotidianità è più possibile ora che la violenza ha fatto irruzione. Anzi, l'unica quotidianità concessa è proprio quella che impone di convivere con questa violenza, e allora ci imbattiamo in porte che non conducono in nessun luogo, scarpe abbandonate, sedie e armadi resi inutilizzabili, ricoperti da strati di cemento, abiti interamente composti da aghi che nessuno potrà mai indossare ma che stanno lì, sospesi, come fantasmi, chiusi in un'ostinata solitudine.

Questo senso di *displacement* nella pratica di Salcedo si traduce in due strategie fondamentali: la prima riguarda la riconfigurazione degli oggetti, la seconda comporta una destrutturazione dello spazio. Riguardo la prima strategia, per prima cosa possiamo notare che lo *spaesamento* s'inscrive nella scelta dei materiali da utilizzare e nel modo in cui questi materiali si combinano fra loro. Rifiutando un'interpretazione classica e tradizionale della scultura, e ponendosi invece in stretto dialogo con la linea modernista – che vede in Rodin il suo precursore-

re – e con le sperimentazioni delle Avanguardie, la ricerca di Salcedo è fortemente improntata sulla materialità.

Sculpture is its materiality. I work with materials that are already charged with significance, with a meaning they have acquired in the practice of everyday life. Used materials are profoundly human; they all bespeak the presence of human being<sup>67</sup>.

Nelle sue opere, elementi naturali, connessi con un senso di precarietà e fragilità corporea – come pelli, grasso animale, ossa, capelli, fili d'erba, petali – si combinano con aghi, cemento, ferro, filo chirurgico e, come abbiamo detto, con il mobilio e il vestiario domestico. Talvolta si può trattare di materiali che vengono giustapposti gli uni sugli altri, creando più livelli di stratificazione, come nel caso di *Atrabiliarios*, dove le scarpe di giovani donne *desaparecidae* vengono poste dentro piccole teche ricavate scavando nel muro (creando così una sorta di “spazio negativo”) e ricoperte poi da uno strato di fibre animali, apposto sul muro attraverso una cucitura chirurgica, con i punti di sutura ben in evidenza. Le fibre animali dissolvono le sagome delle scarpe, e creano un effetto opacizzante, che evoca l'atto di sparizione forzata e gli effetti che esso tragicamente produce sulle vittime: un annullamento, un tentativo di cancellazione che vorrebbe annientare la vittima e dissolverne l'identità nell'oblio. “Reality cannot be viewed on a single level, it always occurs on multiple levels. It is diachronic in spite of the fact that everything happens at the same time. But reality is always disrupted, always severed”<sup>68</sup>. Più che di una commistione, possiamo parlare di una crudele giustapposizione di materiali differenti (“a cruel juxtaposition of things striving violently to manifest themselves simultaneously”)<sup>69</sup> che risponde alla complessità dell'esperienza (violenta, distruttiva) che si vuole raccontare.

Più spesso Salcedo produce configurazioni forzate, in cui i materiali si trovano in un contrasto stridente, quasi in lotta l'uno contro l'altro, elementi singoli e spaesati che non possono fondersi in un'unica entità. "The pieces are never wholly integrated, they remain dismantled"<sup>70</sup>. Occupano lo stesso spazio e appartengono alla stessa opera, eppure ognuno rimane congelato nella propria ostinata solitudine. "This is the way I approach sculpture. I concern myself with the disassembled and the diachronic"<sup>71</sup>. È il caso, come abbiamo visto, delle prime installazioni *Untitled* realizzate negli anni 1985-1989, dove le strutture in ferro di letti ospedalieri dismessi sono saldate insieme a ossa animali; pensiamo anche a *Plegaria Muda* (2008-2010), lavoro che nasce da una ricerca sulle vittime dei conflitti armati che si consumano per le strade di Los Angeles, e che prevede centinaia di tavoli a misura umana, sulle cui superfici s'innerva, come una seconda pelle, uno strato di erba. Anche in *The Orphan's Tunic* e nella serie *La casa Viuda* tessuti e materie naturali avvolgono il mobilio come un'epidermide, sottolineando una stretta relazione tra questi oggetti e il corpo della persona *desaparecida* a cui sono appartenuti. Ancora più che un correlativo oggettivo, l'arredamento domestico diviene talvolta una vera e propria metonimia: se manca un corpo da onorare, se non c'è nemmeno il cadavere a testimoniare la violenza subita, se è con un'assenza senza nome che tutto assorbe e tutto imprigiona che dobbiamo relazionarci, allora saranno gli oggetti, che recano le tracce del vissuto, a evocare la presenza dell'individuo.

In *A Flor de Piel* del 2013, centinaia di petali di rose sono cuciti insieme con filo chirurgico, andando così a comporre un delicato sudario. L'atto di suturare i petali (che evocano poeticamente la pelle umana) assume un'importanza fondamentale in relazione al tragico episodio da cui l'opera ha origine, ovvero il rapimento, la tortura e la barbara uccisione di

un'infermiera colombiana. Secondo le intenzioni dell'artista, "A *Flor de Piel* started with the simple intention of making a flower offering to a victim of torture, in an attempt to perform the funerary ritual that was denied to her"<sup>72</sup>. Come scrive Katherin Brinson nel catalogo della mostra tenutasi nel 2104 al Museum of Contemporary Art di Chicago, a un primo impatto questo tappeto sanguigno produce "an aesthetic delight, as the lush romantic associations of a carpet of red roses come to the fore"<sup>73</sup> ma, a mano a mano che lo si osserva, assume caratteristiche più inquietanti, finendo per evocare il corpo sfigurato – nient'altro che la pelle scorticata di Marsia.

Se da un lato la violenza è inscritta nella combinazione di petali e filo chirurgico, dall'altro l'opera riesce efficacemente a evocare un senso di fragilità e precarietà che, come sempre in Salcedo, trascende la sofferenza della singola vittima. "This fragility is an essential aspect of the sculptures," racconta l'artista, "they show us how fragile another human being can be [...] if we were capable of understanding this fragility implicit in life, we would be better human beings"<sup>74</sup>. C'è qualcosa di terribile nei petali che vengono trafitti dal filo chirurgico, eppure la cucitura è anche un tentativo di ricomporre ciò che la violenza ha brutalmente sfigurato. La superficie scultorea si fa, ancora una volta, corpo: "nella sua continua slabbratura, lacerazione, fenditura, la pelle, la pelle di ogni corpo, di ogni io, si apre alla propria dis-locazione"<sup>75</sup>. Già Paul Valery sosteneva che "la profondità di un uomo è la sua pelle"<sup>76</sup>. Per Nancy, come per Salcedo, il corpo è il luogo dell'esistenza: ricostruire il corpo – sempre assente, sempre sfigurato – scolpirlo, suturarlo, ricomporlo attraverso i più vari materiali o attraverso le tracce che ha disseminato nello spazio quotidiano, è l'unico modo per rendere l'esistenza ancora possibile.

Un corpo è un'immagine offerta ad altri corpi, tutto un corpus di immagini tese di corpo in corpo, colori, ombre locali, frammenti, nei, areole, lunule, unghie, peli, tendini, crani, costole, pelvi, ventri, meati, schiume, lacrime, denti, salive, fessure, blocchi, lingue, sudori, liquidi, pene e gioie, e me, e te<sup>77</sup>.

### **Di soglia in soglia**

Oltre a una radicale riconfigurazione di mobili e oggetti, l'altra modalità con cui Salcedo riesce a trasmettere un senso di *displacement* risiede nel modo con cui l'artista si rapporta con lo spazio. Versando colate di cemento sugli arredi, scomponendoli, assemblandoli con ossa, cerniere, assi di metallo, lo spazio privato di una cucina o di una camera da letto viene drammaticamente alterato. Lo spaesamento si fa dunque letterale: lo spazio domestico risulta violato, inabitabile, e posizionare la struttura di un letto o un tavolo da cucina all'interno di una galleria risulta un'ulteriore forma di intrusione. "I don't believe that space can be neutral. The history of wars, and perhaps even history in general, is an endless struggle to conquer space"<sup>78</sup>. Nelle installazioni di Salcedo, assistiamo alla concretizzazione del concetto di *unheimlich* freudiano, termine tradotto in italiano come "perturbante", "quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare"<sup>79</sup>. L'aggettivo *heimlich* (composto da *das Heim*, che significa "casa"), può avere una doppia valenza, identificandosi sia con "familiare", "tranquillo", sia con il significato opposto, "nel senso di qualcosa di talmente intimo, talmente nascosto (e dunque segreto) da divenire appunto *unheimlich*, perturbante"<sup>80</sup>. L'ambivalenza del termine ci porta dunque a definire *unheimlich* come "tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che invece è affiorato"<sup>81</sup>. esattamente come accade nel lavoro di Salcedo, dove gli arredi

quotidiani divengono oggetti disfunzionali, andando a ricomporre uno spazio domestico irricognoscibile e del tutto inabitabile.

Sempre riferendoci all'intervista di Salcedo con il poeta Carlos Basualdo, notiamo che per l'artista colombiana questo senso di *displacement* non riguarda tanto, o comunque non solo, la situazione politica in Colombia, quanto una condizione più diffusa e universale, che segna la cifra distintiva della nostra epoca. È come se il contesto colombiano, con il suo carico di violenza che rende lo spazio quotidiano inabitabile, causando un profondo scollamento tra l'individuo e l'ambiente che lo contiene, fosse in realtà un incubatore per sperimentare una condizione di spaesamento più generalizzata.

I myself feel displaced. I believe that contemporary artists are displaced people. There are some beautiful images suggesting this – like Bruce Nauman's photographs and short films of the mid 1960s, where he's circulating around the studio. They convey a disquieting feeling, an anxiety of not being able to do anything or achieve anything in that space<sup>82</sup>.

Lo *spaesamento* è così profondamente inscritto nell'opera di Salcedo che molti titoli delle sue opere sono intraducibili: *Unland*, *Neither*, *Shibboleth*, *Palimpsest*, *Disremembered*, *Atrabiliarios*, *La Casa Viuda*, sono tutti neologismi o espressioni che non sostano mai in un significato univoco, migrano da una lingua all'altra conservando la loro irriducibile differenza, resistendo a qualsiasi tentativo di traduzione. In questo senso, *displacement* si può forse connettere con il concetto di esilio; d'altra parte, Salcedo è profondamente legata al poeta Paul Celan: rumeno, di origini ebraiche e di madrelingua tedesca, Paul Celan (pseudonimo di Paul Antschel) riuscì a sfuggire alle deportazioni naziste rifugiandosi a Parigi, mentre tutta la sua famiglia morì nei campi di concentramento. L'esilio di Celan

non è solo fisico, ma persino linguistico, poiché egli si trova a scrivere nella stessa lingua del nemico, una lingua che non può essere usata se non con rabbia, sospetto, evocazione della perdita. Ogni sua parola è imbevuta d'esilio<sup>83</sup>, "l'indicibile produce una poesia che minaccia continuamente di straripare dai limiti di quanto può essere detto" osserva Paul Auster, "perché Celan non dimenticò nulla, non perdonò nulla. La morte dei genitori e le esperienze vissute durante la guerra sono temi ricorrenti, ossessivi, che attraversano tutta l'opera"<sup>84</sup>. La poesia di Celan è prepotentemente frammentata, spesso oscura, emblematica dello sradicamento che investì l'Europa a metà del secolo, e trova così un perfetto omologo nelle operazioni di Salcedo, in cui i materiali più diversi sono assemblati secondo contrasti stridenti e non riescono mai a integrarsi in un *unicum*: "Celan's poetry involves piecing together from raptures and dissociations, rather than association and union. This is the way I approach sculpture"<sup>85</sup>.

Ispirata ai componimenti di Celan, è senza dubbio la serie di tre sculture *Unland* e, in particolare, *Unland. The Orphan's Tunic*, esposta per la prima volta al New Museum of Contemporary Art di New York nel 1998, che prende il titolo proprio da un verso del poeta rumeno<sup>86</sup>. Come abbiamo accennato in precedenza, l'opera s'ispira a un violento fatto di cronaca: dal momento in cui una bambina di sei anni assiste all'uccisione della madre, desidera indossare lo stesso vestito ogni giorno (vestito cucitole dalla madre poco prima di morire). Torniamo, insomma, alla cristallizzazione malinconica, a quel tempo bloccato e ripiegato su se stesso che vorrebbe impedire l'irrompere della tragedia. *Unland* si compone di due tavoli da cucina montati insieme, secondo un assemblaggio imperfetto che lascia ben evidente il segno di una frattura, del punto in cui i due elementi non riescono a fondersi insieme. Sulla superficie del legno affiorano, per una sorta di perturbante antro-



pomorfismo, frammenti di tessuto bianco, sfilacciato, che illuminano i tavoli di una lucentezza opaca, cinerea. Come nota Andreas Huyssen, la forza di quest'opera cresce lentamente, ingaggiando lo spettatore in una contemplazione che diviene via via sempre più intensa. "The muted, but expressive power of this sculpture grows slowly; it depends on duration, on sustained contemplation, on visual, linguistic and political associations woven together into a dense texture of understanding"<sup>87</sup>. Avvicinandosi, infatti, lo spettatore nota che alcune ciocche di capelli sono cucite insieme al vestito, sperimentando così un decisivo effetto di *unheimlich*. "The homely" scrive Huyssen, "is both preserved and denied in the unheimlich, just as 'land' in the Celan-inspired title *Unland*"<sup>88</sup>.

La casa, nell'opera di Salcedo, diviene un *Unland* inabitabile, un non-luogo assimilabile al *non-site* di Robert Smithson, ovvero un luogo che contiene al suo interno la sua radicale negazione, che non ammette localizzazione ma solo dispersione. "The place" afferma l'artista americano, "has been absconded or been lost. This is a map that will take you somewhere, but when you get there you won't really know where you are"<sup>89</sup>. Eppure, è da questo *Unland*, che erode tutti i confini e le classificazioni, che ha origine l'opera d'arte. Per Celan, la poesia, "patente d'infinito"<sup>90</sup>, non è un luogo che appartenga a immaginarie carte geografiche o alla mente dell'uomo, le sue vie sono soltanto "s-viamenti, deviazioni portanti da te a te"<sup>91</sup>, ma allo stesso tempo "vie creaturali, forse progetti d'esistenza, un proiettarsi oltre sé per trovare se stessi... una sorta di rimpatrio"<sup>92</sup>. La poesia, come l'arte, è un "Meridiano" che attraversa tutti i territori, persino le strade dell'impossibile.

Le strategie di spaesamento e riconfigurazione dello spazio attuate da Salcedo sono ancora più evidenti quando l'artista sperimenta con installazioni su larga scala. È il caso di *Noviembre 6 y 7*, del 2002: al Palazzo di Giustizia di Bogotá sono appe-

se tramite fili trasparenti 280 sedie, numero che corrisponde alla cifra totale delle vittime (tra morti e feriti) della tragedia del 1985. Un'operazione che provoca un profondo straniamento nell'aspetto dell'edificio, e ricorda alcune grandi installazioni realizzate da Christo e Jeanne-Claude. In *Shibboleth*, del 2007, una monumentale crepa, simile alla frattura provocata da un violento terremoto, percorre e divide il pavimento della Turbin Hall di Londra. L'opera, accolta con grande successo da pubblico e critica, è stata costruita da Salcedo centimetro per centimetro, "scolpendo" una ferita che scuote la galleria fin dalle fondamenta. L'intento dell'artista era quello di evocare "the long legacy of racism, the continuing fracture of societies, and the exclusion of a huge underclass in areas accross the globe"<sup>93</sup>. *Shibboleth* è anche il titolo di una poesia di Paul Celan, presente nella raccolta *Di soglia in soglia*: "Cuore: / fatti conoscere anche qui, / qui, al centro del mercato. / Gridalo, lo Shibboleth, / nella patria estraniata: / Febbraio. Non pasarán"<sup>94</sup>. Il termine proviene da un episodio biblico e identifica una comunità molto ristretta di persone; si tratta di una parola molto difficile da pronunciare se non si appartiene a quella specifica comunità, per cui l'atto di pronunciarla diviene automaticamente un segno di appartenenza. La *shibboleth* del mondo contemporaneo, per Salcedo, è una ferita profonda, un indelebile segno di violenza. Un'opera vissuta in maniera controversa dall'artista, poiché per l'eleganza e la grande sapienza tecnica che ha richiesto, sia la critica sia gli spettatori si sono concentrati più sugli aspetti formali che sul contenuto. Sarah Lyall, in un lungo e dettagliato articolo sul *New York Times* dal titolo *Caution: Dangerous at the Tate*<sup>95</sup>, racconta come i visitatori, entusiasti dell'opera, si ponessero a distanza ravvicinata per poterne ammirare i dettagli.

Dal suolo del Museo Reina Sofía di Madrid invece affiorano, come lacrime di cristallo, i nomi dei migranti morti nel mar Mediterraneo, arrivando a lambire i piedi degli spettatori. In *Palimpsest* (2018) l'*Unland* è dunque il Mediterraneo, divenuto ormai un nuovo, enorme cimitero che inghiotte i corpi dei migranti – o peggio, nemmeno un cimitero, un abisso di sale e violenza, una fossa comune profonda centinaia di metri in cui i corpi si ammassano, anonimi. Un'ulteriore conferma del fatto che la poetica di Salcedo, pur traendo origine dalla situazione in Colombia, procede ben oltre i confini nazionali: *desaparecidos*, migranti o esiliati, le vittime di Salcedo si trovano sempre in zone liminali, attraversate dalla violenza, sono condannate all'anonimità e all'indicibilità della loro esperienza traumatica. Possiamo allora capire come mai l'esperienza di "straniera" a New York – città già di per sé babelica – sia stata così profondamente segnante per l'artista. "Displacement is the most precise word to describe the position of the contemporary artists"<sup>96</sup>. Vestiti, mobili, oggetti quotidiani, spazi sconvolti e fratturati, l'arte di Salcedo è essenzialmente una poetica dello spaesamento, procede "di soglia in soglia", sempre al limite tra presenza e assenza, tra visibile e irrappresentabile. Un'arte, per usare le parole di Celan, fatta soltanto "di autunno e seta e nulla"<sup>97</sup>: di autunno, ovvero di un tempo interminabile e melanconico, infestato dalla violenza; di seta, abiti ed effetti quotidiani, e del nulla in cui scompariremo. Eppure è proprio da quel nulla che sgorga la potenza dell'arte, se è vero che "Con ogni cenere, con ogni vera poesia ci è sempre restituita la Fenice"<sup>98</sup>.

**Note**

- <sup>1</sup> R. M. RILKE, *Su Rodin*, trad. it., Abscondita, Milano, 2009, p.13.
- <sup>2</sup> R. KRAUSS, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, trad. it., Bruno Mondadori, Milano 1998.
- <sup>3</sup> R. M. RILKE, *Su Rodin*, cit., p.20.
- <sup>4</sup> Ivi, p.30.
- <sup>5</sup> Ivi, p.19.
- <sup>6</sup> Ivi, p.41.
- <sup>7</sup> *Ibidem*.
- <sup>8</sup> Ivi, p.280.
- <sup>9</sup> N. PRINCENTHAL (a cura di), *Doris Salcedo*, Phaidon, Londra, 2002, p. 13.
- <sup>10</sup> M. RECALCATI, *Incontrare l'assenza. Il trauma della perdita e la sua soggettivazione*, Asmepa Edizioni, Bologna, 2016, p.21.
- <sup>11</sup> R. M. RILKE, *Su Rodin*, cit., p.17.
- <sup>12</sup> N. PRINCENTHAL (a cura di), *Doris Salcedo*, cit., p.14
- <sup>13</sup> G. PICCOLI, *Colombia, il paese dell'eccesso. Droga e privatizzazione della guerra civile*, Feltrinelli, Milano, 2003, p.81.
- <sup>14</sup> N. PRINCENTHAL (a cura di), *Doris Salcedo*, cit., p.14.
- <sup>15</sup> M. SCHNEIDER ENRIQUEZ, *Doris Salcedo. The Materiality of Mourning*, Harvard Art Museums, Cambridge, 2017, p.50.
- <sup>16</sup> *Ibidem*.
- <sup>17</sup> Agamben, e in particolare il concetto di *stasis*, vengono citati direttamente da Salcedo in numerosi interventi. Si veda, su tutti, il testo in apertura della mostra tenutasi all'Harvard Art Museums nel 2017, poi pubblicato nel catalogo D. SALCEDO, *The Materiality of Mourning*, cit., pp. xvii-xix.
- <sup>18</sup> H. ARENDT, *Sulla rivoluzione*, citato in G. AGAMBEN, *Stasis*, Bollati Boringhieri, Torino, 2015, pp.11-12.
- <sup>19</sup> M. SCHNEIDER ENRIQUEZ, *Doris Salcedo. The Materiality of Mourning*, cit., p. xvii.
- <sup>20</sup> G. AGAMBEN, *Stasis*, cit., p.30.
- <sup>21</sup> J-L. NANCY, *Tre saggi sull'immagine*, trad. it., Cronopio, Napoli, 2002, p.10.
- <sup>22</sup> Ivi, p.11.
- <sup>23</sup> *Ibidem*.
- <sup>24</sup> Ivi, p.14.
- <sup>25</sup> *Ibidem*.
- <sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Ivi, p.25.

<sup>28</sup> Ivi, p.21.

<sup>29</sup> Ivi, p.25.

<sup>30</sup> Ivi, p.48.

<sup>31</sup> F. NIETZSCHE, *Opere complete*, trad. it., Vol.III, tomo III, Adelphi, Milano 1974, p.289.

<sup>32</sup> J-L. NANCY, *Tre saggi sull'immagine*, cit., p.49.

<sup>33</sup> Si fa qui riferimento al mito riportato nella *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio secondo cui la prima immagine in assoluto, divenuta poi il fondamento della pittura e della scultura, sarebbe il contorno dell'ombra dell'amato che una fanciulla ha tracciato sulla parete di una caverna.

<sup>34</sup> P. AUSTER, *L'invenzione della solitudine*, trad. it., Einaudi, Torino, 1997, p.8.

<sup>35</sup> Ivi, p.9.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> W. BENJAMIN, *I «passages» di Parigi*, trad. it.vol. I, Einaudi, Torino, 2010, p. 12.

<sup>39</sup> N. PRINCENTHAL (a cura di), *Doris Salcedo*, cit., p.14.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *Immagini malgrado tutto*, trad. it., Raffaello Cortina Editore, Milano, 2005, p.38 (i corsivi sono dell'autore).

<sup>42</sup> Ivi, p.36.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> Ivi, p.37.

<sup>45</sup> H. ARENDT, "Le tecniche della scienza sociale e lo studio dei campi di concentrazione", trad. it. in *L'immagine dell'inferno. Scritto sul totalitarismo*, Editori Riuniti, Roma, 2001, pp.117-118.

<sup>46</sup> E. CRENZEL, *The Memory of the Argentina Disappearance*, Routledge, New York, 2012.

<sup>47</sup> Doris Salcedo, citata in G. E. MARCUS (a cura di), *Cultural Producers In Perilous States: Editing Events, Documenting Change*, University of Chicago Press, Chicago, 1997, p.241.

<sup>48</sup> G. CELATI, *Verso la foce*, Milano, Feltrinelli 1989, p.140.

<sup>49</sup> Doris Salcedo, citata in J. RODRIGUES WIDHOLM (a cura di), *Doris Salcedo*, University of Chicago Press, Chicago, 2015, p.216.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> Ivi, p.215.

- <sup>52</sup> S. FREUD, *Lutto e Melanconia*, trad. it, in *Opere*, vol. VIII, Bollati Boringhieri, Torino, 1976, 102-103.
- <sup>53</sup> *Ibidem*.
- <sup>54</sup> *Ivi*, p.156.
- <sup>55</sup> S. FREUD, *Lutto e Melanconia*, cit., 102-103.
- <sup>56</sup> M. RECALCATI, *Lavoro del lutto, melanconia e creazione artistica*, Poiesis Editore, Alberobello, 2009, p.91. In questa citazione, e nelle seguenti citazioni di quest'opera, i corsivi sono dell'autore.
- <sup>57</sup> *Ivi*, p.93.
- <sup>58</sup> *Ivi*, p.8.
- <sup>59</sup> *Ivi*, p.9.
- <sup>60</sup> *Ibidem*.
- <sup>61</sup> *Ibidem*.
- <sup>62</sup> J. GIBBONS, *Images of recollection and remembrance*, Blomsbury, New York, 2007, p.59.
- <sup>63</sup> J. RODRIGUES WIDHOLM (a cura di), *Doris Salcedo*, cit., p.215.
- <sup>64</sup> M. RECALCATI, *Lavoro del lutto, melanconia e creazione artistica*, cit., p.13.
- <sup>65</sup> N. PRINCENTHAL (a cura di), *Doris Salcedo*, cit., p.9 (corsivi miei).
- <sup>66</sup> M. BARNET, *La novela testimonio: socio-literatura*, citato in A. Chillon, *Literatura y periodismo, Una tradición de relaciones promiscuas*, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, Bellaterra, 1999, p. 343.
- <sup>67</sup> N. PRINCENTHAL (a cura di), *Doris Salcedo*, cit., p.21.
- <sup>68</sup> *Ivi*, p.21.
- <sup>69</sup> *Ivi*, p.22.
- <sup>70</sup> *Ivi*, p.25.
- <sup>71</sup> *Ivi*, p.26.
- <sup>72</sup> J. RODRIGUES WIDHOLM (a cura di), *Doris Salcedo*, cit., p.210.
- <sup>73</sup> *Ivi*, p.211.
- <sup>74</sup> N. PRINCENTHAL, *Doris Salcedo*, cit., p.32.
- <sup>75</sup> D. CALABRÒ, *Di un'esistenza «a fior di pelle»*. Introduzione a «*Peau essentielle*» di Jean-Luc Nancy, «*Estetica*», I, 2016, gennaio-giugno, p.67.
- <sup>76</sup> Citato in U. PERRONE (a cura di), *Intorno a Jean-Luc Nancy*, Rosenberg & Sellier, Torino, 2011, p.83.
- <sup>77</sup> J-L. NANCY, *Corpus*, trad. it., Cronopio, Napoli, 1995, p.98.
- <sup>78</sup> N. PRINCENTHAL (a cura di), *Doris Salcedo*, cit., p.12.
- <sup>79</sup> S. FREUD, *Opere*, cit., Vol. IX, 82.

