



storica **MENTE**
LABORATORIO DI STORIA



ALMA MATER STUDIORUM
Università di Bologna
Dipartimento di Storia Culture Civiltà



COMUNICARE

STORIA

STORICAMENTE.ORG

Laboratorio di Storia

Cristina Demaria, Patrizia Violi

Arte e memoria. Il Parque de la Memoria y de los derechos humanos di Buenos Aires

Numero 13 - 2017

ISSN: 1825-411X

Art. 7

pp. 1-23

DOI: 10.12977/stor662

Editore: BraDypUS

Data di pubblicazione: 27/06/2017

Sezione: Comunicare storia, *Musei, Traumi, Memorie del Novecento.*

Arte e memoria. Il Parque de la Memoria y de los derechos humanos di Buenos Aires

CRISTINA DEMARIA, PATRIZIA VIOLI

Univ. Bologna, Dipartimento di Filosofia e Comunicazione

The essay explores the relationship between art – visual arts, installation, sculptures, videos – and traumatic collective memories by analysing a peculiar site of memory: the Parque de la Memoria y de los Derechos Humanos in Buenos Aires, Argentina. After a short introduction aimed at clarifying some of the ways in which a work of art can be called upon to transmit, recount, expose, reflect or work through a traumatic past such as that of the Argentinian state terrorism and the “guerra sucia”, we discuss the space of the Parque along the Rio de la Plata, that includes a monument for the desaparecidos, an actual park with sculptures and installations, a space for temporary exhibitions and an archive. In particular, we devote the second part of the essay to Alfredo Jaar’s 2015 temporary exhibition “El punto ciego de la historia”, in which the Chilean artist dialogue with Argentinian’s past and his own works on the Chilean dictatorship.

Luoghi della memoria traumatica e pratiche artistiche

Sempre più spesso oggi i luoghi di memoria traumatica-memoriali, siti e musei, paiono intrattenere un rapporto non casuale con varie forme di espressione artistica: divengono luoghi di esposizioni temporanee, ospitano performance, rappresentazioni teatrali o atelier creativi, nei casi più radicali sono essi stessi trasformati in opere d’arte, rendendo sempre più evanescenti e di difficile distinzione i confini fra comme-

morazione memoriale ed esperienza estetica.

Le ragioni di una simile tendenza sono molteplici e complesse, e non proveremo neppure a interrogarle in questa sede; basterà osservare che il movimento è duplice. Se da un lato gli spazi tradizionalmente dedicati a conservare e tramandare la memoria fanno sempre più spesso ricorso all'arte, d'altro lato gran parte dell'arte contemporanea pare essere una costante rielaborazione e trasformazione estetica delle tematiche connesse alla memoria, e alla memoria traumatica in particolare, basti pensare ad artisti come Christian Boltanski, o alle numerose artiste latino americane, da Doris Salcedo a Regina José Galindo, Ana Mendieta, Anna Maria Maiolino, Teresa Margolles e le tante che hanno fatto del loro stesso corpo uno strumento per riflettere sul nesso fra arte, trauma e memoria.

Il ricorso all'espressione artistica nei contesti memoriali è innanzitutto un tentativo di dare una risposta a un interrogativo più generale concernente questi spazi, un interrogativo che riguarda il "che fare", che fare di luoghi che sono stati direttamente teatro di violenze di massa, di sofferenza e di morte, che fare di memorie traumatiche quasi sempre contrastate, conflittuali, come necessariamente sono tutte le memorie che seguono lacerazioni collettive, guerre civili, dittature o genocidi che spesso vedono contrapposte comunità appartenenti alla stessa cultura e allo stesso paese.

L'arte si pone, in questi contesti, come una possibile alternativa alla paralizzante opposizione fra una ripetizione ossessiva degli eventi e un oblio che cancella ogni traccia, un'alternativa capace di pensare, evocare, rappresentare il trauma attraverso una forma simbolica. Il trauma infatti non è soltanto lacerazione dei corpi e della carne viva, è anche, e forse in primo luogo, rottura di nessi simbolici, impossibilità di integrare fra loro elementi cognitivi, emotivi, simbolici; in un simile quadro l'espressione artistica può assumere una funzione immaginativa capace di ricostruire i nessi perduti, suggerire nuove immagini, sospendere la ripetitività del sintomo. Anche a livello terapeutico si sta oggi

ragionando sul nesso fra trauma, arte, creatività, provando a superare il modello terapeutico a lungo dominante, basato esclusivamente sulla parola, la verbalizzazione e la messa in discorso del trauma. La necessaria integrazione dell'esperienza traumatica nella vita dei soggetti, e agguingerei delle comunità, può anche passare per forme semiotiche altre rispetto al racconto diretto di tale esperienza che a volte può addirittura rinchiudere i superstiti in una ossessiva forma di ripetizione del vissuto. Senza ipotizzare alcun automatico parallelismo fra situazioni terapeutiche individuali e risposte culturali collettive, non è un caso forse che in molti paesi dell'America Latina usciti da terribili dittature e violenze di massa si siano moltiplicate negli ultimi anni forme di espressione artistica di rielaborazione del trauma fra le più variate e creative, dalle performances al cinema, dal romanzo alla docufiction, fino alle radicali innovazioni introdotte da molte delle artiste precedentemente nominate che mettono in gioco in modo estremo e a volte perfino violento il nesso fra corpo, memoria, trauma.

L'arte appare così sempre più intrecciata ad una rielaborazione della memoria traumatica, una tendenza che ritroviamo nei musei e nei memoriali contemporanei.

Certo, la trasformazione dei luoghi del trauma in funzione estetico-artistica non è senza problemi. Può un luogo che è stato teatro di violenza e terribili sofferenze diventare un luogo di fruizione artistica, può la sua visita costituire una esperienza di natura estetica, o dovrebbe piuttosto mantenere il carattere tragico che ha contraddistinto il suo passato? Il rischio è, naturalmente, quello di una possibile estetizzazione del trauma, che ne potrebbe uscire edulcorato e in qualche misura snaturato.

