

LAURA QUERCIOLO MINCER

EYES WIDE SHUT¹*L'incontro a Leeds fra Zygmunt Bauman e Mirosław Bałka*

ABSTRACT: The article is the description of some of the themes dealt with in the book *Bauman/Bałka* (2012), recording of a meeting in Leeds the previous year between the Polish artist and the sociologist and philosopher, emigrated from Poland following the anti-Semitic campaign in 1968. Starting from Bałka's working methodology, the conversation touches the themes of memory, artistic creation, the sense of the past, the capacity (and the obligation) of the art to reflect upon it.

KEYWORDS: Memory/Oblivion, Contemporary Art, Artists as Witness, Holocaust, Photography.

Nell'agosto del 2011 l'artista polacco Mirosław Bałka ha realizzato un desiderio da tempo vagheggiato: una visita-pellegrinaggio alla casa di Zygmunt Bauman a Leeds, nella cui Università il sociologo-filosofo insegnava dal 1972. Durante i tre giorni dell'incontro le conversazioni fra i due ("il più grande sociologo" e "il più grande artista polacco", come vengono spesso definiti) sono registrate e quindi redatte dalla studiosa dell'Istituto per le Ricerche Letterarie di Varsavia, Katarzyna Bojarska. Il progetto grafico, che comprende anche un'applicazione per I-Pad, è di Błażej Pindor, uno dei migliori giovani artisti polacchi del campo (Bojarska 2012).² Nelle pagine a seguire illustrerò il modo in cui la conversazione si sviluppa e si radica nelle immagini e il modo in cui esse vengono scelte e interpretate dall'artista e dal filosofo.

Scopo di questo articolo è infatti proporre un commento al volume *Bauman/Bałka* nella sua dimensione più innovativa, ovvero quella prettamente visiva ed "esperienziale", indicando nel contempo (e di

¹ Ringrazio il collega Alessandro Amenta per l'amicizia e i suggerimenti. Il presente articolo è parte di un progetto biennale dell'Istituto Italiano di Studi Germanici - Roma dal titolo *Intermedialità, storia, memoria e mito. Percorsi dell'arte contemporanea fra Germania e Polonia (PTA 207/2019)*. Si ringraziano sentitamente Mirosław Bałka e la sua assistente Magdalena Gemra per il permesso alla riproduzione gratuita delle immagini. Ove non specificato diversamente, le foto sono tratte dalla App. <http://www.nck.pl/wydawnictwo/>.

² I riferimenti di pagina di questo volume saranno inseriti all'interno del testo principale. L'applicazione è scaricabile fra l'altro dal sito <http://www.nck.pl/wydawnictwo/>.

conseguenza) alcuni dei principali punti di incontro fra la visione del mondo dei due protagonisti.



Il mondo come dialogo e come archivio

È almeno dal 1995, anno di pubblicazione di *Mal d'archive* di Jacques Derrida, che l'archivio è diventato una delle metafore caratterizzanti anche i *memory studies* e le arti visive.³

È proprio un archivio, una parete-archivio, anzi la riproduzione fotografica di un archivio a costituire la struttura narrativa di *Bauman/Balka*. “Singularità insostituibile di un documento da interpretare”, scrive Derrida in un brano che sembra riassumere in maniera esatta il procedimento artistico ed epistemologico di Mirosław Bałka e Zygmunt Bauman in queste pagine, “un documento da ripetere, da riprodurre, ma ogni volta in una sua unicità originale, un archivio deve a se stesso di essere idiomatico, e quindi assieme offerto e sottratto alla traduzione, aperto e tolto all'iterazione e alla riproducibilità tecnica” (Derrida 1996, 117-118).⁴

³ Sulla presenza dell'archivio nelle arti visive del XXI secolo, cfr. ad es. Foster 2004; Artspace Editors 2014.