- <sup>80</sup> S. FERRARI, *Nuovi lineamenti per una psicologia dell'arte*, cit., p.191.
- <sup>81</sup> Ivi, p.192.
- <sup>82</sup> N. PRINCENTHAL (a cura di), *Doris Salcedo*, cit., p.12.
- <sup>83</sup> Cfr. P. CELAN, *Incoronato fuori*, in *Poesie*, trad. it., Mondadori, Milano, 1998, pp.465-467: "con nomi, imbevuti / di ogni esilio. / Con nomi e con semi, / con nomi, tuffati / in tutti / i calici, che sono colmi del tuo / sangue regale, Uomo".
- <sup>84</sup> P. AUSTER, *La poesia dell'esilio*, in *L'arte della fame*, trad., it. Einaudi, Torino, 1997, p.76.
- <sup>85</sup> Ivi, p.26.
- <sup>86</sup> Cfr. P. CELAN, *Gesammelte Werke*, in *Sieben Banden*, Suhrkamp, 1967, Frankfurt am Main 2000, Erster Band, p. 234: "Lo cavalcava la notte, era tornato in sé, / la tunica da orfano era la sua bandiera, / ormai più nessun sbandamento, lo cavalcava diritto / È, è come / se stessero le arance / nel ligustro, come se il cavalcato / non avesse / nient'altro / che la sua prima / pelle, / chiazzata di voglie, di segreti".
- <sup>87</sup> N. PRINCENTHAL (a cura di), *Doris Salcedo*, cit., p.92.
- <sup>88</sup> Ivi, p.93.
- <sup>89</sup> R. SMITHSON, *R. Smithson: the collected writings*, University of California Press, Berkeley, 1996, p.249.
- <sup>90</sup> P. CELAN, *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, trad. it., Einaudi, Torino, 1993, p.18.
- <sup>91</sup> Ivi, p.19.
- <sup>92</sup> *Ibidem*.
- <sup>93</sup> M. SCHNEIDER ENRIQUEZ, *Doris Salcedo. The Materiality of Mourning*, cit., p.114.
- <sup>94</sup> P. CELAN, *Di soglia in soglia*, in *Poesie*, trad. it., Mondadori, Milano, 1998, p.223.
- <sup>95</sup> <https://www.nytimes.com/2007/12/12/arts/12iht-11crac.8710143.html>
- <sup>96</sup> N. PRINCENTHAL (a cura di), *Doris Salcedo*, cit., p.35.
- <sup>97</sup> Cfr P. CELAN, *Svolta del respiro*, in *Poesie*, cit., p.575: "Accieca, fin da oggi: / anche l'Eternità è piena di occhi – / in essa / affoga ciò che aiutò le immagini / a far la loro strada, / in essa / si spegne ciò che anche te / distolse dalla lingua, con un gesto / che hai lasciato fare, come / la danza di due parole fatte soltanto / di autunno e seta e nulla.
- <sup>98</sup> P. CELAN, *Microliti*, trad. it., Zanodai, Rovereto, 2010, p.129.





## **Costellazioni**

### **In Colombia, davanti al dolore degli altri**

Così come Nancy e Agamben, anche Hannah Arendt ha riflettuto sulla pervasività della violenza nel mondo contemporaneo e, più in generale, sul ruolo che essa ha sempre svolto negli affari umani. Nel breve ma denso saggio dedicato all'argomento, Arendt si stupisce innanzi tutto che la violenza sia stata raramente oggetto d'attenzione da parte di filosofi e pensatori: "Questo dimostra fino a che punto la violenza e la sua arbitrarietà siano state date per scontate e quindi trascurate; nessuno mette in discussione o sottopone a verifica ciò che è ovvio per tutti"<sup>1</sup>. Analizzando il rapporto tra guerra, politica e violenza, Arendt osserva che "la guerra è il sistema sociale fondamentale, all'interno del quale gli altri modi secondari dell'organizzazione sociale entrano in conflitto o congiurano"<sup>2</sup> e dunque, anziché essere la guerra "un prolungamento della diplomazia (o della politica, o del perseguimento di obiettivi economici), è la pace la continuazione della guerra con altri mezzi"<sup>3</sup>. Una tesi che ha diversi punti di contatto con l'opera di Salcedo, poiché anche per l'artista colombiana la violenza è una sorta di contenitore ultimo delle vicende umane. Le lucide riflessioni di Arendt ci mettono in guardia da un pacifismo ingenuo: finché sulla scena politica non comparirà un sostituto della guerra come arbitro degli affari internazionali, la violenza rimarrà una presenza costante nelle nostre vite. "Non aveva, forse, ragione Hobbes quando diceva: I patti, senza la spada, non sono che parole?"<sup>4</sup>.

Procedendo nella sua analisi, Arendt definisce il potere come "la capacità umana non solo di agire, ma di agire di concer-

to. Il potere non è mai proprietà di un individuo; appartiene a un gruppo e continua a esistere soltanto finché il gruppo rimane unito”<sup>5</sup>. In questa prospettiva, il potere appartiene all'essenza di tutti i governi, “ma la violenza no. La violenza è per natura strumentale; come tutti i mezzi, ha sempre bisogno di una guida e di una giustificazione per giungere al fine che persegue”<sup>6</sup>. Questo è vero a livello concettuale. Spostandosi sul piano dell'esperienza, e considerando le guerre, le rivolte e tutti gli eventi sanguinosi che hanno segnato il Novecento, Arendt osserva come l'esercizio della violenza troppo spesso abbia dato origine a situazioni disastrose quanto paradossali – un esempio su tutti, la guerra in Vietnam, in cui per molti anni il Fronte Nazionale di liberazione ha combattuto contro l'esercito americano con armi fabbricate proprio negli Stati Uniti. Ammesso e non concesso che il fine giustifichi i mezzi, insomma, è impossibile non notare come l'impiego di mezzi violenti finisca spesso per disintegrare qualsiasi fine. È il caso della Colombia, in cui diversi sono gli “attori” della violenza (governo, criminalità organizzata e gruppi di guerriglia) e innumerevoli le forme che la violenza assume, tra torture, omicidi e sparizioni forzate. Se da un lato l'opera di Salcedo procede ben oltre i confini nazionali, dall'altro è pur vero che nasce in un contesto molto specifico che non possiamo non considerare, e il contesto è quello di un paese devastato dalla guerra civile più lunga al mondo, esplosa nel 1948 con l'assassinio di Jorge Eliécer Gaitán, sindaco di Bogotá e presidente del Partito Liberale, una guerra che fino a oggi ha prodotto 8 milioni di vittime, 180.000 *desaparecidos* e oltre 7 milioni di esuli<sup>7</sup>.

Utilizzando il titolo di un testo di Susan Sontag, possiamo dire che Salcedo si ponga costantemente “davanti al dolore degli altri”<sup>8</sup>: come essere umano, ascoltando le testimonianze delle vittime ed empatizzando con loro (talvolta, accompagnando persino le madri dei *desaparecidos* al riconoscimento dei corpi

dei loro figli nelle fosse comuni), e come artista, rielaborando queste testimonianze in lavori che riflettono sulla perdita, sul lutto e sulla memoria. Una pratica, secondo le parole di Salcedo, dettata più dalla necessità che da una libera scelta: “Violence, horror forces you to notice the Other, to see the Other's suffering. When pain is extreme there is no way to avoid it [...] Having born in Colombia is what makes me look at the Other. I have no choice”<sup>9</sup>. Analizzare più da vicino il contesto colombiano ci permette di comprendere più a fondo questa necessità e, soprattutto, di non vedere Salcedo come un'artista “ossessionata” dalla violenza, dal momento che, come vedremo, molti artisti colombiani – fra cui Oscar Muñoz e Juan Manuel Echavarría – riflettono sulle stesse tematiche.

A metà degli anni Ottanta, quando Salcedo lavora alle sue prime sculture, lo stesso Governo colombiano che ordinerà il massacro del Palazzo di Giustizia decide di istituire una Commissione Speciale, composta da storici, sociologi e intellettuali, al fine di investigare sulle cause e la natura della violenza che attanaglia il paese, ed eventualmente suggerire proposte e azioni di legge per porre fine alla guerra civile. Gonzalo Sánchez Gómez, coordinatore della Commissione, nel 1987 pubblica *Colombia: Violencia y Democracia*, considerato ancora oggi un testo capitale per gli studi di sociologia; nello stesso anno, nelle principali università colombiane viene istituita la cattedra di *Violentología*, incentrata sullo studio della guerra civile, cattedra ancora oggi attiva. Nonostante la Colombia abbia una tragica reputazione internazionale legata alle vicende del narcotraffico, il testo di Gómez, frutto degli studi della Commissione, identifica anche molte altre cause del clima instabile e violento del paese: in primo luogo c'è la violenza politica esercitata da gruppi di guerriglia – che in Colombia assumono forme molto complesse e organizzate, fino a divenire un vero e proprio “Stato dentro lo Stato” –, gruppi che tal-

volta sono finanziati da privati per scopi repressivi; c'è poi una violenza divenuta ormai statale, istituzionale, che si esprime nelle torture, nelle sparizioni forzate e nelle detenzioni arbitrarie di presunti "sovversivi", presentati all'opinione pubblica come una minaccia per il paese, ma nella realtà si tratta di giornalisti, oppositori politici, rappresentanti sindacali e leader comunitari; c'è poi la violenza esercitata dallo Stato verso le minoranze etniche, spesso vittime di odio razziale attraverso l'esproprio di terreni e violenze fisiche di ogni genere; c'è, infine, la violenza perpetrata da gang organizzate nei confronti di omosessuali, prostitute e altri soggetti a rischio, attraverso omicidi, pestaggi, rapine. La congiuntura di questi fattori rende la violenza pervasiva e onnipresente nella vita civile colombiana, riducendo lo spazio domestico a quel luogo alienato e inabitabile così ben rappresentato nelle opere di Salcedo.

Secondo il rapporto della Commissione, la guerra civile avrebbe avuto origine con l'assassinio di Jorge Eliécer Gaitán, sindaco di Bogotá, avvenuto il 9 aprile 1948. Il presunto omicida, Juan Roa Sierra, venne immediatamente raggiunto e linciato dalla folla, ma nessuna indagine o processo furono mai avviati e restano ancora molti dubbi sulle motivazioni e sui possibili mandanti dell'omicidio. Facendosi portavoce dei diritti degli operai, dei contadini e delle comunità indigene, Gaitán risultava un personaggio particolarmente scomodo in un sistema sociale basato sulla spietata divisione in caste; il programma politico di Gaitán mirava a ridurre le differenze di classe, ed era visto con feroce sospetto tanto dalle élite bianche, che si consideravano dirette discendenti dei conquistatori spagnoli, quanto dal partito conservatore. Come nota l'antropologa Ana Cristina Vargas,

la reazione popolare alla morte di Gaitán fu imponente e molti credero di essere di fronte a una rivoluzione. Un'impressionante multi-

tudine di uomini e donne si riversò sulle strade, furono aperte le carceri, furono aperte le chiese e le caserme e fu saccheggiata la città. Mentre alcuni membri delle forze dell'ordine si sommarono alla rivolta popolare, altri, in uno sproporzionato tentativo di sedare la rivolta, aprirono il fuoco contro i manifestanti e le vittime si contarono a centinaia<sup>10</sup>.

A partire da questo tragico evento, nel contesto colombiano la violenza diviene consustanziale all'esercizio del potere: Vargas a questo proposito parla di "violenza cronica", in cui "l'uso legittimo e illegittimo della forza è il "modo di essere" del potere e rappresenta lo sfondo storico ed esperienziale all'interno del quale si è sviluppato l'attuale conflitto armato"<sup>11</sup>. Per difendersi da questa massiccia militarizzazione della sicurezza, nelle aree rurali del paese nacquero le "repubbliche indipendenti", comunità di contadini improntate alla redistribuzione delle terre e alla creazione di piccoli eserciti di autodifesa. Queste realtà autorganizzate e di ispirazione comunista furono presto percepite come una minaccia dal governo colombiano: dal '64 al '66 una massiccia diede una massiccia operazione militare nota come Plan Lazo avrebbe parzialmente sradicato le repubbliche indipendenti, ma avrebbe anche spinto i leader di queste repubbliche a creare veri e propri gruppi di resistenza armata. "Questa trasformazione," nota ancora Vargas, "segna il passaggio dall'autodifesa contadina all'organizzazione del movimento guerrigliero"<sup>12</sup>. Negli anni Sessanta i gruppi di guerriglia si imposero come una forza politica alternativa, ponendosi come obiettivo la presa diretta del potere e assoldando fra le reclute adolescenti e ragazzi giovani; "to be a guerilla" nota Gómez, "was a vocation, an alternative to becoming a teacher, doctor or priest"<sup>13</sup>. Una pratica che continua ancora oggi, mentre i due gruppi di guerriglia dominanti, le FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) e

l'ELN (Ejercito de Liberacion Nacional) controllano grandi parti del paese.

Stando al rapporto di Gómez, nel periodo più sanguinoso della storia della Colombia, soprannominato proprio "La Violencia" (tra il 1948 e il 1965), fotografie di cadaveri abbandonati per le strade erano all'ordine del giorno: "imagery portaying wounded, bleeding bodies circulated widely, deliberately placed in media outlets to arouse fear and horror"<sup>14</sup>. Per scoraggiare qualsiasi sussulto di protesta vennero praticati e immortalati diversi rituali di violenza, quasi sempre basati su mutilazioni fisiche; la diffusione di tali immagini aveva il preciso scopo di traumatizzare il paese e lasciare una ferita profonda "in the minds of the surviving population"<sup>15</sup>. Come reagiscono gli artisti a tali pratiche di violenza? Se la guerra s'intromette in ogni angolo della vita civile, se non lascia più scampoli d'innocenza, se persino le immagini divengono uno strumento di tortura, quale può essere lo scopo dell'arte?

A partire dagli anni Novanta, critici e artisti colombiani si sono a lungo interrogati sull'impatto della guerra civile nella vita quotidiana e sulla pervasività di immagini violente su riviste, giornali e televisioni. Il critico José Roca definisce questa sovraesposizione, questo "eccesso di evidenza" come *pornomiseria*, nel senso che già Roland Barthes attribuiva alle immagini pornografiche: "Proprio come una vetrina che esponga, illuminato, un solo gioiello, la foto pornografica è interamente costituita dall'ostensione di una sola cosa: il sesso"<sup>16</sup> o, nel nostro caso, la violenza, la miseria del corpo ferito o mutilato; "in essa non vi è mai un oggetto secondo, intempestivo, che venga a nascondere in parte, a ritardare o distrarre"<sup>17</sup>. Per Roca, la pervasività di tali immagini violente conduce gli spettatori-cittadini a una passiva rassegnazione, alla dolente abitudine di convivere, letteralmente, "corpo a corpo" con la violenza.

In this regime violent visual images play a dual and contradictory role simultaneously presenting violence and making it disappear. [...] The repetition of these images turns the violence into something mythical, and therefore inevitable, resulting in our passive resignation<sup>18</sup>.

Si tratta di tematiche molto attuali per il mondo dell'arte che, sullo sfondo degli eventi sanguinosi che hanno contraddistinto il Novecento, hanno sviluppato un autonomo filone di studi in ogni parte del mondo. Nel suo illuminante saggio *Regarding the Pain of Others* anche Susan Sontag affronta le difficoltà e le problematiche etiche che riguardano la pratica artistica in un contesto in cui tutti siamo esposti a una sovrabbondanza di immagini violente. Il testo di Sontag prende le mosse da *Le tre ghinee* di Virginia Woolf, saggio del 1938 che denuncia gli orrori della guerra e include la descrizione di alcune fotografie che ritraggono abitazioni bombardate. In particolare, Woolf si sofferma su una foto in cui "si vede il corpo di un uomo, o forse di una donna, non si capisce bene; è così mutilato che potrebbe essere il corpo di un maiale. Ma non c'è dubbio che quelli laggiù sono corpi di bambini morti, e quella è la sezione di una casa spaccata a metà da una bomba"<sup>19</sup>. Immagini simili le ritroviamo nei quotidiani dei nostri giorni, che costantemente ci propongono corpi devastati e case ridotte in cenere. "Her point" nota Sontag, "is that the scale of war's murderousness destroys what identifies people as individuals, even as human beings"<sup>20</sup>. Sontag osserva che rispetto allo shock che le fotografie di guerra potevano provocare nel 1938, la situazione oggi è molto cambiata: "the ultra-familiar, ultra-celebrated image – of agony, of ruin – is an unavoidable feature of our camera-mediated knowledge of war"<sup>21</sup>.

Tornando al contesto colombiano, capiamo come per Salcedo e i suoi connazionali la pervasività di un immaginario violento ponga un'importante sfida artistica: come riconquistare il

campo del visuale e creare un dialogo con lo spettatore? La risposta a questo interrogativo viene esplorata da artisti e scrittori nella mostra *Arte y Violencia en Colombia desde 1948* (Arte e violenza in Colombia dal 1948), allestita nel 1999 nelle sale del Museo di Arte Moderna di Bogotá, curata da Alvaro Medina e Gloria Zea, direttrice del museo. Dalla pittura alla scultura, dalla fotografia al video all'installazione alla poesia, l'esposizione include le opere di 50 artisti – tra cui Salcedo e altri due celebri artisti colombiani quali Oscar Muñoz e Juan Manuel Echavarría – ognuno dei quali affronta e rielabora una particolare forma di violenza, tra torture, *desaparición* ed espropri forzati, nella convinzione che “art might help change behaviors and habits that impede civil discourse”<sup>22</sup>. La mostra, che solo nei primi tre mesi ha richiamato più di 60.000 spettatori e prodotto forti reazioni nell'opinione pubblica (non sono mancate minacce di morte ai due curatori), è stata una prima, importante risposta collettiva alla violenza che attanaglia il paese. Già Hannah Arendt, in un testo di filosofia politica come *Vita Activa*, individuava nella creazione artistica un'attività distintiva della condizione umana, una pratica naturalmente “politica” poiché coinvolge l'intera comunità. Con uno sguardo lucido e appassionato, ma mai ingenuo, Arendt vedeva nell'arte la possibilità di agire concretamente per modificare il proprio essere-nel-mondo, un luogo

grandioso come la dimora non mortale per degli esseri mortali. È come se la stabilità del mondo fosse divenuta trasparente nella permanenza dell'arte; come se una premonizione d'immortalità, non quella della vita o dell'anima ma di qualcosa di immortale ottenuto da mani mortali, fosse divenuta concretamente presente, per risplendere ed essere vista, per risuonare ed essere udita, per parlare ed essere ascoltata<sup>23</sup>.



## Amabili resti

Al cuore de l'*Antigone* di Sofocle risiede un conflitto insanabile: l'eroina greca, protagonista della tragedia, contesta le disposizioni dello zio Creonte, governatore di Tebe, riguardo i cadaveri dei due fratelli, Polinice ed Eteocle, morti entrambi in combattimento. Mentre a Eteocle sarà concesso un degno rito funebre, un divieto impedisce di seppellire o piangere Polinice, colpevole di aver imbracciato le armi contro la propria città. Per Antigone negare la sepoltura rappresenta un atto di estrema offesa: il corpo del fratello giacerà nudo e disonorato, preda cruda di uccelli, esposto alla polvere e alle umiliazioni. Al di là del significato preciso che il rito funebre poteva assumere nella cultura greca, per cui la sua negazione significava un'infrazione alle leggi divine, il tema della mancata sepoltura compare con triste insistenza nella storia dell'uomo, ed è una pratica utilizzata dai regimi di ogni luogo e di ogni tempo per sancire la propria definitiva dominazione sui vinti.

Ne *La masseria delle allodole*, romanzo incentrato sul genocidio compiuto dai Turchi nei confronti del popolo armeno, l'autrice Antonia Arslan descrive le enormi fosse comuni per le strade e i sentieri dell'Anatolia come la concretizzazione più vivida della tragedia. La morte era ovunque, e i corpi senza nome si ammassavano gli uni sugli altri in ogni angolo delle città; la morte si poteva toccare, si poteva odorare, ma non si poteva elaborare, ritualizzare. "Un singolo morto era prima un essere che respirava, era vivo, e la sua spoglia è un cadavere che può essere onorato: centomila morti sono un mucchio di carne in putrefazione, un cumulo di letame, più nulla del nulla, un'immonda realtà di cui disfarsi"<sup>24</sup>. La scomparsa del corpo, a seguito delle sparizioni forzate in atto in Colombia e altri paesi dell'America Latina, rappresenta l'altra faccia della negazione del rito funebre: anzi, come abbiamo visto nel capitolo

precedente, rappresenta forse una violazione ulteriore, il compimento di un progetto di violenza che vuole rendersi allo stesso tempo pervasivo e invisibile, inverificabile.

L'opera di Salcedo, definita spesso come "arte funebre" o "arte del lutto" vuole essere una precisa risposta a questo progetto di violenza. Pensiamo, in particolare, all'opera *Plagaria Muda* del 2012, composta da centinaia di tavoli sovrapposti, sui quali s'innestano sottili strati di erba. Anche senza sapere che si tratta di un lavoro che Salcedo ha composto dopo aver accompagnato alcune madri colombiane nelle fosse comuni per cercare i corpi dei propri figli sequestrati e poi scomparsi, l'opera trasmette un vivido senso di inquietudine, compone una sorta di "cimitero impossibile" in cui i tavoli, a misura umana, si stagliano come tante anonime tombe nello spazio del museo. L'arte offre la possibilità di esperire quel lutto che la violenza vorrebbe negare, e il lutto, ci ricorda Recalcati, esige "un supplemento di tempo. Una volta questo tempo era anche un tempo collettivo. Ancora oggi, nell'Africa nera troviamo questa dimensione collettiva del tempo del lutto. Le famiglie organizzano certi rituali nelle loro case, sospendono le attività lavorative: c'è un tempo che la comunità dedica al lutto perché l'anima del morto è ancora con noi anche dopo la morte"<sup>25</sup>.

Per meglio inquadrare l'opera di Salcedo, possiamo rintracciare somiglianze e differenze con i lavori di altri artisti colombiani che si confrontano con le tematiche del lutto e della memoria. Fra questi, Oscar Muñoz (1951, Popayán) esplora le possibilità concettuali della fotografia utilizzando i ritratti di anonime persone defunte che ricava da giornali o dagli archivi degli obituari. Contaminando le fotografie con acqua, cenere e tecniche serigrafiche, Muñoz diluisce i contorni di questi ritratti e li sottopone a un processo di "sparizione" che ben corrisponde ai meccanismi fluidi della memoria. "There is something very con-

taminated and confusing in all of that which is memory” racconta l'artista, “what we have here, where people have no identity or particularities, where nobody remembers anyone else, where the deceased are not remembered because they do not have a face or a name”<sup>26</sup>. Nel suo lavoro Muñoz sfida l'assioma di Barthes per cui la fotografia sarebbe “scienza impossibile dell'essere unico”<sup>27</sup>: per l'artista, la guerra civile, così devastante e duratura, ha alterato gli stessi meccanismi della memoria e del ricordo, per cui non solo non c'è spazio, tempo e possibilità di elaborare il lutto, ma i ritratti dei defunti che intasano giornali e televisioni finiscono per sommarsi gli uni agli altri, andando a creare un unico, anonimo volto collettivo.

In *Aliento* (1995) i ritratti sono incisi su dischi metallici, ma compaiono solamente quando lo spettatore si avvicina e vi alita sopra, affiorano e si confondono con i riflessi dei visitatori, quasi venissero per pochi secondi riportati in vita attraverso il semplice atto del respiro. In *Biografias* (2002) è invece l'acqua a dissolvere i volti delle vittime, fino a ridurli a un'informe macchia di inchiostro che annulla qualsiasi individualità. “Each day brings new deaths, with new faces replacing and hiding those reported just the day before”<sup>28</sup>.

Osservando un dagherrotipo di David Octopus Hill del 1846, dove compare una pescivendola del New Haven che guarda per terra con aria languida e seducente, Walter Benjamin nota che c'è qualcosa in quel ritratto “che non si riduce alla testimonianza dell'arte del fotografo Hill, qualcosa che non è possibile far tacere e reclama a gran voce il nome di colei che là ha vissuto”<sup>29</sup>. Quel qualcosa è esattamente il potere indicale della fotografia, il suo essere traccia del referente che l'ha generata, la sua capacità di designare un soggetto e uno soltanto. L'umanità non era mai stata rappresentata in maniera così diretta, senza filtri e mediazioni. “Queste prime persone riprodotte entravano nel campo visivo della fotografia intatte co-

me un foglio bianco” ci racconta Benjamin, “il volto umano aveva intorno a sé un silenzio, in cui lo sguardo riposava”<sup>30</sup>. È questo potere indicale che Muñoz sfrutta e al tempo stesso sfida nelle sue opere: ciò che interessa all’artista colombiano è mettere in crisi il concetto di ritratto come immagine duratura, traccia indelebile di un individuo. Anche lui, come Salcedo, è interessato all’idea di “passaggio”, di processualità, ma le scelte estetiche messe in campo dai due artisti producono risultati profondamente diversi, poiché a Salcedo interessa materializzare l’esperienza stessa delle vittime e concretizzare la quotidianità che la violenza ha per sempre alterato.