Un secondo ordine di problemi riguarda invece la questione che oggi si usa definire come *agency*. Chi ha diritto di scelta in questi casi? Qual è il soggetto autorizzato e legittimato a proporre soluzioni e deciderne l'attuazione? L'istituzione pubblica? Le vittime sopravvissute? Le associazioni dei familiari delle vittime? In Cile e Argentina questi dilemmi hanno suscitato dibattiti molto accesi, che hanno visto in alcuni casi

la partecipazione di tutta l'opinione pubblica più avvertita, come nel caso della ESMA a Buenos Aires, un grande complesso militare utilizzato durante la dittatura come centro di detenzione e tortura. Un altro esempio significativo di una *agency* privata, legata all'Associazione dei parenti delle vittime, è naturalmente quello rappresentato dal Museo della Memoria di Ustica, a Bologna, finanziato da enti pubblici (Comune, Regione, Ministero di Grazia e Giustizia) ma la cui realizzazione è stata progettata e decisa dalla Associazione stessa, nella persona della sua Presidente Daria Bonfietti.

La questione della *agency* si intreccia strettamente con un terzo punto, quello della temporalità della memoria. Le memorie cambiano nel tempo, quella dei protagonisti non è la stessa della post memoria delle generazioni seguenti, e con il passare del tempo il legame, all'inizio strettissimo, fra esperienza diretta, addirittura corporea, e forme della memorializzazione si modifica e cambia in profondità. Modi del ricordo che in un primo tempo possono essere percepiti come inopportuni, incongrui e, perfino offensivi si trasformano, la memoria vissuta si allontana nella distanza della storia passata. Per fare un esempio banale nessuno pensa oggi al Colosseo come a un sito del trauma, anche se certamente ai tempi lo fu, ma oggi non possiamo che percepirlo come reperto archeologico e attrazione turistica. Troppa è la nostra distanza da quegli eventi, non solo perché ormai molto lontani nel tempo, ma soprattutto forse perché percepiti come parte di una storia definitivamente conclusa per noi.

Queste considerazioni hanno una rilevanza anche per il tema che stiamo qui discutendo, il rapporto fra arte e memoria all'interno di musei e siti memoriali. Quale funzione può avere l'arte nella trasmissione della memoria che questi luoghi si prefiggono? E prima ancora, quale arte? Si può ipotizzare un tipo di estetica specifica, o nuove forme di pratiche artistiche che implicino un nuovo rapporto con la comunità? Quali trasformazioni si potrebbero immaginare nella fruizione dell'opera d'arte all'interno di un luogo della memoria? E quali cambiamenti del

luogo stesso, quando esso diviene, di per sé stesso, un'opera d'arte? Non tenteremo in questa sede di dare risposta a tutti questi interrogativi, ci limiteremo a una prima, preliminare, mappatura di alcuni esiti che sono stati sperimentati in questo campo, per concentrarci poi sull'analisi di un caso particolarmente emblematico e significativo di questa tendenza, il *Parque de la Memoria* di Buenos Aires.

Una possibile classificazione

Il reperto come forma d'arte involontaria

Il caso non è frequente, ma recentemente il problema si è posto nel caso del Museo e Memoriale del 9/11 a New York, in cui, in un primo tempo, erano stati esposti blocchi di materiale ritrovati fra i resti delle torri, composti da metallo, cemento e altro fusi insieme dal calore dell'incendio seguito all'attacco. Questi resti non erano certo stati esposti come opere d'arte, ma erano poi stati letti come tali ed avevano acquisito un carattere estetico per la loro affinità con alcune opere di arte materica contemporanea. I blocchi in questione sono stati poi spostati dal museo a seguito della protesta dei familiari delle vittime, in quanto avrebbero potuto anche contenere frammenti di corpi o di oggetti personali.

L'esposizione artistica all'interno di un museo o sito

Forse il primo caso è rappresentato dai padiglioni nazionali ad Auschwitz. Il padiglione italiano, purtroppo inagibile da tempo, fu progettato dallo studio BBPR (Belgiosioso, Banfi, Peressutti, Rogers), e conteneva al suo interno una lunga tela con 23 strisce dipinte da Mario Samonà su un'idea di Primo Levi e un'installazione musicale di Luigi Nono. Un altro esempio più vicino nel tempo è rappresentato dalla installazione di Alfredo Jaar nel cortile antistante il Museo della Me-

moria e dei Diritti umani di Santiago del Cile. L'installazione è chiusa e si deve chiedere al personale del Museo la possibilità di accedervi. L'installazione è visibile solo dopo la visita del Museo, a sua ideale conclusione, secondo una sequenzialità che sembra procedere da una prima acquisizione di conoscenze sui fatti ad un momento finale di fruizione estetica ed estetica. L'opera di Jaar prevede infatti un alto coinvolgimento sensoriale e corporeo da parte della spettatrice che verrà chiusa in una stanza sotterranea per tre minuti, prima in totale oscurità, poi con una luce che illumina uno spazio ristretto ma moltiplicato da specchi contrapposti. Su di una parete foto di volti comuni, e di desaparecidos durante la dittatura che sembrano suggerire una sorta di cortocircuito fra vittime, anonimi cittadini e visitatori.

Riscritture architettoniche estetiche
Con questa categoria intendiamo ogni tipo di intervento sulla struttura architettonica stessa del museo, che insiste sulla valenza estetica dell'involucro contenente, potremmo dire. Un esempio di questo tipo si ha nella Risiera di San Sabba, vicino a Trieste, dove nella ristrutturazione sono stati aggiunti all'ingresso del sito due alti muri di cemento che riproducono sui visitatori un effetto estesico



Fig. 1. Installazione di Alfredo Jaar, Museo della Memoria e dei Diritti umani, Santiago, Cile



Fig. 2. Risiera di San Sabba

vagamente claustrofobico.