⁴ “Singularité irremplaçable d'un document à interpreter”; “à répéter, à reproduire, mais chaque fois dans son unicité originale, une archive se doit d'être idiomatique, et donc à la fois offerte et dérobée à la traduction, ouverte et soustraite à l'itération et à la



“Aperto e tolto all’interazione”, disponibile a nuove visioni e collegamenti di idee ma al contempo chiuso, raggelato nella fissità della riproduzione fotografica, è l’archivio che Bałka presenta all’autore di (*Modernity and the Holocaust (Modernità e Olocausto*, 1989). Un’aporìa che, forse troppo timidamente,⁵ tenta di risolvere l’applicazione disegnata da Pindor, che consente, come si dirà in seguito, una limitata interazione con le immagini:

“Pensando alla formula del nostro incontro – esordisce Miroslaw Bałka – mi è venuta l’idea di portare qui a Leeds un frammento del mio spazio. È la foto della parete del mio studio. Una foto in scala 1:1.”

“È carta fotografica?”

“Sì. È una fotografia.”

“Un’unica fotografia? Che dimensioni ha?”

“Circa un metro e sessanta.”

“E vorrebbe parlarne?”

“Mi farebbe piacere soffermarmi su alcuni frammenti. Per me sono importanti.”

reproductibilité technique” (J. Derrida *Mal d’Archive. Une impression freudienne*, Galilée, Paris 1995, p. 141).

⁵ Anche per il veicolo elitario prescelto, lo I-Pad al posto, ad esempio, di un più “democratico” smartphone.

“Questa parete è straordinariamente ordinata.”

“Si vede che, in fondo, anche nella mia testa c'è una sorta di ordine, è forse per questo che le foto sono appese così dritte. Si tratta solo di appunti, ma sono felice di poterli condividere. E valeva la pena venire fin qui per poter compiere questo gesto: appendere questa fotografia proprio qui, in questo posto.” (in Bojarska 2012, 16).⁶

Come emerge dalle parole e dalle immagini appena riportate, abbiamo dunque la descrizione e l'illustrazione di un atto eminentemente performativo. La riproduzione in scala 1:1 è una foto che riproduce altre foto e immagini (ritagli stampa, schizzi, parole scomposte che vanno a formare nuovi significati).



Queste immagini danno l'avvio a un dialogo, forse anomalo nelle scelte del filosofo di Leeds, se, come afferma Carlo Bordoni, “l'unico dialogo

⁶ “Bałka: Myśląc nad formułą naszego spotkania, wpadłem na pomysł, by przywieść ze sobą do Leeds kawalek mojej przestrzeni. To zdjęcie ściany, która znajduje się w mojej pracowni. Zdjęcie w skali 1.1./ Bauman: To jest papier fotograficzny?/ Bałka: Tak. To jedna fotografia./ Bauman: To jest jedna fotografia?! Ile ma długości?/ Bałka: Około metra sześćdziesiąt./ Bauman: Pana pomysł polega na tym, żeby o tym rozmawiać?/ Bałka: Chętnie zatrzymałbym się przy niektórych fragmentach. Są dla mnie ważne./ Bauman: Wyjątkowy porządek panuje na tej ścianie./ Bałka: Widać mam jednak jakiś porządek w głowie, chyba dlatego równo przyczepiam te zdjęcia. To tylko notatnik, niemniej cieszę się, że mogę się tym podzielić. Warto było tu przyjechać, żeby wykonać ten gest – powiesić tę fotografię w tym właśnie miejscu”. Ove non specificato diversamente, le traduzioni sono mie.

ammissibile, secondo Bauman, era quello tra persone che non la pensano allo stesso modo, ma dalla cui interazione si produce nuovo senso” (Bordini 2017, ed. kindle, pos. 48-52). Qui non abbiamo in realtà dissensi o scoperte bensì conferme o, anzi, una quasi stupefacente comunione di sentimenti, una ribadita *Wahlverwandtschaft* fra l’artista e lo studioso che induce, come scrive Katarzyna Bojarska nell’introduzione, “a tornare e ritornare, a tessere ancora una volta le stesse trame [...] a ricordare in maniera diversa, a trovare il modo giusto di esprimere ciò che si è guardato, a negoziare il significato di parole, cose, emozioni” (Bojarska 2012, 13).

Nella sua prolifica attività di studioso e saggista (nessuno se ne abbia a male, è lui stesso ad affermare: “sono stato spesso definito un saggista, e non me ne offendo affatto”, in Bojarska 2012, 135), Bauman si è occupato frequentemente di arte contemporanea, nella quale ha visto sia il riflesso dei rapporti economici e sociali del mondo da lui definito proverbialmente “liquido”, sia un modo per sopravvivere e sfuggirne.