I due artisti sono comunque accomunati dalla scelta di trasfigurare l’esperienza della guerra nelle loro opere e di non rappresentarla direttamente, una caratteristica che contraddistingue anche il lavoro di Juan Manuel Echavarría (1947, Medellín). Nonostante Echavarría utilizzi di frequente strumenti come il video e l’installazione, in un confronto con Salcedo ci è utile richiamare il lavoro *Corte de florero* (1997), basato sulle eleganti e raffinate illustrazioni settecentesche di artisti spagnoli che hanno ritratto e documentato le diverse specie floreali incontrate nelle loro esplorazioni per il mondo. Queste illustrazioni vengono da Echavarría rielaborate in nuove e perturbanti configurazioni: guardandole attentamente, notiamo infatti che la forma del fiore è mantenuta, ma al posto degli steli, dei pistilli o di altri componenti sono inserite ossa umane. Il termine spagnolo “cortes” significa “tagli” e si riferisce alle mutilazioni praticate negli anni Cinquanta in Colombia ai danni della popolazione. “As a child” racconta l’artista, “I remember hearing about the *corte de corbata* [mutilazione della lingua] and the *corte de franela* [mutilazione degli arti]... They were atrocious mutilations... I had to exorcise those cuts and transform that memory into something else”<sup>31</sup>. Le didascalie, riportate nei caratteri eleganti della tradizione, accentuano l’effetto pertur-

bante di questi fiori sfigurati: i nomi latini, come *Maxillaria Vorax* (Orchidea Vorace) e *Radix Insatiabilis* (Radice Insaziabile) suggeriscono l'onnipresenza della violenza nella vita quotidiana. Senza contare che l'industria floreale gioca un ruolo dominante nell'economia della Colombia, rappresenta un vero e proprio elemento d'orgoglio e segno distintivo dell'identità nazionale: i fiori scomposti di Echavarría tracciano alla perfezione il ritratto di un paese mutilato dalla guerra. Nessun volto, nessun cadavere, nessuna traccia di sangue compare nel lavoro di Echavarría, eppure, con immagini essenziali e sapientemente costruite, l'artista riesce a rendere conto degli effetti devastanti della violenza.

Nel suo *Colombia. Antropologia di una guerra interminabile* Vargas – già citata in precedenza – osserva che l'uso sistematico delle torture e delle mutilazioni fisiche da parte dell'esercito e dei gruppi paramilitari risponde a un progetto molto preciso, che potremmo definire “necropolitica”, ovvero

una forma di esercizio del potere che va oltre il diritto di uccidere e ha a che fare con il processo di dis-fare umanità. Il modo di morire, la scelta di chi deve morire e chi può vivere, il trattamento del corpo morto e persino la memoria di chi muore sono sottratte al caso e diventano uno strumento per sottomettere l'altro e per privarlo di ciò che lo rende un essere umano<sup>32</sup>.

Per Vargas la mutilazione del corpo non è solo una terribile modalità di uccisione, ma anche una forma di colonizzazione dell'immaginario, una strategia per sradicare l'umanità fin dalla sua radice, ridurla a quella che Nancy definisce un'immagine mostruosa, debordante, nient'altro che un marchio della violenza. Senza contare che lo smembramento, il taglio della testa e delle mani inflitti a molti cadaveri, rendono impossibile il riconoscimento del corpo, e dunque nessuna indagine può essere avviata. In questo senso la mutilazione rap-

presenta una strategia di terrore del tutto complementare rispetto alla sparizione forzata: non solo il corpo viene segregato, occultato, ma se viene ritrovato è irriconoscibile, vittima di una violenza pervasiva ma al tempo stesso invisibile, inverificabile, e in definitiva, indicibile. “Esibizione e occultamento convivono nel contesto colombiano e sono i due volti delle necropolitiche” scrive Vargas, due atroci modalità volte a “isolare le vittime e a inibire potenziali forme di dissenso organizzato”<sup>33</sup>.

Nel caso di Salcedo ossa e fiori non sono rappresentati, come accade nei lavori di Echavarría, ma utilizzati concretamente dall'artista. Le ossa vengono assemblate assieme a strutture casalinghe (nel caso delle installazioni *Untitled* degli anni 1985-1989), mentre i fiori compaiono, come abbiamo visto, nella muta elegia di *A Flor de Piel*, e anche in una performance che Salcedo ha realizzato nel 1999 insieme ad altri artisti di Bogotá, per commemorare la morte del giornalista, attivista e illustratore satirico Jaime Garzon, assassinato dalle forze paramilitari perché sospettato di legami con le frange della sinistra radicale. Salcedo ha chiamato a raccolta artisti e cittadini per ricoprire le mura di fronte la casa di Garzon con cinquemila rose capovolte, che sono poi rimaste appese fino alla loro decomposizione. Se in questo caso le rose funzionano come “memento mori”, in *A Flor de Piel* i petali sono redenti dalla loro vulnerabilità, poiché Salcedo ha collaborato con scienziati e ricercatori per trovare sostanze chimiche che lasciassero intatte la forma e la colorazione dei petali ma ne arrestassero la disintegrazione organica. Una sospensione che si può forse ricollegare a quel lavoro del lutto “congelato” e inattuabile che abbiamo incontrato più volte nell'opera dell'artista.

In un paese piegato da più di cinquant'anni di guerre e rivolte, l'arte ricopre dunque un ruolo distintivo e si lega inestricabilmente con l'esperienza della violenza. Espropri forzati, torture,

sparizioni e omicidi: sono queste le condizioni che dominano la vita quotidiana in Colombia, e sono anche il sottosuolo in cui germogliano le opere di Salcedo, Echavarría e Muñoz. Di amabili resti è intessuta l'opera di questi artisti, quasi a suggerirci che l'arte è sempre stata necessaria, in ogni luogo e in ogni tempo, ma in situazioni di guerra diviene indispensabile, un momento in cui ricomporre i pezzi di una comunità sfigurata, in cui il caos mortifero della realtà si trasforma in cosmos. "Life in Colombia has many brutal aspects" dice Salcedo, "re-working them allows us to survive because otherwise we would be in total chaos"<sup>34</sup>.

### **Mercanti di silenzio: Salcedo e Duchamp**

Dunque, se lei preferisce, la mia arte sarebbe quella di vivere; ogni secondo, ogni respiro è un'opera che non è iscritta da nessuna parte<sup>35</sup>.

Il manifesto *La scultura futurista* redatto da Umberto Boccioni nel 1912 contiene alcune formidabili intuizioni riguardo il futuro dell'arte contemporanea. Negando "la nobiltà tutta letteraria e tradizionale del marmo e del bronzo"<sup>36</sup>, Boccioni invita a sperimentare con i materiali più diversi, materiali fino ad allora impensabili per la pratica artistica come "vetro, legno, cartone, ferro, cemento, crine, cuoio, stoffa, specchi, luce elettrica"<sup>37</sup>. Basti pensare ad artisti come Giuseppe Uncini con le sue strutture di cemento armato, a Richard Serra con i suoi assemblaggi di lastre di ferro, oppure a movimenti come l'Arte Povera o la *Process Art*, alle opere di Giovanni Anselmo o Joseph Beuys, fino a quelle di Doris Salcedo (di stoffe, legno, ferro, crine e capelli ne troviamo in abbondanza nel suo lavoro) per comprendere la straordinaria lucidità di Boccioni. Bisogna però attendere la fine degli anni Sessanta per trovare una prima, ef-

fettiva realizzazione di quanto contenuto nel manifesto, poiché il coraggio dimostrato da Boccioni nelle affermazioni teoriche non trova pienamente riscontro sul piano pratico: in quegli anni pesava ancora troppo l'idea di arte come abilità manuale, e le sue stesse opere (come quelle dei suoi colleghi futuristi) in fin dei conti rimangono inchiodate a una dimensione figurativa.

Un'altra dimostrazione dell'im maturità dei tempi e della sostanziale incapacità di accogliere in pieno intuizioni artistiche formidabili, la troviamo nell'anno successivo al manifesto di Boccioni. Nel 1913, mentre Vladimir Tatlin lavora ai suoi primi *Rilievi*, mentre Giacomo Balla sperimenta *Compenetrazioni iridescenti* e Picasso con *Chitarra* realizza un primo, timido assemblaggio, nel suo studio a Parigi Duchamp realizza un gesto semplice quanto rivoluzionario, ponendo una ruota di bicicletta su uno sgabello e dando così avvio al ready-made, "la più vasta e inquietante messa in causa dello statuto dell'opera d'arte nella cultura contemporanea"<sup>38</sup>. Insieme a Joseph Beuys, Duchamp e la logica del ready-made rappresentano per Salcedo un punto di riferimento fondamentale: "From the very early on, I paid special attention to Duchamp e Beuys"<sup>39</sup>. Alla base del ready-made vi è un atto di nomina-zione, "cioè che nomina una data immagine e oggetto come arte"<sup>40</sup>, frutto non dell'ispirazione o del soffio creativo, ma di una precisa scelta da parte dell'artista: "basta volerlo," scrive Renato Barilli, emanare un'intenzione in tal senso, e tutto può divenire opera d'arte"<sup>41</sup>.

Con la sola eccezione di Schwitters, che negli anni Venti e Trenta nella sua *Merzbau* sperimenta un'accumulazione infinita di ready-made logori e usurati, possiamo dire che la radicalità delle operazioni di Duchamp nella prima metà del Novecento rimanga sostanzialmente isolata, come un fiume carsico s'inabissa per poi riemergere con le operazioni degli anni Ses-



santa e Settanta, quando gli artisti riusciranno a liberarsi dalla soggezione vero la pittura e a fuoriuscire dalla pura dimensione bidimensionale, facendo un uso sistematico e capillare della lezione duchampiana. Secondo Barilli, “i vari fenomeni di arte concettuale, povera, del processo, ecc., potranno essere definiti, infatti, come un Dadaismo quantitativo, normalizzato”<sup>42</sup>. In un'intervista rilasciata su nel 1973, poco prima della sua tragica morte, Robert Smithson afferma che “il periodo precedente alla guerra è stato dominato da Matisse e Picasso, mentre il secondo dopoguerra è stato dominato da Duchamp... c'è stata una sorta di 'Duchampite' nell'ultimo periodo”<sup>43</sup>.

Tuttavia, *Ruota di bicicletta* rappresenta il primo ready-made “ufficioso”, poiché il termine vero e proprio viene coniato da Duchamp a New York nel 1915. Seguono *Scolabottiglie* (1914) e *Fontana* (1917), un orinatoio rovesciato che Duchamp firma con lo pseudonimo di Richard Mutt, un'opera paradossale che alimenta le domande provocatorie suscitate dai primi ready-made con una decisiva componente scandalosa e dissacrante. A seguito del rifiuto da parte della Società Americana degli Artisti Indipendenti di esporre *Fontana* nella mostra collettiva del 1917, sotto le mentite spoglie di Beatrice Wood, Duchamp scrive un'accorata difesa della propria opera:

che il Signor Mutt abbia fatto o meno la fontana con le proprie mani non ha importanza. L'ha SCELTA. Ha preso un normale articolo quotidiano, l'ha posto in modo che il suo significato utilitaristico scomparisse sotto il nuovo titolo e punto di vista – ha creato una nuova idea per quell'oggetto<sup>44</sup>.

Questo atto di scelta e ri-significazione è alla base alla tecnica del ready-made e apre la strada a quella che Arthur Danto ha definito “trasfigurazione del banale”<sup>45</sup>. Come osserva il critico

e filosofo americano, "l'opera di Duchamp non è affatto l'orinatoio, ma il gesto di esibirlo"<sup>46</sup>. Creare una nuova idea per un determinato oggetto significa innanzi tutto innescare un nuovo tipo di fruizione: l'opera non può più semplicemente essere contemplata, o ammirata per le proprie qualità formali. "Penso che se c'è una cosa che avrebbe spinto Duchamp alla follia o all'omicidio" scrive Danto a proposito di *Fontana*, "sarebbe stata la vista di esteti in estasi davanti alle superfici di ceramica dell'oggetto [...] «Come somiglia al Kilimanjaro! Che splendore d'Eternità! Quale algida sublimità!» (Risate amare al Clubs des artistes)"<sup>47</sup>.

Renato Barilli osserva che, mentre per i cubo-futuristi la preoccupazione principale era quella di "rifare" la natura secondo i moduli della macchina, nel caso di Duchamp "non si tratta di gareggiare, di accettare un rapporto di emulazione. Le macchine ci sono, già fatte (il che in inglese significa *ready-mades*), e il problema è allora di vedere se se ne può fare un qualche uso di ordine estetico"<sup>48</sup>. Alla concezione tradizionale di arte come abilità tecnica si sostituisce la nozione di *estetica*, intesa nella sua accezione etimologica di insieme delle facoltà percettive. Si parla di *estetica* "quando ci si limita ad acuire, a potenziare la rete delle facoltà sensoriali, senza dimenticare che queste in genere si continuano nelle facoltà noetiche: sensi e pensiero costituiscono in genere un sistema integrato e continuo"<sup>49</sup>. Le macchine in Duchamp subiscono un'iniezione di ironia, si caricano di allusioni sessuali, si tramutano in meccanismi celibi e improduttivi, funzionano da "raschiatori, sciolgono, dissolvono, scrostano il pesante unto delle abitudini, restituiscono alle cose la loro innata freschezza sensoriale"<sup>50</sup>. Le intenzioni di Duchamp non si limitano a riscattare articoli anonimi e quotidiani, ma arrivano a investire tutta la sfera dell'esperienza umana, dall'*Aria di Parigi* (1919) fino alla *Gioconda* di Leonardo (con *L.H.O.O.Q.* del 1919), poiché le possi-

bilità di replica del mondo industriale permettono anche la riproducibilità delle maggiori opere d'arte, e l'opera di Leonardo diventa un altro degli infiniti readymade prodotti in serie.

Per quanto riguarda l'influenza di Duchamp sull'opera di Salcedo, decisivi sono lavori come *16 miglia di stringhe* e *Porta: 11, rue Larrey*. Nel primo caso, con la fitta trama di stringhe che arriva a saturare l'intera stanza, il readymade conquista lo spazio, proponendo la paradossale situazione per cui l'opera coincide con la propria sede espositiva e al tempo stesso la nega, la mette in discussione, ne rende impossibile l'abitabilità. Simili operazioni concettuali nel caso di Salcedo le troviamo nell'installazione *Istanbul Project*, realizzata nel 2003 per l'8ª Biennale di Istanbul, in cui 1550 sedie casalinghe vengono utilizzate per saturare lo spazio tra due palazzi. L'opera vuole essere un deciso rimando alla violenza delle incarcerazioni di massa, e le sedie sono efficaci nel richiamare sia la presenza sia l'assenza degli individui. L'ironia duchampiana di *Porta: 11, rue Larrey*, composta da una porta che non conduce in nessun luogo, in Salcedo scompare e l'assenza di vie d'uscita assume caratteristiche perturbanti: è il caso delle porte di *Casa Viuda*, piegate e collassate su se stesse, o di *Abyss* (2005), in cui Salcedo arriva letteralmente a murare porte e finestre, trasformando l'intero spazio in una claustrofobica prigione.

Salcedo viene a conoscenza del lavoro di Duchamp grazie a Beatriz González, sua insegnante all'Universidad de Bogotá. Scultrice a sua volta, González assorbe e rielabora in maniera personale la lezione duchampiana: nelle sue opere i readymade sono tavoli, letti, armadi e altri privati elementi d'arredo appartenenti alla tradizione colombiana, sui quali l'artista dipinge icone pop ed elementi figurativi della cultura popolare (come le illustrazioni religiose presenti sui francobolli, che González colleziona avidamente). Il risultato sono installazioni dal gusto volutamente kitsch, emblematiche dell'immaginario va-

riegato e contraddittorio della cultura colombiana. Se anche Salcedo utilizza pezzi d'arredamento domestico che recano le tracce di un vissuto personale (nel suo caso, il vissuto è quello delle vittime di violenza), nella sua opera questi elementi quotidiani non vengono mai ridipinti o decorati, piuttosto piegati e assemblati in maniera perturbante con l'inserito di materiali come capelli, vestiti e cemento. Da Duchamp, comunque, Salcedo rileva una decisa capacità di utilizzo dello spazio, spesso sottoposto a pratiche di straniamento, e un'attenzione particolare verso il quotidiano, verso "oggetti surrettiziamente comuni introdotti nel flusso del discorso estetico"<sup>51</sup>; una sorta di "spersonalizzazione"<sup>52</sup>, come la definisce Rosalind Krauss, che nel caso di Salcedo diviene un vero e proprio decentramento verso l'esperienza delle vittime ("Their suffering becomes mine; the centre of that person becomes my centre")<sup>53</sup>.

Se però per Duchamp la scelta dei readymade era fondata su "una reazione di indifferenza visiva, unita allo stesso tempo a un'assenza totale di buono o cattivo gusto... di fatto un'anestesia completa"<sup>54</sup>, nel caso di Salcedo i readymade "sfigurati" sono tutt'altro che indifferenti. Essi hanno un valore squisitamente politico e si pongono come tracce di una quotidianità ormai distrutta, rimasugli di una vita profondamente segnata dalla violenza. Diversamente da un orinatoio o una ruota di bicicletta, i readymade che Salcedo utilizza nelle proprie sculture e installazioni non sono anonimi articoli di massa, ma vengono scelti dall'artista per il loro legame con la vittima e l'episodio di violenza di cui sono silenziosi testimoni. A tutto ciò corrisponde una diversità di funzioni: se a Duchamp interessa "creare un nuovo pensiero" attorno a un oggetto e i suoi readymade sono catalizzatori di esperienze estetiche, Salcedo intende attivare il lavoro del lutto. L'arredamento ferito evoca le tracce di coloro che sono stati annientati dalla violenza, e al tempo stesso le superfici dei mobili – alterate attraverso

l'inserito di vestiti, capelli o colate di cemento – mostrano come la quotidianità sia stata per sempre compromessa per coloro che sopravvivono, per i familiari delle vittime spesso bloccati in una condizione di lutto impossibile.

Achille Bonito Oliva definisce Duchamp un “mercante di silenzio”, identificando con il silenzio “un luogo produttivo di eventi impercettibili, non dichiarati ed eclatanti, in quanto non sottraibili al flusso di vita a cui appartengono”<sup>55</sup>. Collegandoci a questa definizione, possiamo rilevare una certa tendenza alla smaterializzazione nell'opera di Duchamp. Il suo tentativo di investire di valore estetico l'intera sfera dell'esperienza produce talvolta readymade del tutto immateriali e concettuali: si pensi all'*Allevamento di polvere* del 1920, all'invisibile *Aria di Parigi* conservata in un'ampolla, o al caso del Woolworth Building di New York, che Duchamp, senza il benché minimo intervento materiale, semplicemente “nomina” opera d'arte. Il silenzio evocato da Bonito Oliva, con John Cage (amico ed estimatore di Duchamp) si tramuta in quattro minuti e trentatré secondi di puro ascolto epifanico: Cage amplia il concetto di musica rivolgendo la propria attenzione verso l'ambiente, e il mondo intero diviene così un immenso readymade acustico. Un silenzio diverso, più funereo, permea le opere di Salcedo, e nel suo caso la tendenza alla smaterializzazione produce opere al limite della visibilità, come *Disremembered*, abito composto da centinaia di aghi, o *Neither*, realizzata site-specific per la White Cube di Londra – “an installation that flirts with emptiness”<sup>56</sup> l'ha definita la curatrice Helen Molesworth. In *Neither*, gli spazi candidi e immacolati della galleria paiono del tutto spogli, e solo prestando attenzione lo spettatore può accorgersi della sottile rete metallica che sorge tra due pareti – la stessa tipologia di rete utilizzata dagli Stati Uniti per le prigioni di Guantanamo. Un'interruzione nella percezione che richiama un'altra volta l'irruzione della violenza, e l'intera galleria si tra-

sforma così in uno spazio di detenzione. Sulla soglia dell'invisibilità sono le vittime di cui s'interessa Salcedo, come se l'artista calasse profondamente il ready-made duchampiano nell'esperienza contemporanea e questa volta, a soffocare sotto migliaia di stringhe di violenza, è il nostro spazio quotidiano.

### **Controimmagini: Salcedo e Beuys**

Occorre far saltare le camere di piombo politiche, sociali e personali, ossia uscire dall'isolamento crescente. Quello di cui abbiamo bisogno è calore<sup>57</sup>.

Come accade nei migliori romanzi d'avventura, la vita di Joseph Beuys è costellata da peripezie e incontri bizzari, al punto che talvolta è difficile distinguere cosa nella storia del grande artista tedesco sia realmente accaduto o piuttosto frutto di invenzione. Nato nel 1921 a Krefeld, un piccolo paese della Renania settentrionale, in una famiglia severa e del tutto priva di interessi artistici, Beuys dimostrò già dall'infanzia un temperamento irrequieto che mal si adattava alla noia della vita di provincia: amava piantare salici nel giardino dei propri genitori, sfrecciava in bicicletta per le scale della scuola e spesso preferiva entrare in casa arrampicandosi sulla grondaia, anziché usando la porta. Trascorreva le giornate passeggiando per gli umidi boschi del Basso Reno, affascinato dai miti e dalle leggende della propria terra, mentre la sera leggeva avidamente trattati di scienze naturali e poi Goethe, Schiller e autori nordici come Maeterlinck e Knut Hamsun, interessati al panteismo mistico. Il suo rendimento scolastico era tutt'altro che brillante e un anno prima della maturità scappò con una compagnia di circo in cui lavorò alcuni mesi come stalliere. Ma l'avvenimento che, a suo dire, segnò profondamente la sua

vita fu un incidente aereo avvenuto in Crimea nel 1943. A quel tempo Beuys prestava servizio presso l'Aeronautica militare di Posen: durante una manovra d'attacco a una contraerea russa, il velivolo pilotato da lui e da un suo compagno fu investito da una tempesta di neve e precipitò rovinosamente al suolo. Il compagno morì nello schianto, mentre Beuys, gravemente ferito e privo di conoscenza, si sarebbe salvato grazie un gruppo di tartari nomadi che lo condussero nel proprio accampamento, dove lo curarono per otto giorni con unguenti naturali a base di grasso animale e lo avvolsero nel feltro, affinché si riscaldasse e trattenesse calore.

Molti dubbi sono stati sollevati sulla veridicità di questo episodio, a seguito del quale Beuys avrebbe poi deciso di intraprendere gli studi presso l'Accademia di Belle Arti di Düsseldorf, dubbi che però non hanno scalfito l'alone mitico e il carisma tipici dell'artista tedesco. Limitiamoci a osservare che nella "leggenda" del salvataggio dei Tartari compaiono alcuni elementi che diverranno poi centrali nell'opera e nel pensiero di Beuys, come il grasso e il feltro, utilizzate dall'artista per ricercare "un'energia primaria, di un flusso di vitalità identificato e distillato direttamente nel corpo delle cose"<sup>58</sup>. Nei suoi assemblaggi Beuys coniuga spesso materie organiche e informi con antenne, apparecchi tecnologici e comunicazionali (si vedano opere come *Trasmettitore di burro* o *Telefono-Terra*), dimostrandosi un perfetto interprete dello spirito dei suoi tempi e "omologo" di pensatori come Marshall McLuhan e Herbert Marcuse. Se McLuhan individua nei media delle protesi con cui estendere "il nostro stesso sistema nervoso centrale in un abbraccio globale che, almeno per quanto concerne il nostro pianeta, abolisce tanto il tempo quanto lo spazio"<sup>59</sup>, nel suo *Eros e Civiltà* Marcuse pone la componente libidica al centro di una spietata analisi sociologica: "la durata della giornata lavorativa costituisce essa stessa uno dei principali fattori re-

pressivi imposti dal principio della realtà al principio del piacere"<sup>60</sup>, ma le nuove tecnologie possono diventare preziose alleate per alleggerire, tramite l'automazione, il carico di lavoro, permettendo così agli individui di liberare quelle energie primarie precedentemente represses.

L'utilizzo del feltro, noto per le sue proprietà di accumulazione termica, e di materiali conduttori come il rame fanno della scultura "una vera e propria centrale per la produzione di energia"<sup>61</sup>. Questa ricerca costante di "calore" nell'opera di Beuys risponde all'esigenza di riscoprire un contatto, un'antica comunanza tra l'uomo e le energie profonde della Terra. È soprattutto con il concetto di "scultura sociale", trasmesso attraverso le sue opere e i suoi insegnamenti appassionati, che Beuys influenzerà profondamente generazioni di artisti, tra cui, naturalmente, Doris Salcedo.

**SCULTURA SOCIALE:** Come plasmiamo e diamo forma al mondo in cui viviamo: la scultura come processo evolutivo; ogni persona è un artista.