Trasformazione del luogo del trauma in opera estetica

È questo il caso del Cretto di Alberto Burri, costruito tra il 1984 e il 1989 sull'area dove sorgeva il paese di Gibellina in Sicilia, distrutta dal terremoto del Belice nel 1968. Un altro esempio è l'opera d'arte ricavata dalla *Katër i Radës*, la nave albanese speronata e affondata il 28 marzo 1997, il cui relitto, recuperato dal mare e esposto a Otranto, è stato trasformato in un monumento memoriale detto *L'Approdo. Opera all'Umanità*

Migrante per mano dell'artista greco Costas Varotsos. Analoga operazione è quella che ha portato alla costituzione del Museo della Memoria di Ustica a Bologna. Spazio specificamente dedicato ad un insieme di opere d'arte che ricordano un dato



Fig. 3. Museo della memoria di Ustica

evento

È questo il caso, ad esempio, del complesso di Targu-Jiu, in Romania, un parco tematico ad opera di Constantin Brancusi per commemorare i combattenti del 1916 contro i tedeschi. Rientra in questa categoria anche il *Parque de la memoria* di Buenos Aires che analizzeremo più in dettaglio.

Il “Parque de la memoria. Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado” a Buenos Aires

«Il Parco incarna la sfida di portare il peso della memoria. È un parco concepito come un luogo di ricordo e omaggio ai desaparecidos e assassinati dalla feroce dittatura che ha insanguinato il nostro paese. Questo spazio pubblico appartiene alla città e propone un omaggio che non consiste nelle forme ma nella esperienza introspettiva che sentirà il visita-

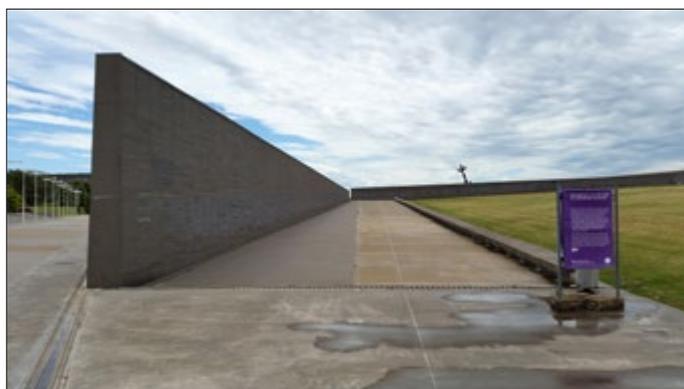


Fig. 4. Parque de la Memoria Buenos Aires

tore». Così scrive Daniel Lipovetzky Segretario dei Diritti umani, a nome del Governo della città di Buenos Aires nelle pagine che aprono il catalogo del Parco della Memoria [Lipovetzky

2014, 12-13].

Sono stati infatti gli organismi dei Diritti umani ad avanzare, nel 1997, una prima proposta del progetto di un parco memoriale alla Città di Buenos Aires, proposta poi convertita in legge il 21 luglio del 1998 (Ley 46). Il modello gestionale è quello di una gestione mista, che vede la cooperazione degli organismi dei Diritti Umani, della amministrazione della Città con i suoi vari rappresentati di aree (Derechos Humanos, Cultura, Educación y Espacio Público y Medio) e un rappresentante della Università di Buenos Aires, la cui Facoltà di Architettura è situata poco lontano dal parco.

La commissione venne incaricata di organizzare i concorsi pubblici per lo spazio architettonico, il

«Concurso Nacional de Ideas» gestito dalla Facoltà di Architettura e

vinto, nel 1998, dallo studio Baudizzone, Lestard, Varas, Ferrari y Becker.

Nel 2001 venne inaugurata la piazza di Accesso e nel novembre 2007 tutto l'insieme del Parco.

Nel 2009 il Parco ottiene uno statuto speciale, il Consiglio di Gestione, che lo rende indipendente da qualunque intervento statale, salvaguardandone l'autonomia anche in presenza di cambiamenti nella politica nazionale o locale.

Il parco si estende per 14 ettari a nord della città, lungo la grande arteria della Costanera Norte, e lungo il Rio della Plata, là dove venivano gettati i prigionieri ancora vivi e storditi da droghe. Il Parco non è lontano dall'aeroporto da dove partivano i famigerati voli della morte, e anche oggi, dal Parco, si sentono i motori degli aerei che decollano, quasi un implicito ricordo del passato che riallaccia sul filo della memoria presente e passato.

Il parco si inserisce nel paesaggio urbano lungo il fiume della costa nord, in un'area abbastanza degradata e abbandonata, e dialoga idealmente con la Facoltà di Architettura che fu un importante luogo di resistenza alla dittatura, tanto da venire chiusa dai militari e riaperta solo sotto il loro controllo, dopo una durissima epurazione che vide molti studenti scomparire nelle prigioni e nei centri di tortura. È un'area sospesa fra

un paesaggio naturale non particolarmente valorizzato e un paesaggio urbano fatto di infrastrutture sparse in una zona periferica. Il parco è uno spazio articolato in varie partiture, che

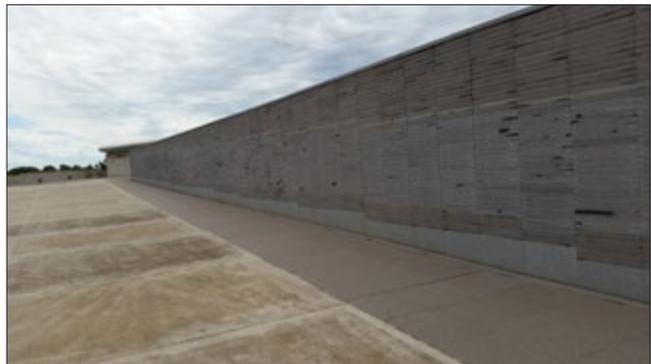


Fig. 5. Parque de la Memoria Buenos Aires, Il muro dei nomi

include uno spazio verde alberato, opere di grandi dimensioni dislocate all'aperto, un centro di esposizioni temporanee, il tutto attraversato dalla grande struttura del muro dei nomi.