In differenti saggi e recensioni vediamo, ad esempio, come gli enormi collage di manifesti stracciati di Jacques Villeglé e le grandi, ripetitive tele ironiche di Manolo Valdés confermino le tesi fondamentali del pensiero di Bauman: che la modernità attribuisce il carattere di eternità “solamente agli stati di non-durata e di non-finitezza. Il tempo scorre e non, come faceva un tempo, ‘procede in avanti’”, non esiste punto di partenza né di arrivo ma solo un eterno durare (Bauman 2010, 11). La biblioteca viennese di pietra di Rachel Whiteread riesce a congiungere ed esemplificare i due media della memoria, il libro e il monumento (ivi, 87), le installazioni di Grzegorz Klaman sono addirittura in grado di richiamare i primi esuli, i primi deportati del mondo liquido alla “natura terrena, soggettiva, sensuale e corporea dell’essere umano” (ivi, 105-106). Ma è probabilmente proprio Mirosław Bałka l’artista di cui Bauman si è più spesso occupato e al quale ha dedicato alcune delle pagine più ispirate. Quello di Leeds non è il primo incontro fra i due. Bauman aveva scritto di Bałka in almeno tre cataloghi⁷ e, in quello su *How It Is*, una grande installazione del 2009 alla Tate Modern di Londra, aveva contribuito all’affermazione internazionale dell’artista, che possiamo far appunto coincidere con quella occasione.

Nelle pagine di *Bauman/Bałka* abbiamo dunque la conferma di un rapporto già esistente e di un reciproco profondo apprezzamento.⁸ La

⁷ Bałka 2008, 2009 e 2010.

⁸ Non è il primo o l’unico libro che testimoni di un profondo incontro fra un filosofo e un artista visivo. Bojarska nomina come primo esempio *Libre-échange*, il dialogo fra Pierre Bourdieu e Hans Haacke del 1995, dove però mi sembra che le immagini fungano da illustrazione, e non siano parte integrante ed essenziale del testo.

forma del dialogo e della sua trascrizione, cui si è già accennato, era evidentemente consona a Bauman, che l'ha più volte praticata.⁹ Non è neanche la prima né l'ultima volta che Bałka, a cui evidentemente risultano stretti i pur tanto flessibili limiti dell'arte visiva, cerca un confronto con eminenti rappresentanti di altre scienze umane. È solo dell'ottobre del 2017, ad esempio, l'incontro organizzato dalla British School at Rome dell'artista con il teorico dell'architettura (e maestro, fra gli altri, di Daniel Libeskind) Joseph Rykwert, nato a Varsavia, classe 1926.¹⁰

In entrambi i casi vediamo da un lato un polacco "esemplare", molto alto e molto biondo, nato più di dieci anni dopo la fine della guerra, tormentato dal senso di responsabilità nei confronti della storia (anche) del proprio paese;¹¹ dall'altra un ebreo polacco sopravvissuto allo sterminio, studioso di fama mondiale, emigrato in Inghilterra, che mantiene con il paese natale un rapporto difficile, anche se non di totale ripulsa. E si potrebbe forse pensare che da questi personaggi l'artista vada cercando approvazione, assoluzione...

La cancellazione del peccato e della colpa

Assoluzione. Non è forse un caso che la prima immagine a venir descritta nella magione di Leeds sia proprio una cancellazione, una sorta di peculiare remissione dei peccati. Una cancellazione che, se possediamo un I-Pad, possiamo addirittura eseguire noi stessi. È una foto di Adolf Eichmann scattata durante la detenzione del criminale nazista in Israele, poco prima del celebre processo del 1961.

Eichmann è sotto molti punti di vista una figura chiave nella storia della Shoah e dei modi della sua trasmissione. Il suo ruolo diretto nell'apparato burocratico nazista e nella pratica dello sterminio è stato anche di recente sottoposto a un nuovo, e ancora più severo, giudizio.¹² Di non minore importanza il significato mediatico del processo di Gerusalemme, nel quale la stessa squallida presenza fisica di Eichmann giocò una non secondaria parte simbolica, non a tutti gradita: è noto che Simon Wiesenthal avesse richiesto che l'imputato apparisse in aula in divisa da nazista, per restituire a quell'aspetto scialbo un bagliore infernale. Il processo Eichmann è stato il

⁹ Fra questi, mi piace citare Bauman, Obirek 2013.