Ecco perché la mia scultura non ha un carattere fisso e concluso. Nella maggior parte dei casi i processi continuano: reazioni chimiche, fermentazioni, alterazioni cromatiche, degrado, essiccazione. Tutto è in uno stato di cambiamento<sup>62</sup>.

Se la scultura moderna, imprigionata nella propria rigidità, troppo spesso si riduce a essere "quella cosa in cui inciampi quando fai due passi indietro per guardare meglio un quadro"<sup>63</sup>, quella teorizzata da Beuys è una vera e propria "scienza della libertà"<sup>64</sup>, capace di innescare processi energetici. Il concetto di calore si collega a quello di fratellanza e di mutua collaborazione: come modello esemplare di scultura sociale, Beuys propone l'organizzazione delle api, in cui riscontriamo "l'assoluta disponibilità a mettere in secondo piano se stessi a favore degli altri"<sup>65</sup>. Ogni uomo è un artista poiché la creatività



investe ogni campo del pensiero, e dunque ogni uomo può “contribuire a plasmare la cosiddetta scultura termica sociale”<sup>66</sup>. Se consideriamo l'influenza che Beuys ha esercitato su Salcedo, questo passaggio si rivela cruciale. Beuys propone un concetto di arte dinamico, antropologico, un'arte dotata di un'efficacia curativa (questo elemento della cura e della guarigione è centrale nell'episodio dei Tartari): “parlò, infatti, espressamente di *Kunstalbe*, “arte-unguento”, e di *Kunstpille*, “arte-pillola”, e dichiarò di preparare, cuocere le sue sculture come si prepara una torta”<sup>67</sup>. Da qui l'importanza che nella poetica di Beuys riveste la figura dello sciamano, il guaritore per eccellenza, l'incarnazione di una possibilità di salvezza per la società materialista contemporanea.

Attraverso le sue azioni e installazioni, Beuys intendeva scatenare negli spettatori delle *controimmagini* che, come auspicava Marcuse, fossero in grado di “liberare nelle persone energie mentali e spirituali che l'abitudine tende a soffocare”<sup>68</sup>. Come ogni sciamano che si rispetti, Beuys indossava sempre abiti caratteristici, tra cui un gilet da pescatore e l'immane cappello di feltro.

Nell'opera dell'artista tedesco, Salcedo individua una possibilità per ripensare il ruolo della scultura all'interno del contesto sociale, per integrare arte e coscienza politica. L'utilizzo delle più diverse combinazioni di materiali, lungi dal rappresentare un mero esercizio stilistico, serve a veicolare precisi significati e stimolare processi di pensiero.

Encountering his work revealed to me the concept of “social sculpture”, the possibility of giving form to society through art. I became passionately drawn to creating that form, which led me to find sculpture meaningful, because merely handling material was meaningless to me. Placing a small object on a base seemed completely vacuous. This is why Beuys was so important to me<sup>69</sup>.

Studiando l'opera di Beuys, Salcedo si rende consapevole che la scelta dei materiali da impiegare non è mai neutrale, ma si carica sempre di valenze politiche, psicologiche e sociali – “il pensiero è un processo scultoreo”<sup>70</sup>, ribadisce più volte l'artista tedesco. In questo senso, “ogni uomo è finalmente sovrano. Ogni uomo è un Re Sole”<sup>71</sup> e può contribuire a plasmare (scolpire) il mondo in cui vive. Seguendo il ragionamento di Beuys, ciò che davvero contraddistingue l'arte “pubblica” o “politica” non è la contestazione degli spazi espositivi: a contrapporsi sono piuttosto “un'arte oggettuale, un prodotto il cui valore è estetico, e un'arte partecipata non oggettuale, che produce invece relazioni, valori immateriali, fra le persone”<sup>72</sup>. Non prodotti ma processi, non immagini ma *controimmagini*. Beuys arriva così a mettere radicalmente in discussione il concetto di autorialità e il ruolo dell'artista nel contesto sociale; l'arte “raggiungerà la sua meta quando ogni essere vivente diventa creatore, scultore o architetto dell'organismo sociale. Solo allora l'insistenza sulla partecipazione dell'arte [...] sarà compiuta”<sup>73</sup>. Si prenda come esempio la celebre performance *I like America and America likes me*, realizzata nel 1974 all'interno della René Block Gallery di New York, spazio che Beuys, avvolto in un mantello di feltro, condivide per tre giorni e tre notti con un coyote: in questo caso il terreno dell'arte diviene un'arena aperta di dialogo, uno scambio di energie fra creature viventi. Sulla scia della rivoluzione concettuale operata da Duchamp, Beuys invita a ripensare l'arte non solo dall'interno – “come cambiamento del proprio linguaggio formale in sintonia con la scoperta della dimensione artistica post oggettuale tipica degli anni Settanta”<sup>74</sup> – ma anche nei suoi rapporti con il mondo, nelle sue capacità di trasformazione sociale. I materiali utilizzati da Beuys hanno poi un peso simbolico non indifferente nel contesto del secondo dopoguerra. Nel saggio

*Joseph Beuys and the After-Auschwitz Sublime* il critico Gene Ray connette l'insistenza dell'artista tedesco sul concetto di "arte come guarigione" con un significativo lavoro del lutto, e rintraccia nell'utilizzo pressoché costante del feltro un preciso riferimento all'Olocausto. Durante la Seconda Guerra Mondiale, infatti, i capelli delle vittime dei campi di concentramento venivano impiegati dai nazisti per la produzione del feltro. "After 1942" scrive il critico americano, "the hair of Holocaust victims was shorn and collected at the killing centers and shipped to German-owned factories, where it was processed into felt. This felt was used for a range of wartime products, including slippers for U-boat crews and stockings for railway workers"<sup>75</sup>. Sette tonnellate di capelli, impacchettati e pronti per la spedizione, furono rinvenute durante la liberazione di Auschwitz nel 1945. Nonostante Beuys non abbia mai espresso pubblicamente questo riferimento, viene difficile pensare a una semplice coincidenza, soprattutto considerando il largo impiego di feltro nel suo lavoro.

Secondo Ray, al di là che l'incontro con i Tartari sia avvenuto o meno, Beuys era senza dubbio interessato al feltro per le sue proprietà di accumulazione termica, ma nella storia della Germania e nel contesto del secondo dopoguerra, questo materiale assume un significato che non può essere ignorato. "Whatever Beuys' personal experience of this pressed material may have been, and whatever the sculptural properties may be, felt has a place in the history of Holocaust that cannot be erased or avoided"<sup>76</sup>.

In questo senso, il feltro si pone come un'esile traccia residuale delle vittime, evoca al tempo stesso la presenza e l'assenza di individui annientati dalla violenza – esattamente come accade nelle opere di Salcedo. L'idea di scultura come "processo di fermentazione" assume così ancora più profondità e complessità. Anche la scelta di rappresentare attraverso l'allegoria,

e non in maniera diretta, l'episodio di violenza, lasciandolo come un perturbante sostrato dell'opera, si trova in perfetta linea con la poetica di Salcedo.

Analizzando ancora più da vicino i legami fra i due artisti, notiamo che anche Salcedo fa un largo uso di materie organiche e malleabili, come capelli, erba, fibre animali, a cui si aggiungono arredi e vestiti scelti per il loro insopprimibile legame con la presenza umana. "Used materials are profoundly human; they all bespeak the presence of human being"<sup>77</sup>. Anche se Salcedo non innesca direttamente forme di arte partecipata, spesso chiede che gli spettatori fruiscono delle sue opere a distanza ravvicinata, così da osservare la perturbante superficie degli arredi, contaminata con capelli, vestiti, strati di erba e residui umani. Man mano che lo spettatore cammina fra questi ambienti domestici alterati, fa esperienza di qualcosa che è al tempo stesso familiare e irricognoscibile. In questo senso, lo spettatore è un elemento essenziale nel lavoro di Salcedo: le sue opere, costruite a partire da oggetti comuni e quotidiani, creano un luogo per rendersi consapevoli del dolore e delle perdite devastanti causate dalla guerra civile.

Salcedo prosegue dunque nella linea di creazione indicata da Beuys calando le opere in un contesto di *displacement* e violenza ordinaria. La *Sedia con grasso* dell'artista tedesco si evolve nelle sculture di *Casa Viuda*, con l'aggiunta perturbante del cemento, mentre in *Atrabiliarios* le fibre animali creano uno strato traslucido che rivela e al tempo stesso nasconde le scarpe delle *desaparecidas*. Un richiamo esplicito a *Felt Suit* sono poi le sculture della serie *Unland*, in cui il legno degli arredi si mescola con i vestiti delle vittime: il processo di "fermentazione" indicato da Beuys in Salcedo assume i contorni di un lutto interminabile, di una quotidianità costantemente impegnata in un processo di guarigione. Ancora più evidenti sono le connessioni tra le prime sculture di Salcedo della fine degli anni Ot-

tanta, in cui l'artista utilizza tavoli ospedalieri dismessi, e *Zeige deine Wunde (Mostra la tua ferita)*, installazione del 1974-75, che fra i vari oggetti impiegati prevede anche due vecchie lettighe da obitorio. Interrogato sul significato dell'opera, Beuys affermò che il suo intento era di “rendere visibile la zona della morte verso cui la società attuale si muove a velocità forsennata”<sup>78</sup>. Il *setting* medicale diviene una costante nell'opera Salcedo, materiali come filo chirurgico e strutture ospedaliere ricorrono frequentemente, e il processo di riparazione indicato da Beuys si cronicizza: l'arte, inesauribile fonte di *controimmagini* che chiamano in causa lo spettatore, diviene un mezzo necessario per rendersi consapevoli della violenza che ci circonda e, al tempo stesso, un inesauribile luogo di resistenza.

## Spazi negativi

What is like to be a body?<sup>79</sup>

Dopo aver contestualizzato il lavoro di Salcedo all'interno delle dinamiche politiche in atto in Colombia, e dopo aver individuato in Duchamp e Beuys i suoi riferimenti principali, possiamo ora rintracciare consonanze con le correnti artistiche del secondo Novecento. L'originalità e soprattutto la grande varietà dell'artista colombiana rendono difficile collocare la sua opera all'interno di un movimento preciso: se l'aspetto medicale e addirittura “funebre” di alcune sue installazioni può richiamare gli ambienti modulari dei minimalisti, opere come *Atrabiliarios* o *A Flor de Piel* impiegano scarpe usate, capelli, fibre animali, materiali decisamente *soft* che nulla hanno a che vedere con il Minimalismo; se interventi come *Shibboleth* e *Palimpsest* sono opere d'avanguardia ingegneristica che sfidano fisicamente e concettualmente il contesto museale, *Istanbul Project* e *Noviembre 6 y 7* del museo fanno volentieri a

meno, configurandosi a tutti gli effetti come interventi di arte ambientale. Variano i materiali impiegati, le modalità di relazione con lo spazio espositivo, e, al di là della grandezza in scala, variano persino le strategie utilizzate, poiché mentre una parte della produzione di Salcedo procede verso la smaterializzazione dell'oggetto (*Disremembered, Neither, Unland*), un'altra parte prende una via decisamente "concreta" (si vedano *Plagaria Muda* o *Istanbul Project*).

Ciò che rimane costante è la trasfigurazione della violenza. Dall'incontro con famiglie dei *desaparecidos* all'omicidio di un magistrato o giornalista colombiano, dalle sparatorie per le strade di Los Angeles ai naufragi nel Mediterraneo, il punto di partenza per l'artista è sempre un evento realmente accaduto, che prima viene approfondito attraverso ricerche e interviste, e poi rielaborato attraverso la scultura e l'installazione. L'opera incarna così un complesso lavoro del lutto che diviene al tempo stesso necessario ma inattuabile fino in fondo. Già questo interesse verso il lutto e i meccanismi della violenza sono sufficienti per segnare una distinzione fondamentale dalle ricerche del Minimalismo, soprannominato anche "arte dell'ABC" o delle strutture primarie, ricerche caratterizzate "dall'antiespressività, dall'impersonalità e freddezza emozionale, dall'enfasi sull'oggettualità e fisicità dell'opera, dalla riduzione alle strutture elementari, dalla letteralità autoreferenziale dei volumi"<sup>80</sup>. Il termine "minimalismo" è stato coniato dal critico Richard Wollheim nel suo saggio *Minimal Art* comparso su "Art Magazine" nel gennaio 1965, e in senso stretto si riferisce alle esperienze americane degli anni Sessanta, anche se poi è stato più genericamente impiegato per indicare un complesso ricerche analitiche e riduzioniste. Wollheim parla di minimalismo soprattutto "a proposito del contenuto artistico, facendo riferimento a lavori costituiti da oggetti al limite indistinguibili dalla realtà quotidiana"<sup>81</sup> come i readymade duchampiani,

oppure a opere impersonali e prive di forme articolate, come i monocromi di Ad Reinhardt.

Riferimenti filosofici del Minimalismo sono la *Fenomenologia della percezione* di Merleau-Ponty e *l'Essere e il nulla* di Jean-Paul Sartre: di fatti, come osserva Barilli, le strutture primarie delle installazioni minimaliste "apparivano molto simili all'"essere" sartriano, cioè a un nucleo di pura inerzia, di opacità materiale, "lavorato" dal vuoto del soggetto umano, che veniva così chiamato a mettere in forma la loro intrinseca povertà"<sup>82</sup>. Le *L-Shaped* di Robert Morris, i cubi di Carl Andre o le mensole di Donald Judd sono opere povere dal punto di vista formale, ma intrattengono un nuovo rapporto con lo spazio e invitano lo spettatore a interagire non solo con la vista ma anche con il movimento, "abitandole", calpestandole o camminandoci intorno. I materiali utilizzati sono di origine industriale, come plexiglas, metallo, legno, travi e, realizzando finalmente l'intuizione contenuta nel manifesto di Boccioni, viene impiegata persino l'illuminazione al neon, grazie al contributo di Dan Flavin, prima del quale "la luce elettrica [...] era stata un termine di riferimento teorico piuttosto che una realtà fisicamente attingibile"<sup>83</sup>. Minimalisti d'eccezione sono Robert Smithson, che nel repertorio delle forme primarie introduce strutture spiralfornite che poi svilupperà con gli interventi di Land Art, e lo stesso Robert Morris, il quale dal 1967 si allontana dall'algido rigore minimalista per sperimentare ricerche *Antiform* (si prendano come esempio i suoi *Felts*, morbide composizioni di feltri cascanti).

Gli spazi claustrofobici di *Casa Viuda* hanno diversi punti di contatto con *Passageway* (1961) di Morris, dove un tunnel sotterraneo si restringe progressivamente fino a rendere impossibile il passaggio; a scandire l'ansia dello spettatore intrappolato nel sottosuolo, il ticchettio costante di un orologio e il battito di un cuore che rimbombano fra le pareti. Un vero e proprio vico-

lo cieco che è anche un'indagine fisica e concettuale su cosa significhi abitare lo spazio e sui modi in cui lo spazio trasforma i nostri corpi. "A task performance" la definisce Morris, "it is nothing but a bodily gesture caught in the act of surfacing the world [...] What is like to be a body?"<sup>84</sup>.

Anche i corridoi di Bruce Nauman, esplicitamente citati da Salcedo come riferimento e oggetto di studio, esplorano "in modo inedito e spiazzante, nella sua dimensione fisica e sensoriale, il comportamento del visitatore all'interno di una determinata struttura spaziale"<sup>85</sup>. Pensiamo a *Green Light Corridor* o *Video Corridor*, entrambi del 1970: nel primo caso è la pungente luce al neon a plasmare lo spazio e disorientare lo spettatore<sup>86</sup>, mentre nel secondo caso due monitor trasmettono le immagini di telecamere a circuito chiuso, in modo che lo spettatore possa percepirsi al tempo stesso come soggetto e oggetto della propria esperienza spaziale. Troviamo in nuce strategie di spaesamento che verranno poi rielaborate nelle installazioni dislocate e claustrofobiche di Salcedo, assumendo connotazioni fortemente politiche; in questo caso, infatti, l'inabilità degli spazi è funzionale a rappresentare la pervasività della violenza nella vita quotidiana. Come vedremo analizzando più nel dettaglio la serie di sculture *Casa Viuda*, un riferimento per Salcedo sono senza dubbio i calchi realizzati da Nauman negli anni Sessanta, in resina, farina o calcestruzzo, con i quali l'artista americano solidifica frammenti di spazio o parti del corpo, riveste l'invisibile e misura il vuoto che compone i luoghi quotidiani. L'opera di Nauman diviene una vera e propria fenomenologia della realtà che indaga il nostro essere-nel-mondo e concepisce gli spazi del nostro vivere non come entità concrete e immutabili, ma come materia da plasmare in continuazione, fino ad arrivare alla definizione di *negative space*, ovvero "the underisde and the backside of things"<sup>87</sup>.



Con i corridoi di Nauman ci troviamo all'interno di un complesso di ricerche che possiamo definire "arte ambientale", ossia un tipo di intervento, come ha osservato Germano Celant, "che si distingue dall'opera oggettuale proprio in quanto rimanda all'intenzione di risultare un lavoro relativo a un determinato contesto [...] l'arte crea uno spazio ambientale, nella stessa misura in cui l'ambiente crea l'arte"<sup>88</sup>. Non semplici installazioni che hanno ovvie implicazioni spaziali, dunque, ma "lavori che si configurano come veri e propri ambienti, e interventi che coinvolgono in modo totalizzante contesti esterni"<sup>89</sup>. Già Boccioni ne *La scultura futurista* affermava che "non vi può essere rinnovamento se non attraverso la scultura d'ambiente, poiché in essa la plastica si svilupperà prolungandosi per modellare l'atmosfera che circonda le cose"<sup>90</sup>. L'interesse per un coinvolgimento sempre più decisivo dell'ambiente assume particolare importanza a partire dagli anni Cinquanta, e un'opera come *Le Vide* di Yves Klein (1958), dove la galleria Iris Clert di Parigi, interamente verniciata di bianco, diviene "un'esperienza estetica allo stesso tempo spirituale e sensoriale"<sup>91</sup>, costituisce un significativo precedente dell'installazione *Neither* di Salcedo. In entrambi i casi viene sfruttata la forza smaterializzante del bianco per avvolgere e obliterare qualsiasi presenza fisica, scardinando così la percezione del fruitore (Michael Asher, influenzato da Klein, progetterà ambienti invisibili dove i muri sono costituiti attraverso getti d'aria pressurizzata). Corpo e ambiente sono dunque inestricabilmente legati, e lo spazio è prima di tutto una questione di percezione. In *Neither*, così come in *Palimpsest*, dove i nomi dei migranti morti nel Mediterraneo affiorano dal terreno come lacrime di cristallo, la smaterializzazione spaziale viene interpretata da Salcedo in senso politico, e l'esile soglia tra visibile e invisibile traduce concretamente l'esperienza delle vittime,

un'esperienza tremendamente reale nella sua brutalità eppure al tempo stesso condannata all'anonimità.

Come si accennava in precedenza, la grande varietà dell'opera di Salcedo è difficilmente classificabile, per cui accanto a opere come *Neither* troviamo strategie di straniamento di segno opposto, che invece della cancellazione procedono verso l'accumulazione caotica di oggetti. Il riferimento immediato di un lavoro come *Istanbul Project* è senza dubbio *Le Plein* di Arman, esponente del Nouveau Réalisme, che due anni dopo l'installazione di Klein satura la stessa galleria Iris Clert fino al soffitto, accatastando centinaia di oggetti comuni e usurati, fra cui "lampadine, radiatori d'auto, bidet, dischi rotti, biciclette, radio sgangherate, binocoli (ma anche quadri di artisti contemporanei)"<sup>92</sup> trasformando lo spazio espositivo in una vera e propria discarica di rottami. Sviluppando quanto già sperimentato da Schwitters nella sua *Merzbau*, Arman estende l'interesse per l'oggetto banale e quotidiano anche ai rifiuti che, come osserva Lea Vergine, "sono un viluppo di simboli: sono rischio e fascinazione, catastrofe annunciata e seduzione, bellezza del brutto e memoria dell'umano".<sup>93</sup> L'accumulo di rifiuti ha in sé qualcosa di perturbante, si pone come "il segno di una creatività minacciosa quanto ambigua, giacché l'immondizia non è prevedibile quindi non la si può eludere. Anarchico, il recupero di deiezioni da parte di pittori, scultori e fotografi [...] è come l'utopia, infantile, irritante, salvifico"<sup>94</sup>. Se l'opera di Arman può essere letta come un'ironica e dissacrante critica alla presunta nobiltà dell'arte e, insieme, alla società dei consumi, le centinaia di sedie vecchie incastornate da Salcedo fra gli edifici abbandonati di Istanbul sono un richiamo alle persecuzioni subite dalle minoranze greche ed ebraiche, che un tempo popolavano il quartiere.

Durante il Progrom di Istanbul, per esempio, avvenuto il 6 e 7 settembre 1955, il Governo diede il via libera a un saccheggio

di massa ai danni delle abitazioni e delle attività commerciali greche, tollerando violenze fisiche di ogni genere, e subirono ingenti danni anche le comunità ebraiche e armene. In risposta al silenzio a cui sono state condannate queste esperienze, *Istanbul Project* si erge come una cattedrale precaria e cigolante: accatastate in un fragile equilibrio, che pare sempre sul punto di spezzarsi, le sedie consumate richiamano al tempo stesso la presenza e l'assenza delle vittime, ed è ancora una volta l'empatia di Salcedo per l'oggetto quotidiano che "trasforma la cosa percepita in una più vasta e fertile realtà mentale"<sup>95</sup>.

Interventi su larga scala come *Istanbul Project*, *Shibboleth*, *Palimpsest* e *Noviembre 6 y 7* sviluppano concetti quali "displacement" e "non-site" cari a esponenti della Land Art come Michael Heizer e Robert Smithson. La Land Art, definita da Barilli come una linea di sviluppo di tipo fisico-quantitativo del Minimalismo, "consistente nel trasferire e imporre gli schemi minimali a un vasto continente ambientale"<sup>96</sup>, comprende quelle operazioni artistiche che sul finire degli anni Sessanta travalicano gli spazi espositivi per intervenire direttamente nei territori naturali. L'intento dei land artisti è quello di "utilizzare lo spazio e i materiali naturali direttamente come mezzi fisici dell'opera, attraverso interventi su larga scala"<sup>97</sup> – interventi spesso destinati a scomparire a causa dei processi di erosione, poiché i materiali impiegati sono terra, rocce, sabbia, materiali sottoposti ai comandi della natura. Lo sviluppo maggiore di questa corrente ha luogo negli Stati Uniti, dove le opere conquistano gli spazi immensi dei deserti, laghi salati e praterie sconfiniate: Walter De Maria installa un *Campo di Fulmini* (1973-1979) nel cuore spopolato del New Mexico, Smithson traccia una *Spiral Jetty* (1970) fatta di terra, rocce e cristalli di sale nel Great Salt Lake dello Utah, Heizer realizza gli enormi scavi cubici di *Displaced-Replaced Mass* (1969) nel deserto del Nevada.

*Displaced-Replaced Mass* si compone di fosse rettangolari con pareti in cemento in cui vengono collocati massi di granito provenienti dalle montagne della High Sierra. Heizer ha proposto una versione di queste installazioni anche nelle gallerie, e il concetto rimane sempre quello di un enorme "spazio negativo" ricavato per sottrazione nel cuore stesso della materia (modalità che troviamo anche nelle cavità del muro in cui Salcedo inserisce le sue *Atrabiliarios* o anche nell'enorme frattura che compone *Shibboleth*). Spazio negativo che con *Double Negative* (1971) assume proporzioni ancora più ambiziose, poiché Heizer realizza due enormi scavi che si snodano per più di 500 metri per le valli del Nevada come antiche strade o reperti di una civiltà scomparsa. La dislocazione mina la compattezza del paesaggio e al tempo stesso rende impossibile distinguere l'opera dal contesto situazionale. Qui, come nei *Corridor* di Nauman, o nei *Passageway* di Morris, ricorre sempre l'idea di "passaggio", come ha osservato Rosalind Krauss, ossia di un incontro tra lo spazio e il corpo che lo attraversa, per cui l'unico modo per fruire di queste opere "è abitarle, esservi dentro"<sup>98</sup>.

Nella costellazione di riferimenti dell'artista colombiana troviamo, oltre a Duchamp, Beuys, Nauman e Heizer, anche Robert Smithson, che riflette ampiamente sul concetto di "displacement" con interventi ambientali (come *Mirror Displacements* del 1969, dove con i loro riflessi le lastre specchianti seminate nel deserto dello Yucatán frantumano la solidità del paesaggio), ma anche all'interno degli spazi museali. È il caso dei *Non-sites*, contenitori geometrici con all'interno pietre e minerali raccolti da Smithson nei "sites", ovvero nei territori esplorati durante le sue peregrinazioni. "Dato che un *non-site* è la sottrazione di un sito in un contesto artistico, gli osservatori di questo non-luogo sono costantemente rimandati al sito reale"<sup>99</sup>, mostrato in galleria attraverso mappe, fotografie e disegni.

I materiali grezzi di Smithson, esattamente come gli arredi domestici di Salcedo, vengono dunque dislocati all'interno delle gallerie, creando una dialettica fra uno spazio interno percepibile e uno spazio esterno caotico e incontrollabile. Per Smithson questa dialettica tra luogo e non luogo contrappone "artificiale e naturale, confinato e incommensurabile, rappresentazione cartografica e sito naturale dei prelievi, inerzia e mutevolezza processuale"<sup>100</sup>, mentre il non-luogo a cui rimanda Salcedo è la quotidianità ormai frantumata dalla guerra. Ancora più suggestive sono le correlazioni fra i due artisti se consideriamo che *non-site* in inglese rima con *non-sight* ("non visione"): torniamo, insomma, alla soglia tra visibile e invisibile, a una visione che al tempo stesso rivela e nasconde l'oggetto (la vittima).