Il muro, disegnato da Alberto Varas, evoca, nella sua forma spezzata, una ferita aperta, che volutamente non può essere suturata. Il muro reca incisi i nomi delle vittime della dittatura, inclusi quelli dei desaparecidos e assolve in questo una valenza funeraria per tutte quelle vittime di cui non è rimasta traccia. Questa funzione, in qualche misura sostitutiva a una vera e propria cerimonia funebre, era d'altra parte già implicita nella cerimonia di inaugurazione del Parco, a cui parteciparono tutte le associazioni e che ebbe il carattere di una sorta di ideale rito funebre. È anche interessante segnalare che, almeno nei primi anni, vi fu un acceso dibattito sulle iscrizioni dei nomi nel muro; le Madres della linea Bonafini, a differenza di quelle della Linea Fundadora, rifiutarono infatti di far incidere i nomi dei loro cari, in segno di protesta per i mancati processi ai responsabili. Si oppongono qui, nelle scelte diverse delle due associazioni delle Madres, due forme di politica della memoria divergenti: la forma del ricordo e quella della protesta politica, in cui viene rivendicata la non decidibilità della sorte dei desaparecidos. Ricordiamo che questa era appunto la linea difensiva dei militari che, in assenza dei corpi delle vittime, sostenevano appunto che non si poteva certificare la loro morte.

Oggi la dimensione del ricordo è senz'altro prevalente, e con essa la funzione del muro come ideale cimitero per le vittime: spesso vengono inseriti fiori nel muro, in corrispondenza dei nomi; è anche interessante osservare che le iscrizioni arrivano solo fino ad una certa altezza, che è quella di una mano allungata, in modo tale da consentire ai familiari ed amici di poter toccare il punto preciso della iscrizione della persona scomparsa, come appunto avviene nei veri cimiteri.

Sì è anche dato il caso in cui una madre ha chiesto che la propria cerimonia funebre si svolgesse nel *Parque* e che le sue ceneri fossero poi disperse nel fiume, dove era scomparso anche il proprio figlio. In questo

caso il Parco ha letteralmente assunto la funzione di luogo cimiteriale e rito funerario al tempo stesso.

Le installazioni

La maggior parte delle installazioni sono state affidati a giovani artisti argentini appartenenti alla prima generazione della cosiddetta post-memoria della dittatura, la generazione dei figli e delle figlie delle vittime, nati negli anni '60, bambini o adolescenti ai tempi del regime militare, creando così un forte coinvolgimento diretto che si manifesta in opere che, tutte, intrecciano strettamente memoria, autobiografia, trauma ed elaborazione artistica. Accenneremo qui solo ad alcune di esse, particolarmente significative da questo punto di vista.

Claudia Fontes: Reconstrucción del retrato de Pablo Miguez

Il lavoro di Claudia Fontes, concepito proprio per la sede del Parco, è una complessa operazione concettuale oltre che artistica che articola il tema della apparizione/scomparsa. Pablo Miguez era un adolescente di 14 anni quando venne arrestato insieme alla madre; fu probabilmente torturato e fatto assistere alle violenze subite dalla madre prima di essere ucciso e scomparire senza lasciare tracce. Claudia Fontes è colpita da una coincidenza particolare: Claudia e Pablo sono coetanei, sono entrambi nati nel 1964 e avrebbero oggi la stessa età, se Pablo non fosse stato trucidato. Claudia decide di ricostruire la figura di Pablo, ma del ragazzo esistono solo due fotografie, la foto della carta di identità e una istantanea sbiadita durante una gita sul fiume. Da quelle foto, e con l'aiuto del team di antropologia forense argentino, famoso nel mondo,



Fig. 6. Carla Fontes, "Ritratto di Pablo Miguez"

e dei familiari del ragazzo viene ricostruita al computer l'intera figura di Pablo, che viene poi fusa a grandezza naturale e situata sull'acqua, a circa 70 metri dalla costa, sopra una piattaforma fluttuante, che impone alla statua un lieve movimento oscillatorio che segue il rollio delle onde. La statua volge le spalle al Parco e alla terra, e guarda l'orizzonte dalla parte del fiume, in modo che il volto di Pablo non è visibile per i visitatori del parco, che potrebbero vederlo solo dal fiume.

La statua, ma anche la storia della sua costruzione che ne viene a costituire una parte integrante, costituisce un oggetto semiotico complesso, in parte oggetto artistico materiale, in parte narrazione della sua propria costruzione, in parte monumento funebre. Vale la pena osservare a questo proposito che la cerimonia con cui la statua venne collocata più che ad una cerimonia di inaugurazione rimandava ad una cerimonia funebre, in cui la statua veniva calata dall'alto, come a trovare il suo definitivo luogo di sepoltura.

L'opera di Claudia Fontes può essere letta come la somma di molti elementi simbolici interconnessi: legata alla storia del fiume, dove tanti sono scomparsi, allude alla loro sorte e al tempo stesso è figura di una individualità unica, di "quella" specifica vita interrotta, statua funeraria e faro ideale per chi si trova a navigare quelle acque. Fusa in di acciaio inossidabile riflette la mobile luce del Rio della Plata scintillando al sole o al contrario scomparendo nella nebbia; la sua stessa natura fisica allude ad un regime di alternanza fra visibilità/invisibilità che così profondamente si iscrive nella tragica storia delle vittime della dittatura.

