

**“Die Stelle, an der er dem Unerkannten ausfsitz”.**  
**[La heautoscopia puntualizzatrice<sup>1</sup> di Amparo Sard].**

Fernando Castro Flórez

“Sto svenendo dal sonno. Svengo nel sonno e, se svengo, è a causa del sonno. Come sprofondo nella noia. Come svengo di paura. Come cado, in generale. Il sonno riassume tutte le cadute, le raccoglie. Si annuncia e diviene emblematico all’insegna della caduta, della discesa più o meno veloce o del crollo, del mancamento. L'uno si somma all’altro: come svengo di gioia o di dolore. A propria volta, questa caduta, in qualsiasi sua versione, si confonde con le altre. Quando svengo nel sonno, quando crollo, tutto si fa indistinto: la gioia e il dolore, la gioia e il suo dolore, il dolore e la sua gioia. Il passaggio da uno stato all’altro provoca stanchezza, lassezza, tedio, letargo, distacco, apatia. La barca scioglie dolcemente gli ormeggi, e va alla deriva”<sup>2</sup>.

Non ci sono più relitti a cui afferrarsi durante la tempesta, dopo il naufragio, e non abbiamo nemmeno la legittimità (filosofica) per osservare dall'alto dei templi la disgrazia generalizzata del mondo; l'aristocratica strada del malinconico è letteralmente pavimentata dal turismo vertiginoso che vuole vedere ciò che è in programma. L’inquietudine, l’angoscia e l’incapacità di affrontare il trauma sono mal superati, camuffati, da una mobilitazione

---

<sup>1</sup> NdT: il termine "puntualizzazione" rimanda alla concettualizzazione di Barthes nella *Camera chiara* sul particolare che ci pungola e scatena la pulsione interpretativa.

<sup>2</sup> Jean-Luc Nancy, *Tumba de sueño*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2007, p. 11 (trad.it *Cascare dal sonno*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2009).

che, si sa, è “all inclusive”. Amparo Sard, in modo intempestivo, impersona, in tutti i sensi, l’esperienza primordiale del naufrago, anzi, si sottomette al limite dell'affogamento. L’artista, con una mescolanza di virtuosismo privo di acrobazie e di radicalismo privo di propaganda ortopedica, ha costruito o, per meglio dire, “intessuto” una rara “autobiografia”, abbigliata con abiti da cerimonia, crinoline o il vestito della prima comunione ormai in disuso. La sua opera è un’allegoria della condizione umana che offre una visione sia della bellezza che della mostruosità della perdita d’identità. Si addentra in una zona d’ombra e mette in bella mostra tutte le nostre incertezze. Ma la sua posizione non è quella dell’eroe che gode di ciò che è mortale accettando le “costrizioni”: Amparo Sard si lancia nel territorio del rischio, trasformando il fiume eracliteo delle metamorfosi in acque mortali metonimicamente materializzate nello specchio che riflette l’uno come se l’altro, colui che nomina il desiderio, potesse presentarsi.

Il lavoro di Amparo Sard, come sostiene Beatrice Salvatore, è un’intima riflessione sulla condizione umana, “sui dubbi e le paure che accompagnano le decisioni e le azioni quotidiane”. Si tratta, in gran parte, di un’analisi delle zone d’ombra dell’esistenza umana, una meditazione plastica sull’identità contemporanea, sempre più incerta e da ridefinire, eternamente in bilico tra l’indecisione e l’errore. Sard sottolinea il *punctum*, lo stigma<sup>3</sup> della realtà attraverso un’impressionante *trama* in cui proietta la propria immagine per evidenziare, tra le altre cose, la fallocratica imposizione della donna nel (non) luogo della mancanza<sup>4</sup>. Nelle sue opere si materializza una *libido femminile* che rivela che è possibile *impunturare* o perforare una storia diversa, ossia, che va evidenziata la pulsione di morte senza

---

<sup>3</sup> “Teoria contrappuntistica o sfilata di stigmati: una ferita si apre senz’altro nel punto della sua singolarità, nello stesso istante (*stigma*), nella sua punta. Ma *nel luogo* di questa circostanza si fa largo, attraverso la stessa ferita, la sostituzione che si ripete in essa, e che di quella insostituibile conserva soltanto un desiderio passato” (Jacques Derrida, “Las muertes de Roland Barthes” in *Cada vez única, el fin del mundo*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2005, p. 87; trad. it. *Ogni volta unica, la fine del mondo*, Jaca Book, Milano, 2005).