Se in Smithson l'ammasso di vetri rotti di *Atlantis* (1969) rimanda a una città antica e perduta, ciò che tentano di ricomporre le opere di Salcedo è un corpo amato, un paese, una casa. Che siano petali cuciti con filo chirurgico, vestiti intessuti di aghi metallici o arredi incompleti, esse rimandano sempre a un altrove, a un non-luogo immaginario in cui è possibile ricomporre una quotidianità senza violenza; e il *non-site* è uno spazio della memoria in cui si è salvi, ma inesauribilmente soli.

**Note**

- <sup>1</sup> H. ARENDT, *Sulla Violenza*, trad. it., Guanda, Parma, 1996, p.11.
- <sup>2</sup> Ivi, p.12.
- <sup>3</sup> Ivi, p.13.
- <sup>4</sup> Ivi, p.7.
- <sup>5</sup> Ivi, p.47.
- <sup>6</sup> Ivi, p.48.
- <sup>7</sup> <https://www.unidadvictimas.gov.co/es/registro-unico-de-victimas-ruv/37394> (ultima consultazione gennaio 2020).
- <sup>8</sup> Cfr. S. SONTAG, *Davanti al dolore degli altri*, trad. it., Mondadori, Milano, 2006.
- <sup>9</sup> N. PRINCENTHAL (a cura di), *Doris Salcedo*, cit., p.14.
- <sup>10</sup> A. C. VARGAS, *Colombia. Antropologia di una guerra interminabile*, Rosenberg & Sellier, Torino, 2019, p.38.
- <sup>11</sup> Ivi, p.27.
- <sup>12</sup> Ivi, p.49.
- <sup>13</sup> G. SANCHEZ GOMEZ, *Violence in Colombia: The Contemporary Crisis in Historical Perspective*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, 1992, p.19.
- <sup>14</sup> Ivi, p.88.
- <sup>15</sup> *Ibidem*.
- <sup>16</sup> R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it., Einaudi, Torino, 1980, p.42.
- <sup>17</sup> *Ibidem*.
- <sup>18</sup> J. ROCA, "Ausencia/Evidencia", citato in M. SCHNEIDER ENRIQUEZ, *Doris Salcedo. The materiality of mourning*, cit., p.20.
- <sup>19</sup> V. WOOLF, *Le tre ghinee*, trad. it., Feltrinelli, Milano, 2004, p.30.
- <sup>20</sup> S. SONTAG, *Regarding the Pain of Others*, Picador, New York, 2003, p.61.
- <sup>21</sup> Ivi, p.24.
- <sup>22</sup> G. ZEA (a cura di), *Arte y Violencia en Colombia desde 1948*, Grupo Editorial Norma, Bogotá, 1999, p.8.
- <sup>23</sup> H. ARENDT, *Vita Activa. La condizione umana*, trad. it., Bompiani, Milano, 1994, p.120.
- <sup>24</sup> A. ARSLAN, *La masseria delle allodole*, trad. it., Rizzoli, Milano, 2003, p.85.
- <sup>25</sup> M. RECALCATI, *Incontrare l'assenza*, cit., p.29.
- <sup>26</sup> H-M. HERZOG (a cura di), *Cantos/Cuentos Colombianos*, Hatje Cantz Publishers, Berlino, 2005, p.243.

- <sup>27</sup> R. BATHES, *La camera chiara*, cit., p.72.
- <sup>28</sup> H-M. HERZOG (a cura di), *Cantos/Cuentos Colombianos*, cit., p.246.
- <sup>29</sup> W. BENJAMIN, *Piccola storia della fotografia* (1931), trad. it., Skira, Milano, p.14.
- <sup>30</sup> Ivi, p.20.
- <sup>31</sup> H-M. HERZOG (a cura di), *Cantos/Cuentos Colombianos*, cit., p.180.
- <sup>32</sup> A. C. VARGAS, *Colombia*, cit., p.97.
- <sup>33</sup> Ivi, p.98.
- <sup>34</sup> Doris Salcedo citata in H-M. HERZOG (a cura di), *Cantos/Cuentos Colombianos*, cit., p.168.
- <sup>35</sup> M. DUCHAMP, *Ingegnere del tempo perduto. Conversazione con Pierre Cabanne*, trad. it., Abscondita, Milano, 2014, p.103.
- <sup>36</sup> L. DE MARIA (a cura di), *Marinetti e il futurismo*, Mondadori, Milano, 1973, p.70.
- <sup>37</sup> *Ibidem*.
- <sup>38</sup> R. BARILLI, *L'arte contemporanea. Da Cezanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, Milano, 2011 [prima ed. 2005], p.187.
- <sup>39</sup> N. PRINCENTHAL (a cura di), *Doris Salcedo*, cit., p.40.
- <sup>40</sup> H. FOSTER et alt., *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, trad. it., Zanichelli, Bologna, 2007, p.129.
- <sup>41</sup> R. BARILLI, *L'arte contemporanea*, cit., p.189.
- <sup>42</sup> Ivi, p.194.
- <sup>43</sup> M. ROOTH, *Robert Smithson on Duchamp: An Interview*, «Artforum», XII, 1973, n.2, ottobre, p.47.
- <sup>44</sup> L. NORTON, *The Richard Mutt case*, in «The blind man», 1917, n.2, maggio, p.6.
- <sup>45</sup> A. DANTO, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, trad. it., Laterza, Roma-Bari, 2008.
- <sup>46</sup> Ivi, p.113.
- <sup>47</sup> Ivi, p.114.
- <sup>48</sup> R. BARILLI, *L'arte contemporanea*, cit., p.188.
- <sup>49</sup> Ivi, p.189.
- <sup>50</sup> F. FABBRI, *Sesso, arte e rock' n' roll. Tra readymade e performance*, Atlante, Bologna, 2006, p.57.
- <sup>51</sup> R. KRAUSS, *Passaggi*, cit., p.92.
- <sup>52</sup> *Ibidem*: "la spersonalizzazione costituiva il senso principale della sua arte".
- <sup>53</sup> N. PRINCENTHAL (a cura di), *Doris Salcedo*, cit., p.14.
- <sup>54</sup> M. DUCHAMP, *Scritti*, trad. it., Abscondita, Milano, 2005, p.165.

- <sup>55</sup> A. BONITO OLIVA, *Il mercante del silenzio*, introduzione a M. DUCHAMP, *Scritti*, cit., p.11.
- <sup>56</sup> H. MOLESWORTH, *Doris Salcedo's Readymade Time*, citato in J. RODRIGUES WIDHOLM (a cura di), *Doris Salcedo*, cit., p.205.
- <sup>57</sup> H. STACHELHAUS, *Joseph Beuys. Una vita di controimmagini*, trad. it., Johan&Levi, Monza, 2012.
- <sup>58</sup> F. FABBRI, *Sesso arte e rock' n' roll*, cit., p.221.
- <sup>59</sup> M. MCLUHAN, *Gli strumenti del comunicare*, trad. it., Il Saggiatore, Milano, 1967, p.9.
- <sup>60</sup> H. MARCUSE, *Eros e civiltà*, trad. it., Einaudi, Torino, 1974, p.164.
- <sup>61</sup> H. STACHELHAUS, *Joseph Beuys. Una vita di controimmagini*, cit., p.73.
- <sup>62</sup> J. BEUYS, *Cos'è l'arte?*, trad. it., Castelveccchi, Roma, 2015, p.15.
- <sup>63</sup> Ivi, p.88.
- <sup>64</sup> Ivi, p.20.
- <sup>65</sup> Ivi, p.70.
- <sup>66</sup> *Ibidem*.
- <sup>67</sup> Ivi, p.73.
- <sup>68</sup> Ivi, p.125.
- <sup>69</sup> N. PRINCENTHAL (a cura di), *Doris Salcedo*, cit., p.10.
- <sup>70</sup> J. BEUYS, *Cos'è l'arte?*, cit., p.34.
- <sup>71</sup> H. STACHELHAUS, *Joseph Beuys. Una vita di controimmagini*, cit., p.10.
- <sup>72</sup> L. PERELLI, *Arte che non sembra arte: Arte pubblica, pratiche artistiche nella vita quotidiana e progetto urbano*, FrancoAngeli, Milano, 2017, p.18.
- <sup>73</sup> Ivi, p.19.
- <sup>74</sup> Ivi, p.21.
- <sup>75</sup> G. RAY, *Joseph Beuys. Mapping the legacy*, Distributed Art Publishers, New York, 1999, p.63.
- <sup>76</sup> Ivi, p.64.
- <sup>77</sup> N. PRINCENTHAL, *Doris Salcedo*, cit., p.21.
- <sup>78</sup> H. STACHELHAUS, *Joseph Beuys. Una vita di controimmagini*, cit., p.142.
- <sup>79</sup> N. WEDELL (a cura di), *Investigations: The Expanded Field of Writing in the Works of Robert Morris*, ENS Editions, Lione, 2015, p.240.
- <sup>80</sup> F. POLI, *Arte contemporanea*, cit., p.71.
- <sup>81</sup> Ivi, p.72.
- <sup>82</sup> R. BARILLI, *L'arte contemporanea*, cit., p.315.



<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> N. WEDELL (a cura di), *Investigations*, cit., p.240.

<sup>85</sup> F. POLI, *Arte contemporanea*, cit., p.109.

<sup>86</sup> Cfr. C. LEWALLEN, D. BOWEN, *Bruce Nauman: Spatial Encounters*, University of California Press, Berkeley, 2019, p.10: "light [...] created a mandatory path for the spectator and was designed to alter perceptions through chromatic effects".

<sup>87</sup> J. KRAYNAK, *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, The MIT Press, Cambridge, 2005, p.324.

<sup>88</sup> G. CELANT, *Ambiente/arte dal futurismo alla Body Art*, Edizioni della Biennale di Venezia, Electa, Milano-Venezia, 1976, p.5.

<sup>89</sup> F. POLI, *Arte contemporanea*, cit., p.98.

<sup>90</sup> L. DE MARIA (a cura di), *Marinetti e il futurismo*, cit., p.70

<sup>91</sup> F. POLI, *Arte contemporanea*, cit., p.102.

<sup>92</sup> *Ivi*, p.103.

<sup>93</sup> L. VERGINE (a cura di), *Trash. Quando i rifiuti diventano arte*, Catalogo della mostra, Electa, Milano, 1997, p.22.

<sup>94</sup> *Ivi*, p.23.

<sup>95</sup> A. APPIANO CAPRETTINI, *Estetica del rottame: consumo del mito e miti del consumo nell'arte*, Meltemi, Roma, 1999, p.66.

<sup>96</sup> R. BARILLI, *L'arte contemporanea*, cit., p.316.

<sup>97</sup> F. POLI, *Arte contemporanea*, cit., p.114.

<sup>98</sup> R. KRAUSS, *Passaggi*, cit., p.218.

<sup>99</sup> F. POLI, *Arte contemporanea*, cit., p.132

<sup>100</sup> *Ibidem*.





FIG. 1 – D. SALCEDO, *Untitled*, 1989-1993.



FIG. 2/3 – D. SALCEDO, *Plegaria muda*, 2008-2010.





FIG. 4 – D. SALCEDO, *Untitled*, 1987-1993.



FIG. 5/6 – D. SALCEDO, *A Flor de Piel*, 2013.





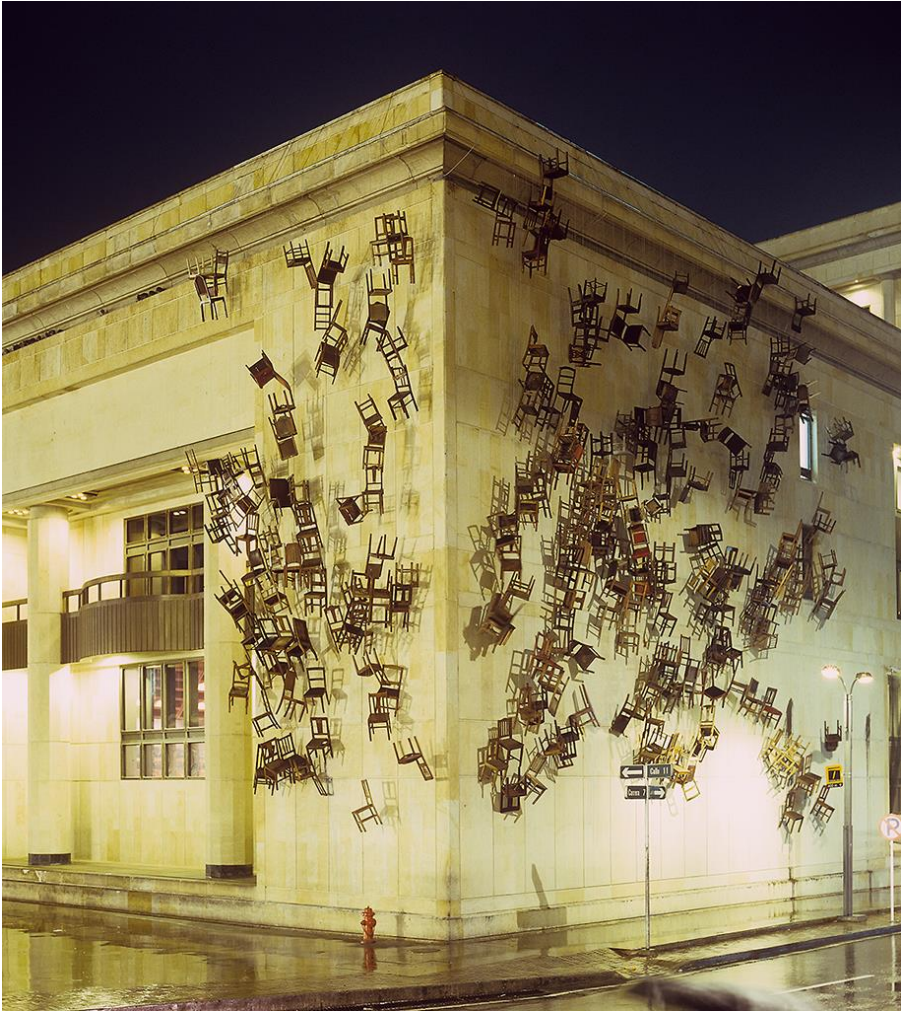


FIG. 7 – D. SALCEDO, *Noviembre 6 y 7*, 2002.

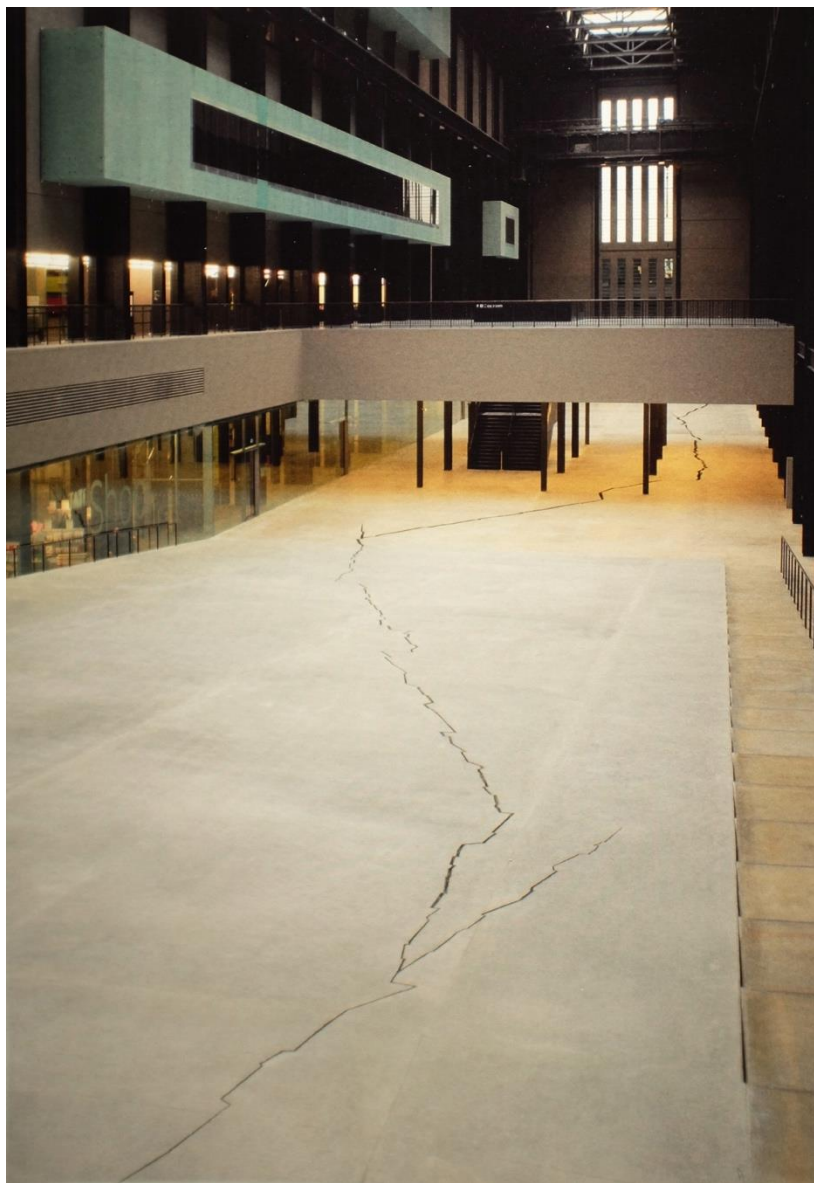


FIG. 8 – D. SALCEDO, *Shibboleth*, 2007.

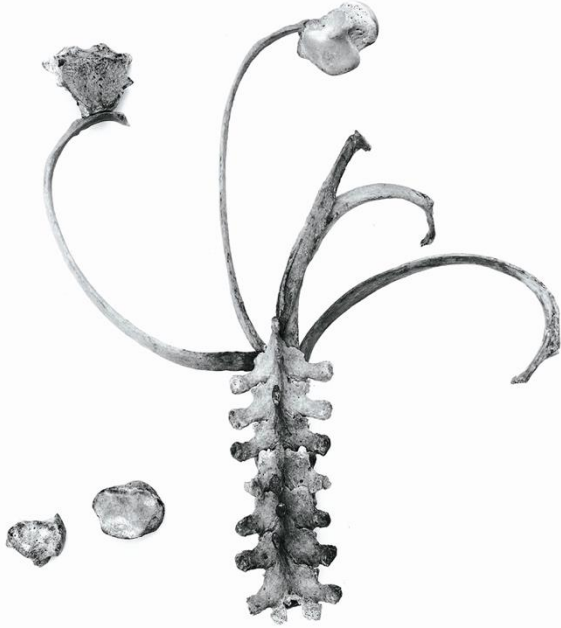




FIG. 9 – D. SALCEDO, *Disremembered*, 2014.



FIG. 10 – O. MUÑOZ, *Biografías* (frame da installazione video), 2002.



*Orquis Negrilensis*

Lam. 12

FIG. 11 – J. M. ECHAVARRIA, *Orquis Negrilensis*, dalla serie *Corte de Florero*, 1997.



FIG. 12 – M. DUCHAMP, *Porta: 11*,  
rue Larrey, 1927.

FIG. 13/14 – D. SALCEDO, *Casa Viuda III* (dettagli), 1994.





FIG. 15 – D. SALCEDO, *Abyss*, 2005.



FIG. 16 – D. SALCEDO, *Neither* (dettaglio), 2004.

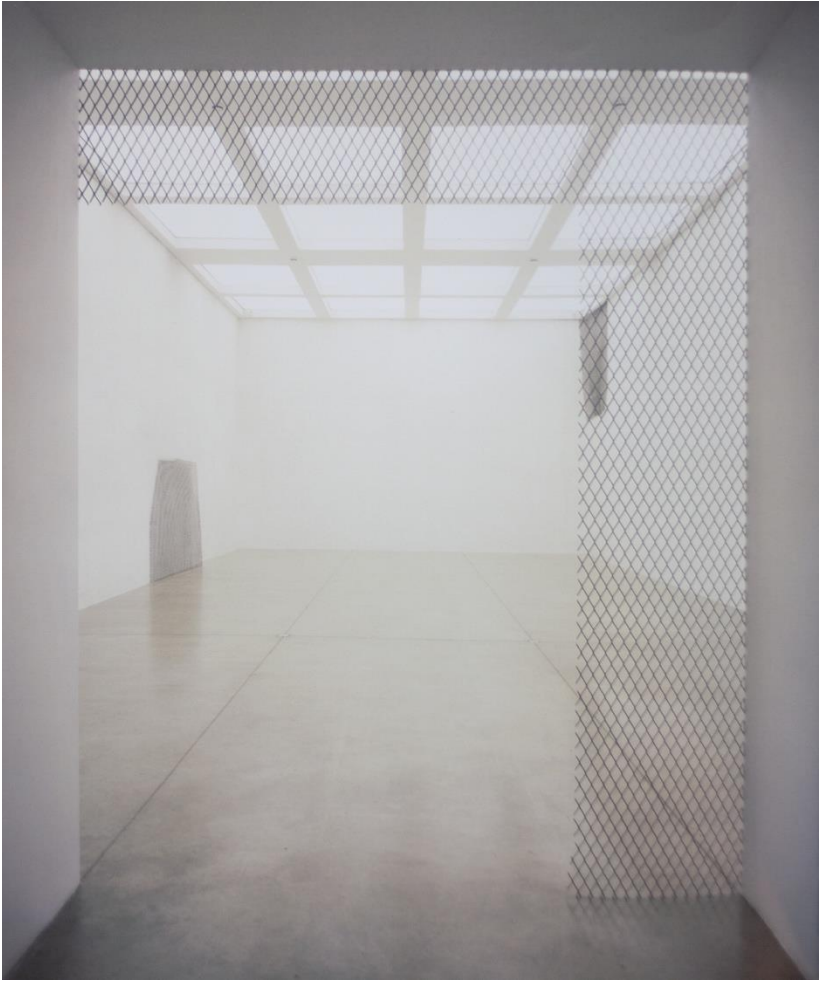


FIG. 17 – D. SALCEDO, *Neither*, 2004.



FIG. 18 – J. BEUYS, *Zeige Deine Wunde*, 1980.



FIG. 19 – D. SALCEDO, *Untitled*, 1987.





FIG. 20 – J. BEUYS, *Unchlitt*, 1977.



FIG. 21 – D. SALCEDO, *La Casa Viuda* (dettaglio), 1992-1994.





FIG. 22 – D. SALCEDO, *Istanbul Project*, 2003.



FIG. 23 – M- HEIZER, *Displaced-Replaced Mass*, 1969.

FIG. 24 – R. SMITHSON, *Oberhausen Non-Site*, 1968.





FIG. 25 – D. SALCEDO, *Atrabiliarios* (dettaglio), 1993-1996.

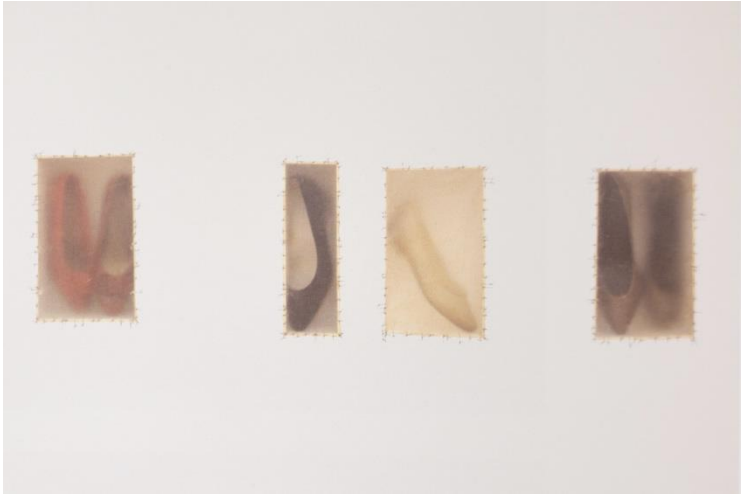


FIG. 26/27 – D. SALCEDO, *Atrabiliarios*, 1993-1996.

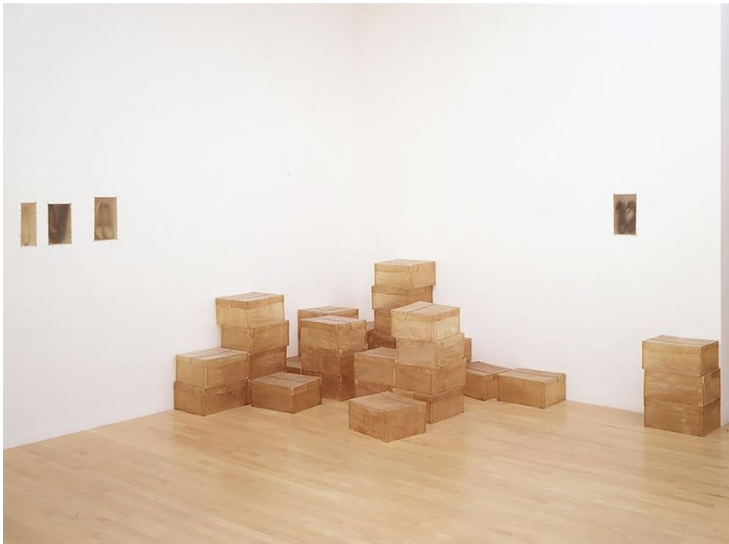


FIG. 28 – C. BOLTANSKI, *Reserves: The Purim Holiday*, 1989.