Nicola Guagnini: "30.000"

Anche l'opera di Nicola Guagnini ha una forte connotazione autobiografica e personale alla vita dell'artista, anch'esso un giovane argentino della generazione della post memoria, nato nel 1966. L'opera si compone di



Fig. 7. Nicola Guagnini, "30.000"

25 steli bianche di metallo, equidistanti fra loro a formare la griglia di un cubo. A seconda del punto di osservazione di chi guarda i pali possono apparire interamente bianchi, oppure mostrare macchie e frammenti scuri, che a poco poco prendono forma rivelando un volto, la foto di un uomo in bianco e nero che è il padre desaparecido dell'artista. Vi è un solo punto prospettico in cui il volto appare nella sua completezza, permettendo al viso, e alla sua memoria, di venire ricostruito. La foto era quella che la nonna di Nicola, nel movimento delle Madres, portava in corteo su un cartello, e rinvia alle migliaia di ritratti fotografici della stessa natura che compaiono in tutti i luoghi della memoria in Argentina, nonché in tutte le manifestazioni di commemorazione. Anche in questo caso, seppure in forme diverse rispetto all'opera di Carla Fuentes, è evidente una chiara isotopia della visibilità/invisibilità: il volto appare e scompare a seconda della nostra posizione di osservatori, quindi della capacità del nostro sguardo di cogliere una forma sfuggente, ricostruita dalla stessa attività della visione e dalla sua memoria.



Fig. 8. Nicola Guagnini,
"30.000"

Grupo de arte Callejero: Carteles de la memoria

Possiamo infine ricordare l'opera del Grupo de arte callejero, 84 artisti argentini tutti nati a metà degli anni 70 che lavorano in stretto contatto con l'Associazione degli H.I.J.O.S che dalla



Fig. 9. Grupo de arte Callejero, "Carteres de la memoria"

fine degli anni 90 hanno praticato gli *escraches* [Violi 2014].

La loro opera, *Carteles de la memoria*, si compone di 53 cartelli stradali che formano un percorso lungo il fiume in un'ideale passeggiata che ripercorre i momenti salienti della storia della dittatura argentina. I cartelli riprendono la segnaletica stradale, reinterpretrandone in chiave storica i segnali, e mettendo in luce divieti e obblighi instaurati dalla dittatura militare.

Il Parque come galleria delle memorie: Estudio sobre la felicidad di Alfredo Jaar

Come già ha ampiamente argomentato, il *Parque* è un esempio particolare di utilizzo dell'arte e dei suoi spazi nel loro rapporto con le memorie traumatiche. È, come abbiamo scritto, uno spazio dedicato a un insieme di opere d'arte che ricordano un evento; ma, come vedremo, è anche un luogo che ospita diverse esposizioni artistiche che frammentano e re-interpretano il senso stesso di "quell'evento", trasformandosi anche dal punto di vista architettonico. È perciò un esperimento che dispone di più spazi con funzioni diverse che coesistono e si stratificano, dialogando reciprocamente: la piazza in cui si entra e il vero e proprio parco verde circostante, in cui si può anche solo semplicemente camminare; il muro/memoriale e, soprattutto, il vero e proprio spazio per le mostre temporanee che ha sede nell'unico edificio del *Parque*. Nello stesso edificio si trova inoltre un centro di documentazione/archivio che, di volta in volta, espone alcuni dei suoi materiali più "fruibili" quali, per esempio, i disegni dei volti e in particolare delle espressioni di alcuni criminali e torturatori processati negli ultimi anni. Dal momento che non è possibile per le telecamere entrare nelle aule dei tribunali, alcuni *hijos* e *hijas* li hanno ritratti, producendo così documenti particolari in cui al gesto di registrazione e descrizione si aggiunge ovviamente il tratto dell'autore, la scelta del momento da cogliere, in breve la sua stessa interpretazione, emozionalmente complessa e non certo neutra, dei gesti e delle espressioni di criminali che tutt'ora continuano a negare le

loro colpe. Sono spazi che dunque a volte interagiscono, altre mantengono le loro distanze e pratiche specifiche di consumo. E i tempi – il passato, le memorie a cui rimandano – vengono qui, grazie alle mostre e all’archivio, recuperati, e catalogati, e però anche riaperti e rivisitati, giocando inoltre su confini e contrasti spaziali e, lo anticipavamo, anche sensoriali e estesici: interni ed esterni; la terra e il fiume, la costa. D’altro canto, tra le missioni del *Parque* vi è la promozione dei diritti umani e la volontà di “visualizzare”, di rendere visibili, azioni tra di loro distinte (*distintas acciones*): il *Parque* è cioè un luogo in sé performativo [Sion 2015].

Un caso di tale performatività è la mostra *Volatil Felicidad* (13 maggio- 9 agosto 2015), in cui sono state mostrate opere risalenti agli anni Novanta e non per forza centrate sulle vittime o sulla dittatura, bensì sull’euforia per la recuperata libertà post-dittatura.¹ Era il periodo in cui Buenos Aires stava vivendo un ambiguo rinascimento grazie a Menem: il regime era alle spalle, i suoi crimini silenziati, il pesos argentino valeva quanto il dollaro, nella totale incoscienza di stare correndo verso la bancarotta dell’intera Nazione, tutti apparentemente ubriachi di una felicità, per l’appunto, volatile.