¹⁰ L'incontro è visibile su YouTube all'indirizzo https://www.youtube.com/watch?v=hQbhxzouC_A&t=10s.

¹¹ Come sostiene lo stesso Rykwert, la responsabilità verso la storia è uno degli elementi cruciali nell'opera di Bałka.

¹² Per l'impatto del processo cfr ad es. Cesarani 2005.

primo a un criminale nazista a svolgersi in Israele, il primo al mondo a venir interamente ripreso da camere televisive e a venir trasmesso anche al di fuori dell'aula processuale. Un momento cruciale per la storia di Israele e per definizione stessa del male, grazie anzitutto a uno dei libri fondamentali della seconda metà del secolo scorso, ovvero *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil* (Eichmann a Gerusalemme: la banalità del male, 1963) di Hanna Arendt, un testo più volte citato da Bauman stesso.¹³ Cosa significa dunque cancellare Eichmann? “In primo piano”, dice Bałka, “ho lasciato il simbolo della conoscenza, i libri. E mi domando se il male toccandoli non li abbia anche sporcati, macchiati in maniera indelebile” (25). Benché l'atto stesso della cancellazione contenga anche elementi ironici, la questione posta da Bałka è colma di pathos. Qui, come anche altrove, l'artista sembra voler restituire una versione *affettiva* alla percezione del male, un male nel suo aspetto scarnificato, burocratico, denotativo. “Che cosa è”, si domanda ancora l'artista commentando questa immagine, “il mondo materiale dopo lo sterminio, è un mondo nel quale, mi sembra, non esistono più oggetti innocenti, non esistono più oggetti familiari” (26). Può bastare ridurre l'immagine di Eichmann a fantasma, a presenza occulta per sottrarlo alla storia europea? Privi di quel contatto malvagio i volumi sul tavolo, benché tuttora, e comunque per sempre, gravati da un alone oscuro, possono riacquistare la loro funzione di portatori di conoscenze e di memorie? È stato spesso scritto che la fotografia è l'immagine di un'assenza, di una morte.¹⁴ Qui Bałka gioca esplicitamente con questo topos postmoderno *evocando* l'assenza, creandola, auspicandola. Soffermiamoci un attimo sull'immagine prima della cancellazione. In questa foto, a differenza di altre scattate nel periodo della detenzione del nazista, nulla sembra indicare che il personaggio raffigurato si trovi in carcere. Potrebbe essere ritratto qui un intellettuale morigerato, un prete, un asceta. Bałka non cancella ben più note immagini del male *tout court*, come ad esempio il soldato che, in una fotografia a tutti nota, punta la canna del fucile alla testa della donna che abbraccia il suo bambino.

La cancellazione è una strategia ricorrente nell'arte contemporanea. Può avere un significato trasgressivo e post-dadaista, come in Rauschenberg (cfr. Roberts 2017), o essere frutto di una ricerca, estetica e morale, di

¹³ Lo figura di Eichmann (e l'interpretazione fornita da Arendt) sono un ovvio e tangibile sostegno della sua tesi dell'incrocio fra modernità, burocrazia e sterminio.

¹⁴ Un concetto espresso da numerosi pensatori e che trova forse l'espressione più sintetica in Sontag (1977): “Ogni fotografia è un memento mori” (“All photographs are *memento mori*”, 14).

essenzialità e di una “nuova dialettica”, come per Emilio Isgrò,¹⁵ e infine può significare il tentativo di ricostruzione di un passato diverso, provocatorio, ribaltato. Nel contesto dell’incontro di Leeds è possibile, come già accennato, che questa volutamente “mal riuscita” rimozione del male sia anche un’implicita richiesta di cancellazione dei peccati dei polacchi, di un senso di colpa di cui Bałka stesso più avanti fa esplicita dichiarazione. È però ovvio, così come ai due dialoganti è ben noto, che nessuna rimozione è possibile, e forse neanche auspicabile. Importante nella manipolazione di questa immagine è, come nota Bauman, che vi si riflette la capacità “di trascrivere la storia in maniera che si possa riferire all’esperienza delle persone che vivono oggi” (25). Gli artisti, come pure i filosofi, continua il sociologo, devono riuscire ad “acchiappare in una rete il proprio tempo”, il tempo in cui vivono, tanto più che:

Non esiste alcuna garanzia che le sue “letture” dello sterminio saranno attuali fra cinquant’anni. Forse verranno sostituite da altre. Per la nostra generazione (nel senso ampio del termine) invece è ciò di cui abbiamo bisogno. La sua arte è una componente essenziale della nostra esperienza, della nostra comprensione del mondo [...], e anzitutto ci rende possibile vederlo a occhi chiusi [eyes wide shut!], vederlo attraverso le “fessure dell’essere”. (25-26).¹⁶

Torniamo ora all’immagine iniziale della parete. “Sistemando queste foto”, domanda Bauman, “sapeva già cosa a cosa le avrebbe abbinate?”

Assolutamente no. [...] Prendiamo ad esempio questo accostamento: la foto di un’agave davanti al padiglione museale di Bełżec, quella di un fienile a Treblinka, scattata nel paese vicino al campo, e infine un ritaglio stampa con il padiglione di un’azienda agricola dove, durante l’epidemia di influenza aviaria, sono state gassate centinaia di migliaia di galline. Mi ha colpito la somiglianza delle forme, l’essenzialità dell’architettura, ma anche la strana somiglianza delle storie. (16-17).¹⁷

¹⁵ “La cancellatura – afferma Emilio Isgrò – non postula il vuoto, interroga la possibilità della parola umana di sopravvivere” – una frase che credo Bałka potrebbe sottoscrivere. In: Cortellessa 2018.

¹⁶ “Nie ma żadnej gwarancji, że Pańskie dzisiejsze ‘odczytania’ Zagłady będą aktualne za pięćdziesiąt lat. Może zastąpią je inne. Natomiast dla naszego pokolenia (w rozszerzonym sensie tego słowa) ‘to jest właśnie to’. Ta sztuka jest istotnym składnikiem naszego doświadczenia, rozumienia świata, jego widzenia i postrzegania, a głównie jego ‘widzenia z zamkniętymi oczyma’, widzenia ‘przez szczeliny w bytach’.” “Vedere a occhi chiusi”, vedere “attraverso le fessure dell’essere”: si tratta di due criptocitazioni esplicitate in precedenza: la prima è un riferimento a Panowsky, mentre la seconda è una espressione di Heidegger.

¹⁷ “Ani trochę. [...] Weźmy na przykład to zestawienie: zdjęcia agawy przed pawilonem wystawienniczym w Bełżcu, zdjęcie stodoły z Treblinka, zrobione we wsi obok obozu, i wreszcie wycinek z gazety przedstawiający pawilon z fermy, w której podczas epidemii

Dunque è dall'avvicinamento, dal paragone fra cose che in un altro punto Balka definisce “non paragonabili” che può nascere un nuovo senso, che si può intravedere una risposta, o, sempre citando l'artista, un “inizio di guarigione”. È come quando vediamo, nei serial polizieschi, il o la *chief inspector* spostare, alla vista di tutti, immagini e appunti su di un tabellone bianco. Da questo muovere e associare emergono nuove storie, si identificano colpevoli e innocenti, crimini e soprusi. Ed è anche un processo molto simile a quello applicato da un noto personaggio letterario, ovvero Jacques Austerlitz, nell'opera eponima di W.G. Sebald:

Nell'anticamera [di Austerlitz nella sua abitazione londinese] c'era un tavolo piuttosto grande [...] sul quale erano disposte, bene in file e a distanza regolare le une dalle altre, alcune dozzine di fotografie, in prevalenza di temi andati e un po' sciupate sui bordi. [...] Austerlitz mi disse che a volte se ne stava seduto lì per ore e disponeva quelle fotografie, o altre ancora che andava a ripescare dalle sue scorte, con il tergo rivolto verso l'alto, come per un solitario, e poi, tornando sempre a meravigliarsi di ciò che vedeva, le girava una dopo l'altra, disponeva le immagini qua e là e le sovrapponeva in un ordine risultante da somiglianze specifiche, oppure le toglieva dal gioco finché restava soltanto la grigia superficie del tavolo. (Sebald 2002 [2001], 131-132).¹⁸



ptasiej zagazowano setki tysięcy kurcząt. Zafrapowało mnie podobieństwo kształtów, prostota tej architektury, ale i niepokojące podobieństwo historii.”