FIG. 29 – D. SALCEDO, *La Casa Viuda VI* (dettaglio), 1995.





FIG. 30 – D. SALCEDO, *Unland: The Orphan's Tunic*, (dettaglio), 1997.



FIG. 31 – J. BEUYS, *Felt Suit*, 1970.



FIG. 32 – D. SALCEDO, *La Casa Viuda* (dettaglio), 1992-1995.



FIG. 33 – D. SALCEDO, *La Casa Viuda* (dettaglio), 1992-1995.





FIG. 34 – J. BEUYS, *Sedia con grasso*, 1964.

FIG: 35 – R. WHITEREAD, *Untitled (Book Corridors)*, 1998.





FIG. 36 – G. MATTA-CLARK, *Splitting*, 1974.



FIG. 37 – D. SALCEDO, *Shibboleth* (dettaglio), 2007.



FIG. 46 – A. BURRI, Grande Cretto di Gibellina, 1984-1989.



FIG. 47 – D. SALCEDO, *Palimpsesto*, 2016-2018.

## **Atrabiliarios**

### **Nel paese delle ultime cose**

Nel romanzo di Paul Auster *Nel paese delle ultime cose*, la sventurata protagonista Anna Plume si trova a sopravvivere in un paese ormai prossimo all'estinzione. “Queste sono le ultime cose” racconta, “a una a una scompaiono e non ritornano più”<sup>1</sup>. E proprio quel mondo feroce e selvaggio, che ci viene descritto così lucidamente pagina dopo pagina, diviene una perfetta metafora della precarietà della condizione umana. Tutto, prima o poi, è destinato a scomparire: le persone, gli oggetti, i luoghi che abbiamo amato e quelli in cui mai abbiamo vissuto. Viviamo immersi in un flusso costante, nel muto alternarsi delle stagioni – “un giorno di sole seguito da un giorno di pioggia, il caldo e poi il freddo, il vento e poi la calma, un periodo di freddo pungente e poi oggi, nel mezzo dell'inverno, un pomeriggio di luce fragrante, caldo al punto da far sudare. Niente dura, vedi, neppure i pensieri dentro di te”<sup>2</sup>.

Nell'incertezza della nostra condizione, gli oggetti quotidiani sono insieme testimoni e compagni fedeli delle nostre esistenze. Ne *La vita delle cose* Remo Bodei li interpreta non in senso utilitaristico, come puri beni di consumo, piuttosto come “cose”, ossia simboli immateriali, carichi di valori personali e sociali. “Noi investiamo intellettualmente e affettivamente gli oggetti” scrive Bodei, “diamo loro senso e qualità sentimentali, li avvolgiamo in scrigni di desiderio o in involucri ripugnanti, li inquadrano in sistemi di relazioni”<sup>3</sup>. Lungi da porsi come pura materia inerte, gli oggetti recano tracce della nostra presenza, costituiscono un nostro prolungamento: “ciascuno ha una storia

e un significato mescolati a quelli delle persone che li hanno utilizzati e amati. Insieme formano, oggetti e persone, una sorta di unità che si lascia smembrare a fatica"<sup>4</sup>.

Oggetti densi di memoria sono senza dubbio le scarpe orfane che compongono l'installazione *Atrabiliarios*, opera di Salcedo dei primi anni Novanta, periodo in cui l'artista viaggiava per la Colombia "collezionando" oggetti appartenuti alle vittime di sparizioni forzate e intervistando i loro familiari, talvolta persino accompagnandoli a riconoscere i corpi dei propri cari nelle fosse comuni. Le scarpe di *Atrabiliarios*, tutte di modello femminile, sono poste all'interno di nicchie scavate nel muro della sala espositiva; abitano un vuoto, uno spazio "negativo" e interstiziale, quasi affiorassero dalle pareti e lottassero per rendersi visibili allo spettatore. Si pongono come prolungamenti fantasmatici delle vittime, concreti residui di presenza al tempo stesso mostrati e obliati da uno strato di fibre animali, fissato al muro attraverso punti di sutura, che funge da schermo, da tessuto opaco che sbiadisce e dissolve i contorni.

Le scatole accatastate al muro, anch'esse composte da filo chirurgico e fibre animali, costituiscono un vero e proprio impedimento fisico per l'osservatore, un'assenza solidificata che fatica ad assumere una forma compiuta e ben rappresenta l'umiliazione subita dalle vittime di violenza, impossibilitate a esprimere la propria condizione. Come abbiamo visto nei due capitoli precedenti, la soglia tra visibile e invisibile in Salcedo è funzionale a concretizzare sia l'esperienza delle vittime dirette (le *desaparecidas*), condannate al silenzio poiché la loro esistenza è stata figurativamente e letteralmente annientata ("uccidere non bastava, i morti non erano mai abbastanza scomparsi")<sup>5</sup>, sia l'esperienza dei loro familiari, vittime indirette bloccate in un congelamento melanconico che erode il tempo quotidiano, proiettando l'esistenza in un processo di lutto interminabile.

Queste scatole spettrali si ammassano agli angoli della sala con forza perturbante, presagi di una violenza che si deve ancora compiere. "They are at emotional vision's periphery, accidents waiting to happen, warily anticipated; pre-emptive, protective scars formed around wounds not yet inflicted"<sup>6</sup>. L'opera condensa poeticamente tutte le tematiche care a Salcedo, si frammenta in una costellazione di solitudini in cui lo spettatore si muove disorientato. Già il titolo, come spesso accade nel lavoro dell'artista colombiana, è alquanto enigmatico: se una traduzione letterale dallo spagnolo rimanda a un "temperamento rabbioso", l'etimologia latina dei termini *atratus* (vestito a lutto) e *bilis* (rabbia, umor nero, o anche malinconia) suggerisce una connessione con il concetto freudiano di melanconia e con quel lutto impossibile così centrale nel lavoro di Salcedo. In questo senso *Atrabiliarios* si pone come una consapevole evoluzione della "scultura sociale" teorizzata da Beuys, e il filo chirurgico rimanda a quel faticoso processo di guarigione che per Beuys rappresentava il fine ultimo dell'arte. Secondo l'artista,

This work is an attempt to form a certain community, an ephemeral community, the community of desaparecidos, with whose family I work. They gave me objects that had belonged to the desaparecidos of the violence in Colombia, and then I tried to recreate these objects, which came from the individual space, the private grief of the family, into a work with many niches in order to convert an individual phenomenon into a social phenomenon. The grief that is limited to the family circle becomes a social phenomenon<sup>7</sup>.

Dalla tragedia singola alla dimensione collettiva, dal dolore privato all'esposizione-ritualizzazione pubblica, di cui lo spettatore è parte integrante: *Atrabiliarios* contempla e trascende l'evento da cui ha origine, divenendo elegia per le vittime e insieme un canto della precarietà dell'esistenza, un vero e

proprio “paese delle ultime cose” dove le scarpe, incastonate nelle nicchie come fossili, resistono all’oblio del corpo. Scarpe, sedie, vestiti, letti, armadi: al cuore dell’opera di Salcedo troviamo sempre oggetti quotidiani – taciti schiavi, secondo Borges, che ci accompagnano per tutta la vita, “non sapranno mai che ce ne siamo andati”<sup>8</sup>.

### **Contro il memoriale**

Nonostante Salcedo nel corso della sua carriera abbia sperimentato una vasta gamma di possibilità e materiali, arrivando persino a ideare opere su larga scala che in alcuni casi fuoriescono persino dal contesto museale (è il caso di *Istanbul Project*), si è sempre definita una “scultrice”, ancora più che un’artista. In tutti i suoi interventi, discorsi pubblici o interviste, nomina le sue opere come sculture, vere e proprie creature materiali (“Sculpture is its materiality”)<sup>9</sup>, pur trattandosi di opere molto distanti dalla tradizione classica, che rifiutano la figuratività e arrivano a inglobare scarpe, mobili e oggetti quotidiani. È allora lecito chiedersi, di cosa parliamo quando parliamo di scultura?

Già nel 1979, sulle pagine della rivista «October», Rosalind Krauss s’interrogava sulla grande malleabilità di questo termine. Sculture sono *Apollo* e *Dafne* di Bernini così come le *Muse Addormentate* di Brâncuși, i torsi incompleti di Rodin e la *Sedia con grasso* di Beuys. Ma sculture sono anche i monoliti in ferro di Judd, i *Video Corridor* di Nauman, persino gli “earthworks” di Smithson e De Maria – tanto che quando ci chiediamo che cosa sia davvero la scultura, ci sentiamo di condividere quel che Agostino diceva riguardo alla definizione del tempo: “Se nessuno me ne chiede, lo so bene: ma se volessi darne spiegazione a chi me ne chiede, non lo so”<sup>10</sup>.



In doing all of this, the very term we had thought we were saving-*sculpture* - has begun to be somewhat obscured. We had thought to use a universal category to authenticate a group of particulars, but the category has now been forced to cover such a heterogeneity that it is, itself, in danger of collapsing. And so we stare at the pit in the earth and think we both do and don't know what sculpture is<sup>11</sup>.

Da un punto di vista storico, Krauss rileva che fino all'avvento di Rodin il medium scultoreo era inseparabile dalla rappresentazione commemorativa e dalla logica del monumento. Le opere acquisivano significato in base alla funzione e soprattutto al *luogo* per cui erano state pensate, "they mediate between actual site and representational sign"<sup>12</sup>: la statua di Marco Aurelio è situata al centro del Campidoglio per instaurare una relazione simbolica tra l'Impero Romano e le forme moderne di governo, e così la statua equestre di *Costantino* realizzata da Bernini, ai piedi della scala regia della Basilica di San Pietro, "is another such monument, a marker at a particular place for a specific meaning/event"<sup>13</sup>. Secondo Krauss, un punto di non ritorno nella storia della scultura è stato, come abbiamo visto, Auguste Rodin, che per primo libera il medium scultoreo dalla funzione commemorativa e imprime all'opera una componente di processualità che verrà poi ripresa e sviluppata in età contemporanea.

Opere come *La porta dell'inferno* e la statua di *Balzac* sono insieme lavori straordinari e "monumenti falliti"<sup>14</sup>: in primo luogo, tradiscono l'aura di "originalità", di copia unica, così importante nella scultura tradizionale, poiché esistono numerose copie di entrambe le opere e nessuna versione autentica nel sito per cui erano state pensate; ma soprattutto, "the failure is also encoded onto the very *surfaces* of these works"<sup>15</sup>. Se le porte vengono strappate via dalla collocazione originale e trattate come opera autonoma, la loro superficie scavata e

lavorata con profondità e tormento fino a renderle inutilizzabili, il *Balzac* possiede un grado di soggettività inconcepibile per un monumento.

With these two sculptural projects, I would say, one crosses the threshold of the logic of the monument, entering the space of what could be called its negative condition - a *kind of sitelessness, or homelessness, an absolute loss of place*. Which is to say one enters modernism, since it is the modernist period of sculptural production that operates in relation to this loss of site, producing the monument as abstraction, the monument as pure marker or base, functionally placeless and largely self-referential<sup>16</sup>.

Non più *monumenti*, legati a specifiche collocazioni spaziali e funzioni commemorative, e dunque inevitabilmente costretti a rispettare determinati requisiti estetici (figuratività, solennità, riconoscibilità), ma sculture esuli, che recano traccia del processo che le ha generate, *passaggi* che invocano la partecipazione del fruitore. Capiamo allora come mai opere tanto audaci come *Double Negative* di Heizer, i *Non-sites* di Smithson o persino *Atrabiliarios* rientrano a pieno titolo nella categoria concettuale di scultura. In particolare, le scarpe orfane di Salcedo, così come tutte le opere della scultrice colombiana, fanno di questa "homlessness" la loro caratteristica fondante, cosicché il processo artistico per Salcedo è sempre anche un processo autoreferenziale, un lungo atto di costruzione e insieme decostruzione per scavare, letteralmente, al senso e all'origine dell'arte.

Se poi tematiche come la memoria e il lutto sono centrali in Salcedo, il suo lavoro non ha niente a che vedere con la logica del memoriale. *Atrabiliarios* prende avvio dalle storie di alcune vittime di violenza, ma la forza intrinseca dell'opera libera il risultato finale da ogni esplicito riferimento a quelle esperienze. Lasciate volutamente anonime, le scarpe trascendono

il singolo evento doloroso e proiettano lo spettatore verso una riflessione più ampia sui meccanismi di potere e sulla fragilità dell'esistenza. Se prendiamo in esame alcune audaci esperienze che a partire dagli anni Settanta hanno profondamente rivisitato e persino messo in crisi il modello di memoriale e monumento pubblico, notiamo che le opere di Salcedo hanno poco o nulla da spartire con queste esperienze. *Are You Were Victorious After All* di Hans Haacke, per esempio, eretto nel 1988 a Grasz in memoria delle vittime del regime nazista, con alla base un testo commemorativo, venne bruciato da gruppi neonazisti e dovette essere ricostruito per intero. Se i memoriali sono spesso oggetto di devastazioni, nessun malintenzionato si sognerebbe di bruciare o vandalizzare *Atrabiliarios* o qualsiasi altra opera di Salcedo, poiché manca quel diretto riferimento a uno specifico episodio politico.

Un caso interessante, nel complesso di relazioni tra arte e sfera pubblica, è senz'altro quello di Buenos Aires, città in cui con gli anni si è andata a definire una vera e propria "topografia del lutto": in risposta al silenzio a cui sono state condannate le esperienze dei *desaparecidos* e dei loro familiari, il cimitero della Recoleta, l'ESMA – Escuela Superior de Mecánica de la Armada, luogo di tortura per migliaia di *desaparecidos* – e il Rio de la Plata, in cui furono gettati i corpi dei civili nei tremendi "voli della morte", sono oggi divenuti luoghi di ritualizzazione pubblica, ospitano numerose manifestazioni commemorative, d'iniziativa spontanea e popolare, grazie alle quali la comunità può accedere a quel processo di elaborazione del lutto che i governi si ostinano a negare. Casi eccezionali nel lavoro di Salcedo, in cui sperimentare forme di partecipazione attiva della cittadinanza, sono *Accion de Duelo* del 2007, in cui Salcedo ha invitato i cittadini di Bogotá a depositare in Plaza de Bolívar 24.000 candele votive in risposta alla violenza che attanaglia la Colombia, e la performance del 1999 in onore del

giornalista Jaime Garzon, brutalmente assassinato, in cui Salcedo e altri artisti colombiani hanno tappezzato di rose i muri e i marciapiedi di Bogotá. Per il resto, la commemorazione a cui invitano le opere di Salcedo è sempre privata, e le sue sono sculture orfane, frammenti esuli che faticano a comporsi in un unicum, rimasugli di una vita segnata dal trauma della violenza. Eppure, quasi mai Salcedo lavora in solitudine. Le trasformazioni che impone agli spazi espositivi, così come la complessità tecnica delle sue opere (fino ad arrivare a installazioni monumentali come *Palimpsesto* o *Istanbul Project*) negli anni hanno richiesto la collaborazione di sempre un maggior numero di architetti, tecnici, ingegneri, come se le esperienze dolorose da cui tutto il lavoro ha origine trovassero riscatto nelle effimere comunità che si formano di volta in volta in fase di ideazione e progettazione. “Tutta l’arte nel momento in cui si mostra è pubblica, non solo quella supportata da istituzioni, tutte le tracce del passato sono documenti, non solo le statue degli eroi a cavallo”<sup>17</sup>, e anche quelle scarpe orfane, quelle sculture “rotte” e disfunzionali si muovono nel silenzio della preghiera.

### “Senza lacrima né tumulo”

CREONTE    Mai il nemico, neppure da morto, diventa amico.

ANTIGONE   Non per odiare io sono nata, ma per amar

CREONTE    E va con loro laggiù, allora, ad amare entrambi<sup>18</sup>.

Nei capitoli precedenti abbiamo osservato come Salcedo utilizzi due fondamentali strategie di spaesamento, o “displacement”: nei confronti degli oggetti quotidiani, sempre occultati o rimontati, oppure nei confronti dello spazio, reale ed espositivo, radicalmente alterato. Con *Atrabiliarios* entrambe queste strategie convivono, i muri della sala entrano a far parte

dell'opera e divengono un luogo interstiziale in cui "seppellire" le scarpe delle *desaparecidas*. La sepoltura è un tema centrale in *Atrabiliarios* e segna un'importante distinzione rispetto a lavori solo apparentemente simili, come per esempio alcune installazioni di Christian Boltanski, artista francese che pone al centro del proprio lavoro tematiche quali la memoria e l'oblio. Interessante senz'altro è la maniera sperimentale con cui Boltanski impiega la fotografia, utilizzando come supporto dei drappi su cui i volti sgranati delle vittime di violenza assumono una qualità spettrale, fluttuano come presenze fantasmatiche tentando di evocare la fragile individualità di tutti coloro che sono stati annientati dalla guerra e dalla Shoah, suo riferimento costante. Inoltre, anche Boltanski utilizza l'abito come metonimia dei corpi delle vittime: "Nelle mie opere ci sono molte persone, migliaia di svizzeri, centinaia di bambini polacchi. E tonnellate di abiti, perché fin dall'inizio ho pensato che la foto di un essere umano, un abito usato, il battito di un cuore, un corpo morto fossero equivalenti: mostrano tutti l'assenza"<sup>19</sup>.

Il processo di ricomposizione dell'individualità delle vittime che la violenza vorrebbe cancellare, ricomposizione che in Boltanski avviene soprattutto attraverso l'esposizione del volto, in Salcedo non si compie mai del tutto. Pensiamo a *Flor de Piel*, in cui i petali cuciti con filo chirurgico sono solo una fragile evocazione dell'epidermide della vittima, o anche agli abiti anegati nel legno e nel cemento nelle sculture di *Unland* e *Casa Viuda*, o ancora alle scarpe orfane di *Atrabiliarios*: tutto in Boltanski lotta contro l'anonimità, mentre tutto in Salcedo procede verso l'anonimità, prende avvio da esperienze reali e soggettive per dissolversi in una melanconica riflessione sulla precarietà della condizione umana. Per Charles Merewether le scarpe di *Atrabiliarios* si pongono tra la reliquia e il feticcio, "as a relic the stand in for the remains of the deceased; as a fetish they become a substitute object of both identification and

disavowal"<sup>20</sup>. In particolare, le nicchie ideate da Salcedo richiamano alcune pratiche di sepoltura tipiche di culture ispanofone, in cui si ritiene che gli effetti personali dei defunti conservino un legame speciale con le persone a cui sono appartenuti e vengono perciò sepolti in apposite nicchie di vetro. Un'eco visiva di *Atrabiliarios* sembra inoltre provenire dal Nuovo Cimitero di Barcellona, che presenta dei tumuli scavati direttamente nella collina di Montjuïc, pensato inizialmente come struttura provvisoria per ovviare alla scarsità di cimiteri, e divenuto oggi una solenne necropoli che conserva simboli e tumuli di numerose religioni.

Invece di costruire, assemblare ed espandersi nello spazio, le sculture di *Atrabiliarios* scavano nel cuore della materia realizzando così quella sepoltura altrimenti impossibile, lottando contro la barbarie delle fosse comuni. "Neppure piangerlo è concesso" lamenta Antigone, che accetta la condanna a morte pur di seppellire il corpo del fratello "abbandonato senza lacrima né tumulo, dolce tesoro per gli uccelli che già lo fissan pregustando il banchetto"<sup>21</sup>.

Se poi lo strato di fibre animali, che crea un effetto opacizzante e dissolve le sagome delle scarpe, può suggerire una trasfigurazione dei meccanismi di violenza, in quanto comporta una cancellazione dell'impronta (e come scrive Didi-Huberman, l'impronta è sempre "l'esperienza di una relazione")<sup>22</sup>, Nancy Princenthal rileva un'interessante connessione tra questo strato traslucido e la lastra fotografica, suggerendo che "these intimate items become images rather than objects"<sup>23</sup>. Roland Barthes ha esplorato a fondo il rapporto tra fotografia e morte, ipotizzando che il vero antenato della fotografia non sia la pittura, ma il teatro antico, legato al culto dei morti: "la Foto è come un teatro primitivo, come un Quadro Vivente: la raffigurazione della faccia immobile e truccata sotto la quale noi vediamo i morti"<sup>24</sup>. Per Barthes la morte permea

il processo fotografico al punto che l'oggetto fotografato può essere definito *Spectrum*, "dato che attraverso la radice questa parola mantiene un rapporto con lo "spettacolo" aggiungendovi quella cosa così vagamente spaventosa che c'è in ogni fotografia: il ritorno del morto"<sup>25</sup>.

A questo punto possiamo suggerire un confronto tra la poetica di Salcedo e quella della fotografa giapponese Miyako Ishiuchi, incentrata sul passaggio del tempo e sui segni che esso imprime sulla realtà quotidiana. Anche in Ishiuchi gli oggetti divengono preziose reliquie impregnate della vita e della memoria delle persone a cui sono appartenute. In *Mother's*, del 2002, Ishiuchi passa in rassegna gli oggetti della madre defunta, privilegiando tutto ciò che è entrato a diretto contatto con il corpo, come parrucche, sottovesti, persino dentiere ("tra "me" e lo "spazio", c'è solo la mia pelle" ci ricorda Didi-Huberman, "è un ricettacolo, un porta-impronta del mondo intorno che mi scolpisce")<sup>26</sup>. Le tracce della quotidianità ci vengono mostrate senza alcuna censura: tutto è degno di essere fotografato, e ogni cosa, dalla più banale alla più ripugnante, evoca la presenza della madre, tracciandone un ritratto dolce e persino ironico. Non c'è alcun tentativo estetizzante negli scatti di Ishiuchi, piuttosto una fiducia nelle capacità di registrazione automatica del mezzo fotografico: "la macchina non interpreta, non trasforma, non sposta l'oggetto su un altro piano. Si limita a prelevare e presentare"<sup>27</sup>. Se, come nota Victor Stoichita, "la dialettica comparsa-scomparsa è parte integrante della tecnica fotografica"<sup>28</sup>, è grazie all'annullamento di qualsiasi intenzione autoriale che avvertiamo la vita di cui gli oggetti sono impregnati, immaginiamo le forme del corpo che indossava quegli abiti, e com'erano piccoli i piedi che s'infilavano in quelle scarpe. A conclusione del lavoro, alcuni *close-up* del corpo della madre morente ci mostrano le tracce della vecchiaia e le cicatrici causate da un incidente; anche il corpo,

così come il legno umido e palpitante di una casa in rovina, reca i segni del passaggio del tempo.

La fotografia si pone così come "scienza impossibile dell'essere unico"<sup>29</sup>, e al tempo stesso fuoriesce dalla pura dimensione individuale, così come accade con il lavoro successivo, *ひろし ぎ Hiroshima*, realizzato nel 2007. In questo caso l'attenzione di Ishiuchi si sposta sugli indumenti appartenuti alle vittime del disastro atomico avvenuto il 6 agosto 1945, indumenti conservati presso l'Hiroshima Peace Memorial Museum. Ishiuchi ci mostra giacche e abiti strappati, talvolta solo brandelli di stoffa, vestigia dolenti che, per un'inevitabile analogia fra pelle e tessuto, non possono fare a meno di evocare l'orrore dell'esplosione. Se le vittime sembrano per un istante ricomporsi dietro quei frammenti come lampi di una memoria involontaria, l'opera riesce a trasmettere e insieme a trascendere il singolo episodio doloroso. Anche qui, come in *Atrabiliarios*, ricorre l'elemento dell'anonimità: senza didascalie che identifichino i proprietari degli indumenti, Ishiuchi accorcia ulteriormente la distanza fra spettatore e oggetto (*Spectrum*), e sembra superare l'eccezionalità dell'evento storico per alludere a un più generale senso di catastrofe, ineluttabilità della fine e fragilità dell'esistenza.

Nonostante le inevitabili differenze che intercorrono tra le fotografie di Ishiuchi e l'esposizione diretta delle scarpe *desaparecidas* (seppur mediate dalla "lastra" di fibre animali), entrambe le artiste riescono a creare una dimensione virtuale in cui passato e presente s'incontrano: le fotografie, così come le scarpe consunte, sopravvivono *malgrado tutto*, resistono alla scure del tempo, come irriducibile traccia di umanità. Un nodo prezioso lega le vesti sfilacciate di Ishiuchi, la sepoltura impossibile di Salcedo e il gesto di Antigone: la pietà. Quel sentimento antico e profondamente umano che secondo Barthes ci permette di "entrare follemente nello spettacolo, nell'immagi-



ne, cingendo con le braccia ciò che è morto, che sta per morire, proprio come Nietzsche quando, il 3 gennaio 1889, si gettò piangendo al collo di un cavallo martoriato: impazzito per la Pietà<sup>30</sup>.

**Note**

<sup>1</sup> P. AUSTER, *Nel paese delle ultime cose*, trad. it., Einaudi, Torino, 2003, p.3.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> R. BODEI, *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari, 2011, p.23.

<sup>4</sup> L. FLEM, *Come ho svuotato la casa dei miei genitori*, trad. it., Milano, Archinto, 2005, p.42, citato in R. BODEI, *La vita delle cose*, cit., p.24.

<sup>5</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *Immagini malgrado tutto*, cit., p.51.