Ma questo spazio ospita soprattutto il dialogo con memorie di altre dittature e violenze, come nel caso dell’esposizione dedicata ad Alfredo Jaar, artista cileno che ha operato, inizialmente, sotto la dittatura di Pinochet, e che ha portato con sé nella mostra temporanea forse più importante finora tenutasi al *Parque* (21 novembre 2014/1 marzo 2015) il suo sguardo non solo sul Cile e sull’Argentina, ma anche, nel complesso, sui modi in cui l’arte può provare non tanto a farsi carico, ma a interrogare concretamente la possibilità stessa della coscienza di una memoria. Non a caso, Georges Didi-Hubermann scrive a proposito di

¹ Si veda il catalogo della mostra curata da Rodrigo Alonso, *Volatil Felicidad. Relatos Inmateriales de los 90*, Buenos Aires, Parque de la Memoria, 2015.

questa mostra di Jaar nel catalogo che l'accompagna:

Un'opera "resiste" [...] se sa dislocare la visione, vale a dire sia coinvolgerla perché essa, l'opera, rimanda a ciò che ci concerne, sia perché sa "rettificare" il pensiero stesso, e cioè spiegarlo e dispiegarlo, esplicitarlo o criticarlo, attraverso un "atto concreto".

Jaar, che di formazione è architetto, ha sempre lavorato sulle relazioni tra la memoria e la forma concreta (quale spazio? Quale luce? Quale effetto sull'esperienza sensoriale dei visitatori?) attraverso cui la si rende visibile, soprattutto su come "l'arte" può rappresentare una risposta a un "fatto reale" in quanto problema che ci interroga. Abbiamo aperto questo scritto discutendo delle difficoltà di raccontare il trauma e i "fatti" che lo hanno reso possibile, e su come l'arte stessa possa fornire modalità di immaginare se non i fatti, il senso che via via li designa come tali, collocandoli in una memoria più o meno condivisa. Delle conseguenze di questi fatti, o del modo in cui possiamo non solo pensarli, ma anche estesivamente e poi cognitivamente assimilarli, Jaar ha fatto il nodo portante della sua opera.

Alfredo Jaar ha abbandonato il Cile nel 1982 per New York, e ha operato sia in contesti istituzionali (gal-



Fig 10. Fotografia di una delle installazioni di *Estudio sobre la felicidad*, Alfredo Jaar, Santiago del Cile, 1980.

² Cfr. Didi-Huberman 2008, 41, citato in Giunta 2014, 24.

lerie d'arte, musei), sia nella cosiddetta arte pubblica, con interventi urbani come quello che dà il titolo generale alla mostra: *Estudio sobre la felicidad*, di cui al *Parque* porta una documentazione, o forse sarebbe meglio dire una “riedizione”, che ne trasforma ovviamente il senso complessivo, operando una interessante traduzione.

È infatti difficile riportare in uno luogo chiuso e deputato alle mostre un'azione attraverso cui l'artista aveva occupato lo spazio pubblico di Santiago nel 1980 con cartelloni che interpellavano chiunque si trovasse a camminare per strada con la domanda: «*Es usted feliz?*» [Lei è felice?].

Una domanda diretta, per quanto cortese (si veda l'uso della terza persona) e sicuramente complessa, intima, e spesso imbarazzante, senza che si riveli un soggetto concreto che la pone.

A questi cartelloni, nella mostra si accompagnavano anche fotografie e testi tratti da incontri di Jaar (questa volta interlocutore diretto, in-

vestigatore, con alcuni dei passanti che accettavano di farsi effettivamente carico della domanda: «è felice?», e così di calarla in un dialogo con l'artista, di individualizzarla. Al: «è felice?», seguivano dunque altri interrogativi, in uno spazio-tempo che si veniva così a precisare, quali: «Perché sei felice, o infelice? Cosa è per te la felici-



Fig. 11. Altra fotografia della serie *Estudio sobre la felicidad*, Alfredo Jaar, Santiago del Cile, 1980.

cià? Ricordi un momento felice? Come lo descriveresti?».

Oltre a spazializzare nel tessuto della città una domanda che a mala pena ci si pone nello spazio domestico, e al tempo stesso ricordando come uno dei supposti obiettivi di un governo sia quello di mettere i cittadini in grado se non di essere felici, per lo meno di aspirare alla felicità, Jaar in sostanza chiedeva: come stai? In questo paese? Qui e ora? E cioè, senza rivelarlo apertamente, in un regime dittatoriale e repressivo?

Nonostante la domanda continui a interpellarci anche dalle immagini esposte nella mostra al *Parque*, il tempo che ci separa da quella città e da quelle persone, la mediazione della fotografia e lo spazio in cui torna a porsi, mescolano strategie enunciative che ci rimandano, al tempo stesso, a tutto il passato che ci ha portato in quel luogo, e a quel lavoro. Oltre a questa azione, la mostra al *Parque* conteneva anche la documentazione di altre opere quali *Chile 1981. Antes de partir*, risalente ai mesi precedenti l'abbandono del Cile. Vorremmo però soffermarci brevemente sull'installazione concepita appositamente per il *Parque*, che ha visto Jaar impegnato in un lungo lavoro sul campo non solo di quel luogo, ma dell'Argentina tutta e dei suoi luoghi di memoria, tra visite ad altri memoriali, dialoghi con le Madres e le Abuelas de la Plaza de Mayo, con gli HIJOS, e le molte altre organizzazioni che lottano per il riconoscimento dei diritti umani. A far da controcanto allo studio sulla felicità, troviamo allora *Punto ciego*, opera che, nelle intenzioni dei curatori, intende «mobilitare e far rivivere le emozioni che il parco provoca» [Alcaráz 2014, 5]. Ma anche, si potrebbe aggiungere, i problemi che eventualmente pone.