¹⁸ “Austerlitz sagte mir, daß er manchmal stundelange sitze und diese Photographien, oder andere, die er aus seinen Beständen hervorhole, mit der rückwärtigen Seite nach oben auslege, ähnlich wie bei einer Partie Patience, und daß er sie dann, jedesmal von neuem erstaunt über das, was er sehe, nach und nach umwende, die Bilder hin und her und übereinanderschiebe, in eine aus Familienähnlichkeiten sich ergebende Ordnung, oder auch aus dem Spiel ziehe, bis nichts mehr übrig sei als die graue Fläche des Tisches, oder bis er sich, erschöpft von der Denk--- und Erinnerungsarbeit, niederlegen müsse auf der Ottomane” (2001, 175-176). Il brano è citato da Ribatti 2013, 15.

La maggior parte delle immagini “non paragonabili fra loro” scelte da Bałka hanno un riferimento diretto o indiretto all’Olocausto. Ed è quello che Bauman definisce una sorta di “obbligazione della memoria” (71), di chi è “posseduto dal passato proprio e altrui”, e dà voce al bisogno di “ricrearlo, riciclarlo” continuamente (71), al bisogno di sentire, per citare nuovamente Sebald, “il tempo ripiegarsi dentro di [s]é”:

È vero – concorda Bałka – a un certo punto sono stato ossessionato dal passato di Otwock [la cittadina nei dintorni di Varsavia dove è nato e dove ha tuttora sede il suo atelier], di un posto da cui un giorno, durante la seconda guerra mondiale, sono stati deportati quasi tutti gli ebrei. [...] Provavo dolore e rimpianto. E provavo rancore, quasi rabbia nei confronti del mio ambiente, dei miei genitori, della mia scuola. [...] Provavo rimpianto e vergogna, perché ho conosciuto questa storia solo quando avevo già trentun anni [ovvero nel 1989]. A trentun anni non si è più un ragazzino, è più difficile giustificare la propria ignoranza, è più difficile reputarsi innocente. Mi sentivo in colpa. (71,72).¹⁹

È significativa l’assonanza fra queste affermazioni di Bałka e quanto afferma Jochen Gerz, l’artista tedesco celebre anche in quanto inventore dei “monumenti per difetto”, degli “anti-monumenti”. Per entrambi “memoria” è memoria di un passato mai vissuto, “vedere” è aprire gli occhi su di un vuoto che tedeschi e i polacchi non hanno voluto vedere:

il fattore più importante della mia vita rimane la guerra che non ho combattuto. Questo spiega l’importanza del concetto di assenza nella mia vita e nel mio lavoro... Io stesso da piccolo non ho vissuto ‘niente’, e anche questo appartiene alla memoria. All’inizio pensai che questo fosse capitato solo a me. Più tardi compresi che questo niente, in quanto assenza, era stato vissuto non soltanto dalle persone della mia età, ma anche da coloro che, pur non essendo bambini, non sapevano nulla oppure non potevano o non volevano sapere. Non si tratta soltanto di cittadini tedeschi, ma anche di quelli dei paesi occupati che videro o ebbero anche solo il sentore della scomparsa dei loro vicini. Che cos’era questo ‘niente? La mia esperienza personale venne inghiottita da ciò che venni a sapere quando era tutto finito ed era troppo tardi. L’infanzia. La mia vita. Scomparve. Fu allora che cominciai la lenta ricostruzione dell’‘io’ frantumato.²⁰

¹⁹ “To prawda, w pewnym momencie zostałem opętany przeszłością Otwocka jako miejsca, z którego jednego dnia podczas drugiej wojny światowej wywieziono prawie wszystkich mieszkających tam Żydów. [...] Poczulem prawdziwy ból i dojmujący żal (a może nawet pretensje) do środowiska, do rodziców, do szkoły. [...] odczułem żal i wstyd, że dopiero kiedy miałem trzydzieści jeden lat poznałem tę historię. Trzydzieści jeden lat to wiek, kiedy już się nie jest chłopcem, trudniej usprawiedliwiać własną ignorancję, trudniej czuć się niewinnym. Miałem poczucie winy”.