<sup>6</sup> N. PRINCENTHAL (a cura di), *Doris Salcedo*, cit., p.57.

<sup>7</sup> M. SCHNEIDER ENRIQUEZ, *Doris Salcedo. The Materiality of Mourning*, cit., p.41.

<sup>8</sup> J. L. BORGES, *Elogio dell'ombra*, Adelphi, Milano, 1969, p.57: "Quante cose, / lime, soglie, atlanti, coppe, chiodi, / ci servono come taciti schiavi, / cieche e stranamente segrete! / Dureranno più in là del nostro oblio; / non sapranno mai che ce ne siamo andati".

<sup>9</sup> N. PRINCENTHAL (a cura di), *Doris Salcedo*, cit., p.21.

<sup>10</sup> AGOSTINO, *Le confessioni*, XI, Zanichelli, Bologna, 1968, p.759.

<sup>11</sup> R. KRAUSS, *Sculpture in the Expanded Field*, «October», VIII, 1979, marzo – maggio, p.33.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Ivi*, p.34.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> E. DE CECCO, *Non volendo aggiungere altre cose al mondo. Politiche dell'arte nella sfera pubblica*, Postmedia Books, Milano, 2016, p.129.

<sup>18</sup> SOFOCLE, *Antigone*, trad. it., Einaudi, Torino, 2007, p.17.

<sup>19</sup> C. BOLTANSKI, *Anime. Di luogo in luogo*, Silvana Editore, 2017, p.13.

<sup>20</sup> C. MEREWETHER, *Naming Violence in the Work of Doris Salcedo*, in «Third Text», 2003, n.24, settembre, p.42.

<sup>21</sup> SOFOCLE, *Antigone*, cit., p.5.

<sup>22</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, trad. it., Bollati Boringhieri, Torino, 2009, p.31.

<sup>23</sup> N. PRINCENTHAL (a cura di), *Doris Salcedo*, cit., p.50.

<sup>24</sup> R. BARTHES, *La camera chiara*, cit., p.33.

<sup>25</sup> *Ivi*, p.11.

<sup>26</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *Su Penone*, trad. it., Mondadori Electa, Milano, 2008, p.25.

<sup>27</sup> C. MARRA, *Fotografia e arti visive*, Carocci, Roma, 2014, p. 35.

<sup>28</sup> V. I. STOICHITA, *Effetto Sherlock. Occhi che osservano, occhi che spiano, occhi che indagano. Storia dello sguardo da Manet a Hitchcock*, Il Saggiatore, Milano, 2017, p.188.

<sup>29</sup> R. BARTHES, *La camera chiara*, cit, p. 72.

<sup>30</sup> *Ivi*, p.117.



## La Casa Viuda

### Specie di spazi

Lo spazio è un dubbio: devo continuamente individuarlo, designarlo. Non è mai mio, mai mi viene dato, devo conquistarlo.<sup>1</sup>

Spazi scomposti, sfigurati, inabitabili. Porte cieche, letti collasati, vestiti sepolti nel cemento. Le disturbanti sculture della serie *La Casa Viuda*, realizzate tra il 1992 e il 1995, ci mostrano uno spazio domestico del tutto alterato dalla violenza, tanto che a essere in lutto non sono nemmeno le persone, ma la casa stessa (come suggerisce l'enigmatico titolo, letteralmente (in)traducibile come "la casa vedova"). Con un'empatia verso gli oggetti quotidiani, già riscontrata in *Atrabiliarios*, Salcedo "umanizza" porte e tavoli con l'immissione di bottoni e cerniere (come nel caso di *La Casa Viuda II*) oppure fonde insieme armadi e vestiti (in *La Casa Viuda IV* e *VI*) arrivando a creare un poetico accostamento tra la pelle umana e l'ambiente domestico. Si dissolvono i confini tra esterno e interno, si costituisce, come scrive Agamben, "una soglia di indifferenza in cui il politico e l'impolitico, il fuori e il dentro coincidono"<sup>2</sup>, e come un fiume in piena il dolore erompe ovunque, trasformando la casa in uno spazio psichico devastato dal trauma. Questo sapiente lavoro di decostruzione e ricostruzione, che ingloba abiti, ossa e mobilio, per Salcedo rappresenta il punto di arrivo di una ricerca iniziata negli anni Ottanta, con l'assemblaggio di strutture ospedaliere dismesse, a seguito del tremendo incendio che ha segnato così profondamente la vita dell'artista; al tempo stesso, rappresenta anche un passaggio fondamentale all'interno di una riflessione sulla ferita, concetto esplorato da Salcedo con una vasta gamma di possibilità e materiali, fino a

darne una raffigurazione concreta con *Shibboleth* alla Tate Modern di Londra.

*La Casa Viuda* ha avuto origine dalle interviste realizzate da Salcedo alle famiglie colombiane costrette all'esproprio forzato nei primi anni Novanta: le sculture "vedove" sono un tentativo di solidificare l'assenza, testimoniare una condizione di esilio e impossibilità di abitare lo spazio, attraverso lo spazio stesso. "Come la sabbia scorre tra le dita, così fonde lo spazio" scrive Perec, "Il tempo lo porta via con sé e non me ne lascia che brandelli informi"<sup>3</sup>. Diversi sono i modelli che presiedono a questa serie di sculture, a partire dai "calchi del vuoto" realizzati da Nauman negli anni Sessanta, "in resina, fibra di vetro, cera, farina e anche in calcestruzzo, per rilevare con esattezza poliziesca dei frammenti spaziali del suo atelier, o le membra del corpo"<sup>4</sup>. Instancabile scienziato del vuoto, Nauman studia, misura, disegna, scompone e solidifica gli spazi del nostro vivere, riveste "l'invisibile" sotto una sedia (come in *A cast of the space under my chair*, 1965-1968) o quello fra due pareti (*Walk with Contrapposto*, 1968), come se il senso del nostro abitare risiedesse proprio negli spazi interstiziali, intervalli delle nostre esistenze. *A cast of the space under my chair* risulta particolarmente interessante poiché, oltre al calcestruzzo, utilizzato per la prima volta da Nauman, troviamo anche del grasso animale, come già sperimentato da Beuys nella sua *Sedia con grasso* del 1964. *Unschlitt* di Beuys, opera del 1977 per cui l'artista ha impiegato più di 20 tonnellate di grasso animale, realizzando un calco dello spazio sotto una rampa pedonale a Münster, rappresenta senza dubbio un'influenza decisiva sia per Nauman che per Salcedo, aprendo la strada verso una concezione dello spazio come entità sempre più malleabile e relazionale. Se, come abbiamo visto, Nauman sviluppa questa ricerca con i *Corridor*, che chiedono allo spettatore di abitare l'opera, l'indagine di Salcedo procede invece verso

l'implosione, sfondando i confini tra corpo e spazio, casa e mondo, domestico e pubblico, trasformando la sala espositiva in un limbo melanconico infestato dalla memoria delle vittime – “abode where lost bodies roam each searching for its lost one. Vast enough for search to be in vain”<sup>5</sup>.

Tutto ne *La Casa Viuda* ci tramette il senso di una quotidianità interrotta: le porte collassate e “ferite”, apposte a ciechi corridoi; il letto, “spazio precluso del desiderio, luogo di un improbabile ancoraggio, spazio del sogno e della nostalgia”<sup>6</sup>, ridotto a legno smembrato; i vestiti e gli armadi imprigionati nel cemento, in muta desolazione. Come nota Anna Rosellini, il sentimento perturbante che avvertiamo alla vista di queste opere è simile a quello provato “nel contemplare i calchi di gesso ottenuti nelle cavità formatesi nella colata di ceneri laviche che distrussero Pompei ed Ercolano. Proprio il processo del calco fece riapparire i corpi degli abitanti nei gesti drammatici dei loro ultimi istanti di vita”<sup>7</sup>. Il cemento, materiale costruttivo per eccellenza, approdo concreto che sorregge gli spazi in cui amiamo e abitiamo, viene ora utilizzato con forza drammatica per trasfigurare le ferite psichiche inflitte dalla violenza. Secondo la psichiatra Doris Laub,

massive trauma precludes its registration; the observing and recording mechanisms of the human mind are temporarily knocked out, they malfunction. The victim's narrative [...] begins with someone who testifies to an absence, to an event that has not yet come into existence, in spite of the overwhelming and compelling nature of the reality of its occurrence<sup>8</sup>.

Quel carattere di processualità per Krauss e per Didi-Huberman così centrale nella scultura moderna, in Salcedo assume anche la forma di una processualità psichica, di un lavoro del lutto inattuabile fino in fondo. Allo stesso tempo, le scul-

ture di *Casa Viuda* sono però anche il segno di una sopravvivenza, frammenti di vite che affiorano dal silenzio; rappresentano, insomma, un tentativo disperato di nominare la sofferenza e riappropriarsi dello spazio, del mondo come luogo che ci appartiene e a cui apparteniamo, "d'una geografia di cui abbiamo dimenticato di essere gli autori"<sup>9</sup>.

## Profanazioni

Oltre a Salcedo, anche Rachel Whiteread e Gordon Matta Clark hanno esplorato l'ambiente domestico nelle sue implicazioni concettuali e nelle sue possibilità scultoree. La prima, realizzando calchi di case e spazi abitativi, creando presenze fantasmatiche dense di memoria; il secondo, intraprendendo un originale percorso che incrocia (an)architettura, performance e documentazione fotografica, "tagliando" le case della periferia americana destinate alla demolizione. Le opere di Whiteread riflettono su tematiche care a Salcedo come l'assenza e l'azione dissolvente del tempo, ma utilizzando una strategia di segno opposto rispetto all'artista colombiana: se infatti Salcedo impiega direttamente mobili ed effetti personali appartenuti a vittime di violenza, Whiteread porta all'estremo il tentativo di solidificare il vuoto e realizza imponenti calchi, prima in gesso e poi in cemento, di mobili, salotti e interi edifici. Con *Ghost*, opera del 1990 che porta l'artista all'attenzione internazionale, Whiteread si concentra sul soggiorno di una casa vittoriana, realizzando un calco con pannelli di gesso poi rimontati su una struttura metallica. L'opera si pone così come un doppio fantasmatico dello spazio originario, mostrando in negativo persino infissi, cornici e interruttori della luce, attuando letteralmente quella "somiglianza per contatto" che per Didi-Huberman rappresenta il nudo cuore dell'impronta: "qualcosa che ci parla sia del *contatto* (il piede che sprofonda nella



sabbia) sia della *perdita* (l'assenza del piede nella sua impronta); qualcosa che esprime sia il contatto della perdita sia la perdita di contatto"<sup>10</sup>.

L'operazione compiuta con *Ghost* è solo apparentemente simile ai calchi di Nauman. Ciò che interessa a Whiteread non è concretizzare gli spazi interstiziali, ma "mummificare", prendere l'impronta dell'aria o del silenzio che pervade una stanza ("mummify the air in the room")<sup>11</sup>. Con *House* (1993) la poetica di Whiteread giunge a piena maturazione, creando un calco in calcestruzzo di una dimora londinese prossima alla demolizione. E cos'altro è la casa, viene da chiedersi guardando l'opera di Whiteread, se non questo fascio di forze antiche, spazio di attesa, memoria, "cuccia di luce e conforto / in cui abbiamo amato meglio che potevamo / e dormito bene nella sua pace / e fatto tutte le cose umane / delle vite"<sup>12</sup>?

Le case rotte di Gordon Matta-Clark presentano significativi contatti con l'opera di Salcedo. Già nel 1974 l'artista/anti-architetto americano "sfonda" e scompone gli ambienti domestici: è il caso di *Splitting*, intervento su una casa disabitata del New Jersey che Matta-Clark taglia verticalmente fino alle fondamenta. "Vista così, come spezzata da un fulmine, la casa di *Splitting* risulta a un tempo grottesca e 'orrida', drammaticamente ferita e assurda à-la-Beckett"<sup>13</sup>. Se in Salcedo la ferita ha un diretto collegamento con le esperienze traumatiche da cui le opere hanno origine, e dunque si carica di valori psicologici divenendo "una sorta di linguaggio non discorsivo, una modalità d'espressione per certi versi simile al pianto"<sup>14</sup>, per Matta-Clark sembra più una modalità per riscattare la banalità di anonimi edifici. Con spirito duchampiano Matta-Clark scava, taglia e trasforma interi edifici, mosso anche, come suggerisce Pamela M. Lee nella monografia *Objects to be destroyed*, "da una dura critica sociopolitica del contesto e del modello e stile di vita americano simboleggiati da questa casa

suburbana"<sup>15</sup>. In *Bingo X Ninths* (1974), intervento con echi performativi, Matta-Clark rimuove progressivamente la facciata di una casa, allo stesso modo con cui un chirurgo in sala operatoria disseziona un corpo mostrandone le viscere. Così come accade ne *La Casa Viuda*, i confini tra esterno e interno si dissolvono, "e noi che ci troviamo a spiarne l'intimità, siamo allo stesso tempo posti nella condizione di voyeur e occasionali testimoni di quel privato che le protettive mura domestiche tendono, invece, a racchiudere e nascondere"<sup>16</sup>.

Gli interventi di Matta-Clark sono, nelle parole di Agamben, vere e proprie *profanazioni*. "Si può definire religione ciò che sottrae cose, luoghi, animali e persone all'uso comune e le trasferisce in una sfera separata"<sup>17</sup> osserva Agamben, ponendo l'esempio del sacrificio antico come dispositivo di separazione, dove parte delle viscere veniva consumata dagli uomini, e una parte separata veniva destinata agli dei. Profanare significa allora "aprire la possibilità di una forma speciale di negligenza, che ignora la separazione, o piuttosto ne fa un uso particolare"<sup>18</sup>. Il capitalismo è divenuto ormai "un fenomeno religioso [...] una religione culturale, forse la più estrema e assoluta che sia mai esistita"<sup>19</sup>, che investe ogni ambito della nostra esistenza, dal corpo al linguaggio, ormai "divisi da se stessi e dislocati in una sfera separata che non definisce più alcuna divisione sostanziale e in cui ogni uso diventa durevolmente impossibile. Questa sfera è il consumo"<sup>20</sup>. E ancora:

Se oggi i consumatori nella società di massa sono infelici, non è solo perché consumano oggetti che hanno incorporato in sé la propria inusabilità, ma anche e soprattutto perché credono di esercitare il loro diritto di proprietà su se stessi, perché sono divenuti incapaci di profanarli<sup>21</sup>.

Questa "impossibilità di usare" per Agamben si esprime al massimo grado nel Museo, inteso non tanto come luogo fisico ma come categoria concettuale; o meglio, il mondo intero ha subito un decisivo processo di museificazione, che ha investito l'arte, la filosofia, la religione. Dunque, più che un'istituzione fisica, con Museo Agamben identifica "l'impossibilità di usare, di abitare, di fare esperienza"<sup>22</sup>. Nelle parole di Matta-Clark, l'intento dell'artista è quello di "aprire un varco attraverso uno stato di chiusura, nelle [...] scatole urbane e suburbane che garantiscono le condizioni ideali per ottenere consumatori isolati e passivi, un'audience tenuta in uno stato di cattività"<sup>23</sup>. Lottando contro questo stato di cattività e atomizzazione sociale, e riflettendo poeticamente sul concetto di abitabilità, Salcedo, Whiteread e Matta-Clark mettono in campo tre diversi tipi di *profanazioni*, consapevoli che "ripensare la casa" significa ridiscutere le basi della nostra intera esistenza.

## Conseguito Silenzio

"Più profonde ferite che a me / inflisse a te il tacere"<sup>24</sup> scrive Celan in una delle poesie pubblicate postume. Il silenzio, l'esilio, e poi tutto il peso di una lingua rotta e infestata dalla memoria: sono questi i temi centrali del poeta romeno, che lasciano un'eco profonda nel lavoro di Salcedo. Nato nel 1920 a Cernauti, in una famiglia ebrea, Celan sopravvisse alle persecuzioni naziste (di cui furono vittime i suoi genitori) spostandosi tra Bucarest, Vienna e Parigi, esule nei luoghi e nella lingua, riconoscendo nella poesia la sua unica vera dimora, quel Meridiano a cui restare fedele mentre attraversava città e paesi. Alla scrittura tornava ogni qualvolta la rabbia e il dolore debordavano provocandogli esaurimenti nervosi, era la sua "svolta del respiro" da opporre a una notte che non concedeva tregua.

Raggiungibile, vicina e non perduta in mezzo a tante perdite, una cosa sola: la lingua. La lingua, essa sì, nonostante tutto, rimase acquisita. Ma ora dovette passare attraverso tutte le risposte mancate, passare attraverso un ammutolire orrendo, passare attraverso le mille e mille tenebre di un discorso gravido di morte. Essa passò e non prestò parola a quanto accadeva; ma attraverso quegli eventi essa passò. Passò e le fu dato di riuscire alla luce, 'arricchita' da tutto questo. Con questa lingua, in quegli anni che seguirono, io ho tentato di scrivere poesie: per parlare, per orientarmi, per accertare dove mi trovavo e dove stavo andando, per darmi una prospettiva di realtà<sup>25</sup>.

Se i componimenti di Celan sono spesso oscuri e insondabili, anche le sculture di Salcedo, che di quel "conseguito silenzio" si nutrono, rifiutano facili interpretazioni per cedere il passo alla poesia, confidando nel potere delle immagini. Salcedo trasfigura l'instabilità mercuriale della lingua di Celan nella materialità della sua opera, nei mobili "vedovi" di presenza umana che parlano quell'ammutolire orrendo e sono insieme testimonianza e disperata resistenza contro una violenza senza nome e senza volto, una violenza estratta dalla pura contingenza storica e ricondotta alla sua forma bestiale. Il riferimento costante a Celan rappresenta l'ennesima conferma che pur prendendo spunto dal dramma della *desaparición* e della guerra civile che attanagliano la Colombia, la sofferenza a cui presta voce Salcedo non ha paese, deborda tutti i confini e trasforma gli spazi domestici in *Unland*, come titolano le tre sculture esplicitamente dedicate ai versi del poeta romeno. Gli assemblaggi imperfetti di *Unland*, costituiti da tavoli di altezza diseguale a cui si aggiungono una culla per bambini (nel caso di *Unland: audible in the mouth*), frammenti di vestito e capelli (nel caso di *Unland: the orphan's tunic*), appaiono cosparsi di una polvere biancastra, quella "neve che volteggia delle cose taciute"<sup>26</sup> cui accenna Celan. Trasmettono concretamente

quella frattura che permea i versi del poeta romeno, il quale, in aggiunta alle vicissitudini personali, si trovò a scrivere in tedesco, cioè nella stessa lingua dell'invasore, cosicché ogni parola rappresentava anche un segno di morte. In *Unland: the orphan's tunic* Salcedo affina la propria abilità, già sperimentata con *La Casa Viuda*, nell'assemblare insieme legno e abiti in una cucitura impossibile e perturbante.

Gettando uno sguardo d'insieme sull'opera di Salcedo, possiamo notare che il tema della ferita ricorre in maniera costante dagli inizi della sua carriera fino alle ultime opere. Se nelle prime sculture degli anni Ottanta Salcedo salda insieme ossa e strutture ospedaliere, alterando l'immaginario medico, in *Atrabiliarios*, *A Flor de Piel* e *Disremembered* ricorre direttamente ad ago e filo chirurgico, mentre ferisce mobili e oggetti domestici con *La Casa Viuda* e *Unland*, lasciando ben evidenti i segni di una mancata fusione tra i materiali. Sebbene i lavori incentrati sulla trasformazione degli spazi museali, come *Neither*, *Abyss* o *Palimpsesto*, non evocano direttamente l'idea di ferita, che trova invece concreta rappresentazione nella profonda *Shibboleth* che attraversa la Tate Modern, si tratta comunque di interventi che rimandano a uno spazio di reclusione, e dunque fanno pensare a un corpo rinchiuso, murato vivo, occultato, un'evoluzione delle disturbanti scarpe cucite che troviamo nelle opere del 1989. Senza dubbio sia in Celan che in Salcedo la ferita si pone come un concreto segno del trauma: "il trauma psichico, o meglio il ricordo del trauma" scrive Freud, "agisce al modo di un corpo estraneo, che deve essere considerato come un agente attualmente efficiente anche molto tempo dopo la sua intrusione"<sup>27</sup>. Se in Celan questo corpo estraneo si rende evidente nel ritmo spezzato delle sue poesie, in Salcedo si manifesta nel mancato accordo tra i materiali che riscontriamo in tutte le sue opere. La ferita però non è solo indice di un'angoscia, assume anche

un valore riparativo, “è anche un’immagine che racchiude l’essenza del procedimento creativo, il segno di una condizione mentale che è all’origine dell’arte”<sup>28</sup>. Analizzando il *Filottete* di Sofocle, il cui protagonista, eccellente arciere, era stato abbandonato da bambino per via di una ferita dovuta al morso di una vipera, Edmund Wilson nota che nella tragedia si avverte “una condizione generale e fondamentale: il concetto di una forza superiore inseparabile dalla condizione di invalidità”<sup>29</sup>. La ferita è, insomma, anche la condizione necessaria per la nascita dell’opera, la risposta a quell’“ammutilire orrendo” contro cui l’arte si erge con tutta la sua forza.

Prima di congedarci dall’opera di Salcedo, possiamo dunque rilevare che gli ambienti “menomati” messi in campo dall’artista non si riducono a puro compiacimento melanconico, poiché la ferita contiene anche inevitabilmente un valore creativo – rappresenta un’apertura, una possibilità di comunicazione o passaggio da una dimensione individuale sofferente a una dimensione esterna almeno in parte riparatrice. “Attraverso ciò che si può chiamare incompiutezza, nudità, ferita,” scrive Georges Bataille, “i diversi esseri separati comunicano, prendono vita perdendosi nella comunicazione dall’uno all’altro”<sup>30</sup>; e poi ancora: “la lacerazione nascosta (come un’imperfezione, una vergogna dell’essere) si mette a nudo (si rivela), si incolla avidamente all’altra lacerazione: il punto d’incontro degli amanti è il delirio di amare ed essere lacerato”<sup>31</sup>. Per Bataille, anche l’arte, in quanto “esercizio di crudeltà”, è in grado di mettere in discussione “noi stessi in quanto oggetto (in quanto esseri che restano racchiusi – e beffati – nel loro enigmatico isolamento)”<sup>32</sup>. Se gli abiti e i mobili domestici nelle opere di Salcedo risultano sempre “feriti”, manifestano tutta la loro incapacità di inglobarsi in un insieme compiuto in quanto segni di una quotidianità interrotta, è anche vero che restano comunque residui di presenza, tracce di individui

realmente esistiti. Sono, insomma, oggetti densi di memoria che non si rassegnano al silenzio a cui la violenza vorrebbe condannarli, veri e propri inserti anacronistici poiché “rappresentano quel “presente reminiscente”, visivo e tattile, di un passato che non smette di “lavorare”, di trasformare il substrato in cui ha lasciato il segno”<sup>33</sup>.

Talvolta, capita che il nome sia tutto quel che rimane di una vita. Nient'altro, né il corpo, né gli abiti, nessuna fotografia, niente che resista più in là dell'oblio, a parte il nome: è il caso di tutti quei migranti partiti da altri paesi e altre latitudini per sfuggire alla miseria, “scomparsi” nel Mar Mediterraneo, divenuto ormai un abisso di sale e violenza. *Palimpsesto*, opera dell'artista colombiana, esposta nel 2018 al Museo Reina Sofia di Madrid, vuole rendere giustizia a questi nuovi *desaparecidos*, lasciando affiorare i loro nomi dal terreno come esili frammenti di cristallo. In tempi antichi, il palinsesto era un documento che veniva scritto raschiando via (spesso con pietra pomice) la scrittura precedente. Allo stesso modo, i nomi delle vittime si rivelano e brillano per pochi secondi agli occhi degli spettatori, per poi scomparire, riassorbiti dalla terra. Fantasmi di luce che possiamo considerare come un'evoluzione della veste composta di aghi in *Disremembered*, o persino delle scarpe di *Atrabiliarios* che sembravano affiorare dalle profondità della materia.

Così procede l'arte di Salcedo, con l'andamento di un battito, di un'esile danza tra comparsa e scomparsa, visibile e invisibile, presenza e violenza, casa ed esilio, compone una geometria spezzata di oggetti quotidiani – mobili, vestiti, cemento, capelli, materie della nostra esistenza. Dalla ferita schiusa sgorga la memoria, come un grido sbizzato; sta a noi spettatori accoglierla, darle spazio, non lasciare che s'inabissi.

### Salcedo e Burri: poesia dell'informe

Il tema della ferita ci permette di rintracciare un'importante affinità tra il lavoro di Salcedo e quello di Alberto Burri. Le colate di cemento che investono *La Casa Viuda* possiedono infatti notevoli somiglianze con il *Grande Cretto di Gibellina*, somiglianze non solo formali, ma anche di natura concettuale. Burri realizzò il *Grande Cretto* in seguito al devastante terremoto che nel 1968 travolse la città di Gibellina nella Valle del Belice; a differenza di altri artisti che donarono un contributo per la ricostruzione di una città nuova, Burri scelse di lavorare tra le macerie fumanti della vecchia Gibellina, gettando un'enorme colata di cemento bianco sulle strade e le case distrutte, ricomponendo così parte della planimetria originaria. Ancora una volta, come per Celan, come per Salcedo, l'arte è una lingua che si accosta all'innominabile, non ricerca fragili consolazioni, non evita il dolore ma circoscrive la ferita, "l'eccesso senza nome della vita e della morte"<sup>34</sup>, come scrive Recalcati in una poetica analisi dedicata all'opera di Burri.