Prima di entrare nella stanza che ospita l'installazione, i visitatori possono leggere su pannello un testo breve e conciso, una sorta di introduzione all'opera che racconta ciò che è successo durante la dittatura in Argentina e le conseguenze di quei "fatti". Si menziona la ricerca della verità delle Madres e il dolore delle vittime (a cui è dedicata l'opera), le omissioni, i silenzi e le amnesie dei governi durante e dopo la dittatura, ma soprattutto ci si sofferma su come in quegli anni la violenza, il ter-

rore e il sospetto erano parte dell'esperienza quotidiana: il tessuto della paura, l'assenza di conoscenza rispetto al poter individuare ciò che causava e regolava la minaccia e il pericolo. L'assenza anche di immagini, di notizie, l'attesa.

Poi si entra in una stanza buia in cui si trova un'immagine proiettata in diretta, a volte intervallata da momenti in cui sullo schermo a malapena si intravede qualcosa, a malapena si percepisce cosa si sta vedendo, senza che vi sia-

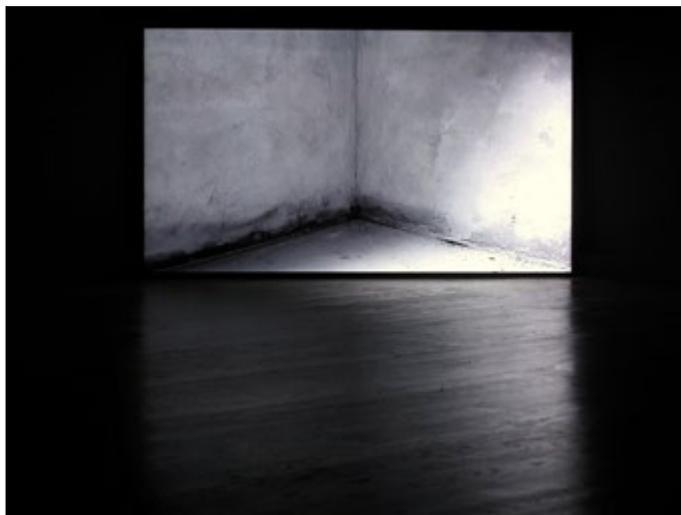


Fig. 12. Punto Ciego. Alfredo Jaar, installazione temporanea. Parque de la memoria y de los derechos humanos, Buenos Aires, marzo-novembre 2015.

no rumori o suoni di alcun tipo.

L'immagine corrisponde a un luogo del parco che però non è dato visitare, a uno spazio che è stato scavato e poi rivestito di cemento, illuminato solo dalla luce che proviene dall'esterno e quindi sensibile allo spostamento del sole. La proiezione è in tempo reale: vediamo ciò che in quel momento là sta avvenendo, e null'altro. Ed essendo un buco scavato nel suolo del parco a cui non si ha accesso, nulla peraltro si muove o avviene, se non il passare del tempo.

Ciò che si mostra è la proiezione dello «scenario di un accadere quasi impercettibile», uno spazio interno e vuoto in cui si congiungono tre piani in un punto per creare un angolo: un punto di fuga, il «punto cieco della storia»? [Giunta 2014, 24].

Punto ciego pare un'opera in cui la scelta, rispetto al racconto che vie-



Fig. 13. Un'altra immagine di Punto Cieco.

ne prima fornito nei pannelli che precedono l'entrata, non è certo quella di una spiegazione visiva, o anche solo di una suggestione, bensì di una radicale

sottrazione di ciò che un'immagine può contenere e significare, la rinuncia a ogni effetto "seduttivo" dell'opera d'arte che qui si presenta come una "architettura meditativa". Ma, in effetti di quale immagine, dell'immagine di che cosa? Questa sottrazione ci racconta però anche della volontà di opporsi a un certo uso estetizzante dell'archivio della memoria visiva, soprattutto all'uso, già menzionato, del documento in una chiave estetizzante che lo può feticizzare, e così facendo de-politicizzare. Qui l'isotopia del visibile/invisibile è declinata rispetto alla sua negazione: né del tutto visibile, né del tutto invisibile. Soprattutto, ciò che viene tematizza è l'assenza (di informazioni, di altre immagini, di corpi), insieme all'attesa che, prima, dopo e durante, informa ogni assenza; il nulla e il vuoto che hanno caratterizzato gli anni della dittatura. Diventa allora interessante il confronto con l'opera di Jaar realizzata per il museo della memoria di Santiago: *Geometria de la consciencia* a cui si è accennato a inizio saggio in cui, sempre a partire da un gioco di luci, di spazi e di lavoro con la prospettiva e i volumi, lo spettatore è invece manipolato nei suoi tempi di fruizione e rispetto agli effetti complessivi dell'installazione.

Un dispositivo spesso usato da Jaar è infatti quello della luce, attraverso cui attiva dei «protocolli di osservazione»³ all'interno di quella che la

³ Enwezor 2012, citato in Giunta 2014, 29

curatrice della sua mostra al *Parque* chiama una «politica della percezione» [Giunta 2014, 27]; una luce che può essere sia naturale (*Punto ciego*) che artificiale (*Geometria*), ma attraverso cui si definisce la tensione tra ciò che vediamo e ciò che non vediamo; e alla fine ciò che riusciamo a vedere, e ciò che l'assenza, il non visibile, richiama. In questo senso, la mostra di Jaar e il *Parque* tornano a riflettere su una delle domande fondamentali che abbiamo evocato: fino a che punto si deve esibire la violenza, i suoi "registri"? Come evitare il fascino morboso che può nascere dalla rappresentazione/ricreazione dell'orrore?

A differenza di quel che accade in *Geometria de la conciencia*, in *Punto ciego* non vi è nessun controllo del tempo dell'esperienza, con un inizio, una fine, o una possibile ripetizione o sequenza preordinata, bensì una riduzione narrativa, nella messa in scena di qualcosa che appena, o quasi, succede; nell'attesa anche che, forse qualcosa, si palesi, o, forse, cambi.