<sup>4</sup> “Lei persiste nell’abbandono della sua mancanza di, assenza di, invidia di, ecc., che l’induce a sottomettersi, a lasciarsi prescindere in modo univoco dal desiderio, dal discorso e dalle leggi sessuali dell’uomo. E, all’inizio, dal padre” (Luce Irigaray, *Especulo de la otra mujer*, Ed. Akal, Madrid, 2007, p. 40; trad. it. *Speculum. L’altra donna*, Feltrinelli, 1975).

ricadere nell'immaginario patriarcale o ricorrere alla teatralizzazione isterica, avvicinandosi all'esperienza delle allucinazioni *autoscopiche*<sup>5</sup>. Oliver Sacks afferma che il doppio autoscopico è letteralmente un'immagine speculare di se stessi, con la destra riflessa a sinistra e viceversa, che funge da specchio delle proprie posizioni e azioni. Il doppio è un fenomeno puramente visivo, senza identità o intenzionalità propria. È privo di desideri e di iniziativa; è passivo e neutrale. In un certo senso, ciò che *fanno* le immagini e le proiezioni soggettive di Amparo Sard riguarda più la *heautoscopia*, una forma estremamente rara di autoscopia, in cui vi è interazione tra la persona e il suo doppio. Il doppio heautoscopico è in grado di fare, entro certi limiti, tutto quello che vuole, oppure può restare immobile, senza fare assolutamente nulla, anche se spesso può creare il panico<sup>6</sup>. Con grande fiuto, Amparo Sard riformula il tema del *doppelgänger*, un essere che in parte è se stesso e in parte Altro, un motivo molto diffuso in campo letterario e nell'estetica gotica, sublimando le visioni della catastrofe per sfociare in configurazioni più enigmatiche.

Amparo Sard affermava nel 2006 che i suoi fogli, ossessivamente perforati da spilli, potevano essere compresi da due punti di vista: “Da un lato, i referenti (acqua, valigia, tubo, sedia, mosca, donna, ecc.) stanno raccontando qualcosa dentro il rettangolo definito dal foglio. Qualcosa che è aperto al mondo della libera interpretazione. Tuttavia, dall'altra parte, c'è il linguaggio in cui mi muovo. Un linguaggio subliminale. Un linguaggio che parla della bellezza ma che soprattutto ti mette in comunicazione con il perturbante. Un esempio di questa sensazione di perturbante è quando ciò che sembra vivo in realtà è morto, come nel caso delle statue di cera o dei robot. O viceversa, quando qualcosa che dovrebbe essere vivo

---

<sup>5</sup> "Nella sua deliziosa storia dell'emicrania: "Migraine From Cappadocia to Queen Square", Macdonald Critcheley descrive questo fenomeno nel celebre naturalista Linneo: "Spesso Linneo vedeva "il suo altro io" passeggiare nel giardino di fianco a lui, e il fantasma imitava i suoi movimenti, per esempio si chinava per controllare una pianta o per raccogliere un fiore. Ogni tanto il suo altro io occupava il suo posto nella scrivania della biblioteca. Una volta, mentre stava facendo una dimostrazione ai suoi allievi, andò a prendere un campione nella sua stanza. Aprì la porta velocemente con l'intenzione di entrare, ma si fermò di colpo dicendo: "Ah! Ma ero già qui"" (Oliver Sacks, *Alucinaciones*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2013, p. 271; trad. it. *Allucinazioni*, Adelphi, 2013).

<sup>6</sup> "La heautoscopia raddoppia la propria identità, la deride o la deruba, può provocare dei sentimenti di paura e di terrore e generare impulsi e atti disperati" (ibidem, p. 275).

in realtà è un oggetto, come nel caso di un braccio amputato”<sup>7</sup>. L’*inquietante estraneità* a cui rimanda Amparo Sard ha a che fare, secondo Freud, con qualcosa che è stato represso ed è ritornato: il campo domestico-familiare non può, insomma, occultare la dimensione pulsionale e al contempo insondabile dei complessi infantili. Non sono davvero dei giochi felici quelli che troviamo nei fogli e nei video di Amparo Sard, lì si nasconde il pericolo, regna la solitudine e il silenzio, si potrebbe perfino dire che tutto quell’immaginario sia quasi *spettrale*. Gli impulsi emotivi *perforano* la superficie immacolata per far trasparire e impersonare l’angoscia in un’invocazione quasi “tattile”.