Tutta la grande arte non parla forse di questo? Non descrive l'impatto con la forza dell'onda inarrestabile della vita e della morte? Non trasforma questo impatto nella densità irriducibile di un'immagine, di una parola, di un suono? Non estrae in questo modo una forma da ciò che è senza forma, non offre una immagine o una voce a ciò che è senza immagine e senza voce? Non dovremmo forse leggere così la pratica dell'arte? Non è forse per questa ragione che Claudio Parmiggiani individua nella preghiera la matrice dell'arte e nel sangue l'origine del colore?<sup>35</sup>

A seguito degli accordi di pace siglati nel 2016 tra il governo e le Farc (accordi tutt'oggi infranti, come dimostra l'alto tasso di sparizioni e omicidi), Salcedo dà vita a *Fragmentos. Espacio de arte y memoria*, opera che si compone di un pavimento



realizzato fondendo insieme le armi consegnate da ex guerrieri. Per portare a compimento l'opera, Salcedo si è avvalsa della collaborazione di centinaia di donne, vittime dirette e indirette della guerra civile, donne che hanno subito in prima persona violenze fisiche oppure hanno perso figli e famigliari durante il conflitto armato. Se dunque la fase di realizzazione possiede una componente ritualistica difficile da ignorare, il risultato finale dell'opera ci permette di avanzare un'ultima, importante considerazione sul lavoro del lutto: la superficie increspata di *Fragmentos*, così simile al *Cretto Nero* di Burri, ancora una volta evoca il trauma della ferita e insieme l'impossibilità di un suo totale superamento. Ma non è proprio in questo umano tentativo di nominare il dolore, di circoscriverlo in un'immagine, che risiedono il senso e la necessità dell'arte? Forse il lavoro del lutto non ci libera mai del tutto dal dolore della perdita, non ci assolve dalle ferite, ma ci permette "di continuare a vivere, di resistere alla tentazione di scomparire insieme a chi abbiamo perduto"<sup>36</sup>.

Tornando alle risonanze tra il *Grande Cretto* e *La Casa Viuda*, notiamo che sia Burri che Salcedo operano dall'epicentro del dolore: in entrambi i casi il punto di partenza sono i resti, le macerie del terremoto o gli effetti quotidiani dei *desaparecidos*. In entrambi i casi, la ferita diviene poesia; non viene occultata, o ingenuamente decorata dalla bellezza. Nessuna di queste due opere è riducibile al memoriale, non si tratta solo di rimpiangere o commemorare i defunti. La colata di cemento che si posa come un sudario sulla città distrutta o sui mobili spezzati, "proprio mentre commemora l'orrore della morte riaprendo la ferita, sa riportare, nello stesso tempo, la vita nel luogo della morte, il candore del bianco nel nero fitto della fine"<sup>37</sup>.

In un affascinante saggio dal titolo *Vita e morte dell'immagine*, Régis Debray osserva che il rapporto tra immagine e morte è

qualcosa di imprescindibile, un legame potente e antico che travalica nazioni e culture e attraversa tutti i secoli della storia dell'uomo: "l'arte nasce funeraria" scrive Debray, "le sepolture dei grandi sono stati i nostri primi musei, e i defunti stessi", nei cui tumuli si riponevano tesori, armi, gioielli e vasellame, sono stati "i nostri primi collezionisti"<sup>38</sup>. Del resto l'etimologia latina di *immagine* è emblematica: nella cultura romana, l'*imago* era "il calco in cera del volto dei morti (...) una religione fondata sul culto degli antenati esigea che essi sopravvivessero attraverso l'immagine"<sup>39</sup>. Questo legame con la morte si rafforza ancora di più nel caso della scultura – pensiamo ai sepolcri, alle maschere funerarie: l'immagine nasce prima di tutto "scolpita", e abbiamo sempre scolpito più per i morti che per i vivi.

Da quando si distacca dalle pareti della grotta, l'immagine primitiva si lega a doppio filo con l'osso, l'avorio, il corno, la pelle di animale: tutti materiali che si ottengono con la morte. Più che supporto, pretesto o spavento, il cadavere è stato sostanza, la materia prima del lavoro del lutto, il nostro primo oggetto d'arte: la mummia d'Egitto, cadavere fatto opera; la nostra prima tela: il lenzuolo mortuario<sup>40</sup>.

Proprio il riferimento alla mummia ci sembra significativo nel caso di Salcedo, che non ha mai nascosto la propria fascinazione per l'arte funeraria egizia. Distaccandosi un'interpretazione classica della scultura, Salcedo riesce a suggerire nuove possibilità di espressione e al tempo stesso recupera il senso originario della pratica scultorea, questo rapporto indissolubile con la morte. "Prima scolpita, poi dipinta" scrive ancora Debray, "l'immagine è, all'origine e per la sua funzione, mediatrice tra i vivi e i morti, tra gli umani e gli dèi, tra una comunità e una cosmologia"<sup>41</sup>. Ecco che l'interesse costante per le pelli, il grasso e le fibre animali, per una materia vulnerabile e inerte contaminata con la malinconia del ce-

mento, assume ora un'accezione più piena, e il riferimento costante a Beuys nella concezione dell'arte come rito e guarigione si carica di un significato più ampio. E forse la grandezza dell'opera di Salcedo risiede proprio in questo doppio movimento: le sue opere compongono un canto di resistenza per il proprio paese, e al tempo stesso attraversano il cuore e il senso dell'arte. Che si tratti di *desaparecidos*, migranti, donne violate o vittime di un conflitto armato, con immensa pietà l'arte di Salcedo si rivolge a una comunità di sommersi, li redime dalla loro liquida oscurità, tenendo lo sguardo, come scrive la poetessa Janet Frame, "sempre fisso sulla terza Regione, dove il punto di partenza è il mito"<sup>42</sup>.

**Note**

- <sup>1</sup> G. PEREC, *Specie di spazi*, trad. it., Bollati Broinghieri, Torino, 1989, p.111.
- <sup>2</sup> G. AGAMBEN, *Stasis*, cit., p.30.
- <sup>3</sup> G. PEREC, *Specie di spazi*, cit., p.110.
- <sup>4</sup> A. ROSELLINI, *Calchi di spazio, Mnemosine e rovine. Sculture in calcestruzzo dal Novecento a oggi*, Aracne Editrice, Roma, 2019, p.23.
- <sup>5</sup> S. BECKETT, *The lost ones*, in *The complete short prose, 1929-1989*, Grove Press, New York, 1997, p.202.
- <sup>6</sup> G. PEREC, *Specie di spazi*, cit., p24.
- <sup>7</sup> A. ROSELLINI, *Calchi di spazio*, cit., p.118.
- <sup>8</sup> S. FELMAN, D. LAUB, *Testimonies: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Routledge, New York, 1992, p.57.
- <sup>9</sup> G. PEREC, *Specie di spazi*, cit., p.93.
- <sup>10</sup> G. DIDI-HUBERMANN, *La somiglianza per contatto*, cit., p.15.
- <sup>11</sup> A. ROSELLINI, *Calchi di spazio*, cit., p.130.
- <sup>12</sup> M. GUALTIERI, *Esercizio del trasloco*, in *Bestia di gioia*, Einaudi, Torino, 2010, p.114.
- <sup>13</sup> L. FUSI (a cura di), *Gordon Matta-Clark*, Silvana Editoriale, Milano, 2013, p.16.
- <sup>14</sup> S. UGOLINI, *Nel segno del corpo. Origini e forme del ritratto "ferito"*, Liguori Editore, Napoli, 2009, p.11.
- <sup>15</sup> P. M. LEE, *Objects to be destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*, MIT Press, Cambridge, 2000, p.24, citata in L. FUSI (a cura di), *Gordon Matta-Clark*, cit., p.16.
- <sup>16</sup> *Ibidem*.
- <sup>17</sup> G. AGAMBEN, *Profanazioni*, Nottetempo, Roma, 2005, p.84.
- <sup>18</sup> *Ivi*, p.85.
- <sup>19</sup> *Ibidem*.
- <sup>20</sup> *Ivi*, p.93.
- <sup>21</sup> *Ibidem*.
- <sup>22</sup> *Ivi*, p.96.
- <sup>23</sup> L. FUSI (a cura di), *Gordon Matta-Clark*, cit., p.18.
- <sup>24</sup> P. CELAN, *Conseguito Silenzio*, trad. it., Einaudi, Torino, 1998, p.15.
- <sup>25</sup> P. CELAN, *La verità della poesia*, cit., p.35.
- <sup>26</sup> P. CELAN, *Di soglia in soglia*, Einaudi, Torino, 1965, p.57: "con alterna chiave / tu schiudi la casa dove / la neve volteggia delle cose taciute".

- <sup>27</sup> S. FREUD, *Studi sull'isteria*, trad. it., in *Opere*, vol.I, Bollati Boringhieri, Torino, 1967, p.178.
- <sup>28</sup> S. UGOLINI, *Nel segno del corpo*, cit., p.7.
- <sup>29</sup> E. WILSON, *La ferita e l'arco*, trad. it., Garzanti, Milano, 1956, p.312.
- <sup>30</sup> G. BATAILLE, *Il colpevole/L'Alleluia*, trad. it., Dedalo, Bari, 1989, p.43.
- <sup>31</sup> Ivi, p.44.
- <sup>32</sup> G. BATAILLE, *L'arte, esercizio di crudeltà. Da Goya a Masson*, trad. it., Graphos, 2000, p.12.
- <sup>33</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *La somiglianza per contatto*, cit., p.11.
- <sup>34</sup> M. RECALCATI, *Alberto Burri. Il Grande Cretto di Gibellina*, Magonza, Arezzo, 2018, p.8.
- <sup>35</sup> Ivi, p.9.
- <sup>36</sup> Ivi, p.12.
- <sup>37</sup> Ivi, p.47 (i corsivi sono dell'autore).
- <sup>38</sup> R. DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Il Castoro, Milano, 1998, citato in M. RECALCATI, *Alberto Burri*, cit., p.68.
- <sup>39</sup> Ivi, p.70.
- <sup>40</sup> Ivi, p.78
- <sup>41</sup> Ivi, p.85.
- <sup>42</sup> J. FRAME, *Un angelo alla mia tavola*, Neri Pozza, Milano, 2010.



## Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio, *Profanazioni*, Nottetempo, Roma, 2005.

AGAMBEN, Giorgio, *Nudità*, Nottetempo, Roma, 2009.

AGAMBEN, Giorgio, *Stasis*, Bollati Boringhieri, Torino, 2015.

AGOSTINO, *Le confessioni*, XI, Zanichelli, Bologna, 1968.

APPIANO CAPRETTINI, *Ave, Estetica del rottame: consumo del mito e miti del consumo nell'arte*, Meltemi, Roma, 1999.

ARENDT, Hannah, *Sulla Rivoluzione*, trad. it., Einaudi, Torino, 1963.

ARENDT, Hannah, *Vita Activa. La condizione umana*, trad. it., Bompiani, Milano, 1994.

ARENDT, Hannah, *Sulla Violenza*, trad. it., Guanda, Parma, 1996.

ARENDT, Hannah, *L'immagine dell'inferno. Scritto sul totalitarismo*, trad. it., Editori Riuniti, Roma, 2001.

ARSLAN, Antonia, *La masseria delle allodole*, trad. it., Rizzoli, Milano, 2003.

AUSTER, Paul, *L'invenzione della solitudine*, trad. it., Einaudi, Torino, 1997.

AUSTER, Paul, *L'arte della fame*, trad., it. Einaudi, Torino, 1997.

AUSTER, Paul, *Nel paese delle ultime cose*, trad. it., Einaudi, Torino, 2003.

BARTHES, Roland, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it., Einaudi, Torino, 1980.

BARILLI, Renato, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Bononia University Press, Bologna, 2007.

Giulia Oglialoro

BARILLI, Renato, *L'arte contemporanea. Da Cezanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, Milano, 2011.

BARILLI, Renato, *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*, Feltrinelli, Milano, 2014.

BARILLI, Renato, *Informale, oggetto, comportamento. Vol. 1: La ricerca artistica negli anni '50 e '60*, Feltrinelli, Milano, 2016.

BARILLI, Renato, *Informale, oggetto, comportamento. Vol. 2: La ricerca artistica negli anni '70*, Feltrinelli, Milano, 2016.

G. BATAILLE, *Il colpevole/L'Alleluia*, trad. it., Dedalo, Bari, 1989.

G. BATAILLE, *L'arte, esercizio di crudeltà. Da Goya a Masson*, trad. it., Graphos, 2000.

BAUDRILLARD, Jean, *Il sistema degli oggetti*, trad. it., Bompiani, Milano, 2003.

BAUDRILLARD, *È l'oggetto che vi pensa*, trad. it., Pagine d'Arte, Capriasca, 2003.

BECKETT, Samuel, *The complete short prose, 1929-1989*, Grove Press, New York, 1997.

BENJAMIN, Walter, *I «passages» di Parigi*, trad. it., vol. I, Einaudi, Torino, 2010.

BENJAMIN, Walter, *Piccola storia della fotografia*, trad. it., Skira, Milano, 2011.

BEUYS, Joseph, *Cos'è l'arte?*, trad. it., Castelveccchi, Roma, 2015.

BODEI, Remo, *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari, 2011.

BOLTANSKI, Christian, *Anime. Di luogo in luogo*, Silvana Editore, Cinisello Balsamo, 2017.

BORGES, Jorge Luis, *Elogio dell'ombra*, Adelphi, Milano, 1969.



CALABRÒ, Daniela, *Di un'esistenza «a fior di pelle»*. Introduzione a «*Peau essentielle*» di Jean-Luc Nancy, in «*Estetica*», I, 2016, gennaio-giugno.

CARRINGAN, Ana *The Palace of Justice: A Colombian Tragedy*, Thunder's Mouth Pr, New York, 1993.

CELAN, Paul, *Di soglia in soglia*, trad. it., Einaudi, Torino, 1965.

CELAN, Paul, *Gesammelte Werke in Sieben Banden*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1967.

CELAN, Paul, *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, trad. it., Einaudi, Torino, 1993.

CELAN, Paul, *Poesie*, trad. it., Mondadori, Milano, 1998.

CELAN, Paul, *Conseguito Silenzio*, trad. it., Einaudi, Torino, 1998.

CELAN, Paul, *Microliti*, trad. it., Zandonai, Rovereto, 2010.

CELANT, Germano, *Ambiente/arte dal futurismo alla Body Art*, Edizioni della Biennale di Venezia, Electa, Milano-Venezia, 1976.

CELATI, Gianni, *Verso la foce*, Feltrinelli, Milano, 1989.

CHILLON, Albert, *Literatura y periodismo, Una tradición de relaciones promiscuas*, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, Bellaterra, 1999.

CRENZEL, Emilio, *The Memory of the Argentina Disappearance*, Routledge, New York, 2012.

DANTO, Arthur, *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e la fine della storia*, trad. it., Mondadori, Milano, 2008.

DANTO, Arthur, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, trad. it., Laterza, Roma-Bari, 2008.

DEBRAY, Régis, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, trad. it., Il Castoro, Milano, 1999.

Giulia Oglialoro

DE CECCO, Emanuela, *Non volendo aggiungere altre cose al mondo. Politiche dell'arte nella sfera pubblica*, Postmedia Books, Milano, 2016.

DE MARIA, Luciano, (a cura di), *Marinetti e il futurismo*, Mondadori, Milano, 1973.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Immagini malgrado tutto*, trad. it., Raffaello Cortina Editore, Milano, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Su Penone*, trad. it., Mondadori Electa, Milano, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, trad. it., Bollati Boringhieri, Torino, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini*, trad. it., Bollati Boringhieri, Torino, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Scorze*, trad. it., Nottetempo, Roma, 2014.

DUCHAMP, Marcel, *Scritti*, trad. it., Abscondita, Milano, 2005.

DUCHAMP, Marcel, *Ingegnere del tempo perduto. Conversazione con Pierre Cabanne*, trad. it., Abscondita, Milano, 2014.

FABBRI, Fabriano, *Sesso, arte e rock' n' roll. Tra readymade e performance*, Atlante, Bologna, 2006.

FABBRI, Fabriano, *Il buono, il brutto, il passivo. Stili e tecniche dell'arte contemporanea*, Mondadori, Milano, 2011.

FELMAN, Shoshana, LAUB, Doris, *Testimonies: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Routledge, New York, 1992.

FERRARI, Stefano, *Nuovi lineamenti di una psicologia dell'arte. A partire da Freud*, Clueb, Bologna, 2012.

FLEM, Lydia, *Come ho svuotato la casa dei miei genitori*, trad. it., Milano, Archinto, 2005.

FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yve-Alain, *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, trad. it., Zanichelli, Bologna, 2007.

FRAME, JANET, *Un angelo alla mia tavola*, Neri Pozza, Milano, 2010.

FREUD, Sigmund, *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino, 1976.

FUSI, Lorenzo, (a cura di), *Gordon Matta-Clark*, Silvana Editoriale, Ciniello Balsamo, 2013.

GIBBONS, Joan, *Images of recollection and remembrance*, Bloomsbury, New York, 2007.

GUALTIERI, Mariangela, *Bestia di gioia*, Einaudi, Torino, 2010.

HERZOG, Hans-Michael, (a cura di), *Cantos/Cuentos Colombianos*, Hatje Cantz Publishers, Berlino, 2005.

KRAUSS, Rosalind, *Sculpture in the Expanded Field*, «October», VIII, 1979, primavera.

KRAUSS, Rosalind, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, trad. it., Mondadori, Milano 1998.

KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yve-Alain, *L'informe. Istruzioni per l'uso*, Mondadori, Milano, 2003.

KRAYNAK, Janet, *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, The MIT Press, Cambridge, 2005.

LEE, Pamela, *Objects to be destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*, MIT Press, Cambridge, 2000.

LEVI, Primo, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino, 1991.

LEWALLEN, Costance, BOWEN, Doren, *Bruce Nauman: Spatial Encounters*, University of California Press, Berkeley, 2019.

Giulia Oglialoro

MARCUS, George, (a cura di), *Cultural Producers In Perilous States: Editing Events, Documenting Change*, University of Chicago Press, Chicago, 1997.

MARCUSE, Herbert, *Eros e civiltà*, trad. it., Einaudi, Torino, 1974.

MARRA, Claudio, *Fotografia e arti visive*, Carocci, Roma, 2014.

MCLUHAN, Marshall, *Gli strumenti del comunicare*, trad. it., Il Saggiatore, Milano, 1967.

MEREWETHER, Charles, *Naming Violence in the Work of Doris Salcedo*, in «Third Text», 1993, n.24, settembre.

NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, trad. it., Cronopio, Napoli, 1995.

NANCY, Jean-Luc, *Tre saggi sull'immagine*, trad. it., Cronopio, Napoli, 2002.

NANCY, Jean-Luc, *Il peso di un pensiero. L'approssimarsi*, trad. it., Mimesis, Milano, 2009.

NANCY, Jean-Luc, *Il corpo dell'arte*, trad. it., Mimesis, Milano, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich, *Opere complete*, trad. it., Vol.III, tomo III, Adelphi, Milano 1974.

NORTON, Louise, *The Richard Mutt case*, in «The blind man», 1917, n.2, maggio.

PANOFSKY, Erwin, *La scultura funeraria dall'Antico Egitto a Bernini*, trad. it., Einaudi, Torino, 2011.

PEREC, Georges, *Specie di spazi*, trad. it., Bollati Broinghieri, Torino, 1989.

PERELLI, Lorenza, *Arte che non sembra arte: Arte pubblica, pratiche artistiche nella vita quotidiana e progetto urbano*, FrancoAngeli, Milano, 2017.

PERRONE, Ugo, (a cura di), *Intorno a Jean-Luc Nancy, Rosenberg & Sellier*, Torino, 2011.

PICCOLI, Guido, *Colombia, il paese dell'eccesso. Droga e privatizzazione della guerra civile*, Feltrinelli, Milano, 2003.

PINOTTI, Andrea, SOMAINI, Antonio, (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, 2008.

PRINCENTHAL, Nancy, (a cura di), *Doris Salcedo*, Phaidon, Londra, 2002.

RAY, Gene, *Joseph Beuys. Mapping the legacy*, Distributed Art Publishers, New York, 1999.

RECALCATI, Massimo, *Lavoro del lutto, melanconia e creazione artistica*, Poiesis Editore, Alberobello, 2009.

RECALCATI, Massimo, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Mondadori, Milano, 2014.

RECALCATI, Massimo, *Incontrare l'assenza. Il trauma della perdita e la sua soggettivazione*, Asmepa Edizioni, Bologna, 2016.

RECALCATI, Massimo, *Alberto Burri. Il grande cretto di Gibellina*, Maganza, Arezzo, 2018.

RILKE, Rainer Maria, *Lettere a un giovane poeta*, trad. it., Mondadori, Milano, 2000.

RILKE, Rainer Maria, *Su Rodin*, trad. it., Abscondita, Milano, 2009.

ROOTH, Moira, *Robert Smithson on Duchamp: An Interview*, in «Artforum», XII, 1973, n.2, ottobre.

ROSELLINI, Anna, *Calchi di spazio, Mnemosine e rovine. Sculture in calcestruzzo dal Novecento a oggi*, Aracne Editrice, Roma, 2019.

SANCHEZ GOMEZ, Gustavo, *Violence in Colombia: The Contemporary Crisis in Historical Perspective*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, 1992.

Giulia Oglialoro

SCHNEIDER ENRIQUEZ, Mary, *Doris Salcedo. The Materiality of Mourning*, Harvard Art Museums, Cambridge, 2017.

SMITHSON, Robert, *R. Smithson: the collected writings*, University of California Press, Berkeley, 1996.

SOFOCLE, *Antigone*, trad. it., Einaudi, Torino, 2007.

SONTAG, Susan, *Davanti al dolore degli altri*, trad. it., Mondadori, Milano, 2006.

STACHELHAUS, Heiner, *Joseph Beuys. Una vita di controimmagini*, trad. it., Johan&Levi, Monza, 2012.

STOICHITA, Victor, *Effetto Sherlock. Occhi che osservano, occhi che spiano, occhi che indagano. Storia dello sguardo da Manet a Hitchcock*, Il Saggiatore, Milano, 2017.

UGOLINI, Sara, *Nel segno del corpo. Origini e forme del ritratto "ferito"*, Liguori Editore, Napoli, 2009.

VARGAS, Ana Cristina, *Colombia. Antropologia di una guerra interminabile*, Rosenberg & Sellier, Torino, 2019.

VERGINE, Lea, (a cura di), *Trash. Quando i rifiuti diventano arte*, Catalogo della mostra, Electa, Milano, 1997.

WEDELL, Noura, (a cura di), *Investigations: The Expanded Field of Writing in the Works of Robert Morris*, ENS Editions, Lione, 2015.

WILSON, Edmund, *La ferita e l'arco*, trad. it., Garzanti, Milano, 1956.

WITTKOWER, Rudolf, *La scultura raccontata da Rudolf Wittkower. Dall'antichità al Novecento*, trad. it., Einaudi, Torino, 2006.

WOOLF, Virginia, *Le tre ghinee*, trad. it., Feltrinelli, Milano, 2004.

ZEA, Gloria (a cura di), *Arte y Violencia en Colombia desde 1948*, Grupo Editorial Norma, Bogotá, 1999.



## ARTYPE | aperture sul contemporaneo collana diretta da Silvia Grandi

La collana nasce dalla necessità di riflettere sulle complesse problematiche artistiche ed estetiche sorte dalla fine dell'Ottocento fino ai giorni nostri, perseguendo un approccio multidisciplinare a favore del dialogo tra i saperi, per una più ampia visione d'insieme.

### **Di autunno, di seta, di nulla. L'arte di Doris Salcedo**

Dalla scultura funeraria egizia alle statue greche, dai marmi di Michelangelo ai torsi di Rodin, dalle *Muse Addormentate* di Brâncuși alle sculture antropomorfe di Hans Arp, il protagonista della scultura è sempre stato il corpo – trasfigurato, idealizzato, alterato, ma sempre corpo, sempre quest'architettura tutta umana di sangue e muscoli. Eppure, nel lavoro di Doris Salcedo (Bogotá, 1958) è proprio il corpo il grande assente: nelle sue opere l'artista colombiana rielabora l'esperienza delle vittime della guerra civile, concentrandosi in particolare sui *desaparecidos*, individui sequestrati dalle diverse forme di potere in atto in Colombia e mai più ritrovati, individui la cui esistenza è stata, letteralmente e figurativamente, cancellata. Ricombinando mobili, vestiti ed effetti appartenuti ai *desaparecidos*, Salcedo intende rappresentare sia l'esperienza di queste vittime "scomparse", sia il trauma vissuto dai loro familiari, bloccati in un quella che Freud ha definito "condizione melanconica" poiché, in assenza del corpo amato, il lavoro del lutto diviene un processo interminabile. Rielaborando un vasto universo di riferimenti – dalle riflessioni sulla violenza proposte da Agamben e Nancy, fino alle sperimentazioni spaziali di Duchamp, Beuys, Nauman e Smithson – Salcedo dà vita a una poetica originale, dove gli oggetti divengono i preziosi testimoni delle nostre esistenze. E se da un lato riesce a redimere le vittime dalla loro anonimità, dall'altro ci pone la più inquieta delle domande: che cosa rimane di noi individui quando la vita svanisce.