²⁰ Jochen Gerz in Pühringer 2012, 120-121. Cit. da Zevi 2014, ed. Kindle, pos. 1335-1344.

E qui torniamo per l'ultima volta all'archivio di Leeds, quando Bałka mostra al suo interlocutore l'unica foto rimasta (l'unica foto scattata?) della deportazione degli ottomila ebrei di Otwock. Caricati sui vagoni blindati che correvano lungo questi binari il 19 agosto 1942, e portati a Treblinka. "L'unica foto, che...", "l'unica foto, che..." (71).²¹ inizia a dire Bałka, qui interrotto da Bauman che, questa solo volta, sembra dimenticare la sua gentilezza quasi desueta, non riuscire a dominare sulla tensione. L'unica foto è la registrazione di un'assenza, di quel vuoto che perdura nel tempo, che lo marchia.



²¹ "Jedynie zdjęcie, które..."

BIBLIOGRAFIA

- ARTSPACE EDITORS. 2014. "How the Art World Caught Archive Fever." *Artspace*, 22.01: http://www.artspace.com/magazine/art_101/art_market/the_art_worlds_love_affair_with_archives-51976 (ultimo accesso: 03.09.2017).
- BAŁKA, M. 2008. *17x23,5x1,6*. London: White Cube.
- . 2009. *How It Is*. London: Tate Modern;
- . 2011. *Fragment*. Warszawa-Berlin: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa-Akademie der Künste.
- BAUMAN, Z. 2010. *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpędzonym świecie*. Łódź: Oficyna Wydawnictwo.
- BAUMAN, Z., OBIREK, S. 2013. *O Bogu i człowieku. Rozmowy*. Kraków: Wydawnictwo Literackie. Ed. it. 2014. *Conversazioni su Dio e sugli uomini*, trad. di R.M. Polce. Roma-Bari: Laterza.
- BOJARSKA, K. (red.). 2012. *Bauman/Bałka*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- BORDONI, C. 2017. *Fine del mondo liquido. Superare la modernità e vivere nell'interregno*. Milano: Il Saggiatore.
- CESARANI, D. (ed.). 2005. *Collective Memory and the Holocaust Since 1961*. Oxon-New York: Routledge.
- CORTELLESSA, A. 2018. "Emilio Isgrò cerca un impiego." *Doppiozero*, 15.01: <https://www.doppiozero.com>.
- DERRIDA, J. 1995. *Mal d'archive. Une impression freudienne*. Paris: Galilée. Ed. it. 1996. *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, trad. di G. Scibilia. Napoli: Filema.
- FOSTER, H. 2004. "An Archival Impulse." *October* 110 (Autumn): 3-22.
- PÜHRINGER, A. 2012. "Das Mahnmal bist du selbst." In *Untitled: The State of the Art 3* (primavera): 120-121.
- RIBATTI, N. 2013. "Tra parola e immagine. Dinamiche del desiderio nella prosa di W.G. Sebald." *Between*, III/5: <http://www.between-journal.it>.
- ROBERTS, S. 2017. "Erased De Kooning Drawing." *San Francisco Museum of Modern Art*: <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/essay/erased-de-kooning-drawing/> (09.09.17).
- SEBALD, W.G. 2001, *Austerlitz*, München: Hansen. Ed. it. 2002, *Austerlitz*, trad. di A. Vigliani. Milano: Adelphi.
- SONTAG, S. 1977. *On Photography*, New York: Farrar, Straus & Giroux. Ed. it. 1978, *Sulla fotografia*, trad. di E. Capriolo. Torino: Einaudi.
- ZEVI, A. 2014. *Monumenti per difetto. Dalle Fosse Ardeatine alle pietre d'inciampo*. Roma: Donzelli.