Conclusioni

Che tipo di spazio pubblico è il *Parque*? I suoi ideatori lo definiscono come spazio pubblico in quanto contro-monumento. Eduardo Maestripieri, in un saggio introduttivo al volume dedicato al *Parque* dal titolo «Memoria e paesaggio» scrive: «Il monumento è un oggetto, i contro monumenti sono luoghi; i primi celebrano gesta e successi, i secondi prendono distanza, presentando i fatti in silenzio e mostrando ciò che non può essere narrato» [Maestripieri 2010].

Certo si potrebbero avanzare obiezioni all'affermazione che la dittatura non possa essere narrata, date le centinaia di testi, testimonianze, romanzi, film, opere d'arte che, soprattutto a partire dal 2000, hanno elaborato quella tragica memoria, tanto da suggerire talvolta l'impressione che l'intera produzione culturale argentina ruoti tutta intorno a quel tragico passato.

Non solo, ma più radicalmente si potrebbe osservare che il Parco stesso costituisce una narrazione del passato, e una narrazione di grande potenza ed efficacia, nonché ormai dotata di un carattere ufficiale e istituzionale. Il parco in realtà è molte cose al tempo stesso: un luogo di memoria, uno spazio pubblico che si può attraversare con una direzionalità e un percorso, un ideale cimitero senza tombe né corpi, ma con la memoria dei nomi iscritta nella pietra, ma anche un racconto e una forma di narrazione, oltre che un momento rilevante nell'elaborazione collettiva del trauma che può anche favorire indirettamente l'azione della giustizia, promuovendone gli sviluppi con una più approfondita consapevolezza del passato. E infine il *Parque de la memoria* è un parco, un luogo dove si può andare a passeggiare, prendere il sole o godere della vicinanza del fiume anche senza una particolare consapevolezza della sua natura memoriale. La polisemia di valori e funzioni intrinseca a questo luogo è alla base di una altrettanto complessa varietà di usi e pratiche che si possono svolgere nel parco, spesso in tensione valoriale fra loro.

Accanto alle pratiche memoriali specifiche di chi visita il Parco in una sorta di pellegrinaggio ideale che può arrivare, come accennavo prima, a pratiche di lutto vere e proprie, troviamo usi più ludici propri ad ogni normale parco pubblico dove si va per passeggiare, rilassarsi, fare un picnic, far giocare i bambini. Le installazioni stesse presentano una duplice valenza estetica e memoriale che potrebbe anche non essere fruita contemporaneamente.

In una conversazione con Nora Hochbaum, attuale direttrice del Parco, essa riferiva di un dibattito che si era tenuto fra i responsabili del Parco sulla possibilità o meno di lasciare indossare il costume da bagno all'interno del parco stesso. Alla fine aveva prevalso la scelta di non imporre alcuna restrizione sull'abbigliamento o i comportamenti da tenersi nel parco, lasciando alla discrezione e libera scelta di ognuno la decisione sulle modalità di usufruire del Parco stesso. Decisione quanto mai saggia, perché nulla parrebbe più errato di imporre un atteggiamento

predeterminato in un luogo come il *Parque de la Memoria*. In fondo, la memoria si dice in molti modi.

Bibliografia

- Alcaráz M.V. 2014, *Alfredo Jaar en el Parque de la memoria*, in Battiti F. (ed.) 2014, *Alfredo Jaar. Estudios sobre la felicidad*, Parque de la memoria, Buenos Aires: exhibition catalogue, 5. (https://espaciopuntoaparte.files.wordpress.com/2015/01/pdm_jaar_catalogo.pdf)
- Didi-Huberman G. 2008, *La emoción no dice "yo". Diez fragmentos sobre la libertad estética*, in Didi-Huberman G. et al. 2008, *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*, Santiago de Chile: Metales pesados, 41.
- Enwezor O. 2012, *Alfredo Jaar's Art of Illumination*, in Jaar A., Enwezor O. (eds.) 2012, *Alfredo Jaar. The Sound of Silence*, París: Kamel Mennour.
- Battiti, F. 2014, *El arte come respuesta a un hecho real*, in *Alfredo Jaar. Estudios sobre la felicidad*, catalogo della mostra, Buenos Aires, Parque de la memoria, pp. 8-13.
- Giunta A. 2014, *Punto de fuga*, in Battiti F. (ed.) 2014, *Alfredo Jaar. Estudios sobre la felicidad*, Parque de la memoria, Buenos Aires: exhibition catalogue, 25-29, https://espaciopuntoaparte.files.wordpress.com/2015/01/pdm_jaar_catalogo.pdf.
- Lipovetzky 2010, *Institutional*, in Hochbaum N., Battiti F. (eds.) 2010, *Catálogo Institucional Parque de la Memoria*, Buenos Aires: Consejo de Gestión Parque de la Memoria Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 12-13, https://issuu.com/parquedelamemoria/docs/pdm_catalogo_2010.
- Maestriperi E. 2010, *Memoria y paisaje*, in Hochbaum N., Battiti F. (eds.) 2010, *Catálogo Institucional Parque de la Memoria*, Buenos Aires: Consejo de Gestión Parque de la Memoria Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 31-48, https://issuu.com/parquedelamemoria/docs/pdm_catalogo_2010.
- Rodrigo A. 2015, *Volatil Felicidad. Relatos Inmateriales de los 90'*, Parque de la Memoria, Buenos Aires: brochure, (http://parquedelamemoria.org.ar/wp-content/uploads/2015/05/BP15_Alonso.pdf).
- Sion B. 2015, *Memorials in Berlin and Buenos Aires. Balancing Memory, Architecture, and Tourism*, London: Lexington Books.
- Violi P 2014, *Immagini per ricordare, immagini per agire. Il caso della Guerra Sucia argentina*, «Lexia. Rivista di semiotica», 17-18: 619-649.