Amparo Sard non sviluppa la sua produzione artistica come una performance “isterica”, bensì come un’esperienza ossessiva, convinta che il godimento sia una funzione vitale ma tesa anche in rapporto all’immaginario della finitezza, con la sedimentazione del corpo come spoglia cadaverica<sup>8</sup>. “L’artista – sostiene Amparo Sard – è ossessivo. Deve esserlo. Le ossessioni sono passioni incontrollate. Un artista vuole controllare il mondo parallelo che crea nella sua opera. Vogliamo controllare tutto anche nella vita reale, ma prima o poi ci accorgiamo che non è così facile”. Bisogna uscirne fuori mediante la creazione più che con il grido, essere consapevoli che non facciamo altro che sopravvivere e che non possiamo rifiutare ciò che *ci tocca*. Amparo Sard, più che materializzare il significante dell’Altro depennato (il padre morto come correlato di una mancanza, di un vuoto nell’ordine simbolico) perfora la superficie bianca “testuale” per evidenziare il corpo estraneo dell’*extimità*. Va tenuto presente che l’*extimo* è ciò che è più vicino; quanto vi è di più interiore, senza non essere esteriore, è, appunto, *intimo*, “il posto in cui ci si sente come in casa

---

<sup>7</sup> Amparo Sand intervistata da Amelia Aranguren, direttrice di Espacio 1 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in occasione della mostra commemorativa del 160° anniversario di LOEWE, 2006.

<sup>8</sup> “Il soggetto ossessivo, nel suo stato di già morto, non fa altro che sottolineare e mostrare una caratteristica intrinseca, logica del soggetto. Con questo *già morto*, radicalizza, porta al limite, questa posizione del soggetto che, sicuramente, va a braccetto con le sue difficoltà legate al tempo. Perché l’essere già morto possiede inoltre il valore di eternizzare la sua esistenza, di renderla immortale e, a volte, di ostentare una vita sfrenata, una vita che fugge dalla morte. A partire da questo punto di vista, l’ossessione scappa profondamente dalla morte, nel senso che l’inganna. È *già morto*, significa *al di là della vita e della morte*. Per questo l’ossessivo indica in che senso del lato dell’Altro, dell’Altro del significante, è già morto. Il che può significare che l’Altro in quanto tale non esiste” (Jacques-Alain Miller, *Extimidad*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2010, p. 188).

propria”<sup>9</sup>. La dimensione di estraneità e di familiarità delle opere di Amparo Sard rimanda alla questione del *das Unheimliche*, e allo stesso tempo traccia una sorta di “autoritratto codificato”, in cui si arrischia a mettere in moto un pensiero dell'esterno.

Nel video in cui Amparo Sard compare con l'acqua alla gola è stata paragonata a una sorta di Medea contemporanea. Bisognerebbe interpretarlo anche come un'*apostrofe*, una maniera estrema di affrontare ciò che ci terrorizza. Lei rischia di perdere la testa perché non fa altro che pensare che il soggetto è sempre di fronte all'ultima possibilità per risolvere il suo problema. Come in quell'enigma arcaico “risolto” da Edipo, *sei tu* la causa della perdizione, inquietante ed effimera. Lacan, nel suo seminario *L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi*, sostiene che si verifica l'apparizione angosciante di un'immagine che riassume tutta la rivelazione della realtà in ciò che è meno penetrabile, la realtà senza alcuna mediazione possibile, la realtà ultima, dell'oggetto essenziale che non è più un oggetto, ma qualcosa di fronte a cui tutte le parole si spezzano e tutte le categorie falliscono, l'oggetto d'angoscia per eccellenza; succede allora che il soggetto si scompone e scompare o, in sogno, si verifica il riconoscimento del suo carattere fondamentalmente acefalo. Amparo Sard raggiunge, attraverso le sue opere, il “*Tu sei questo*” in modo impavido, senza precipitare nella vaghezza: la sua visione dell'angoscia è, in gran parte, un riflesso speculare<sup>10</sup>. Ed è proprio *Lo specchio della morte* (1929) di José Gutiérrez Solana una delle opere con cui Amparo Sard mantiene un profondo dialogo nella fantastica mostra organizzata dal Museo ABC. Ci attardiamo prima che la nostra immagine sprofondi nel baratro, sogniamo, finché possiamo, quel mondo geometrico e alato con cui Grau Santos rendeva omaggio a sua madre nel 1984. Amparo Sard materializza, a mo' di paradosso, i

---

<sup>9</sup> Jacques-Alain Miller, *Extimidad*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2010, p. 15.

<sup>10</sup> È opportuno ricordare quanto afferma Lacan: Visione d'angoscia, d'identificazione dell'angoscia, ultima rivelazione del *tu sei questo*. *Tu sei questo, che è più lontano da te, che è più informe*. Cfr. Jacques Lacan, *El Seminario 2. El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1983, pp. 240-241 (trad. it. *Il seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi. 1954-1955*, Torino, Einaudi).

fantasmi, e le sue opere “*puntuali*”, con cui fa entrare in gioco “*gli abissi dell'essere*”<sup>11</sup>, ci *toccano*.

Non è il momento di togliere i veli o di alzare il sipario ma, come fa Amparo Sard, di accettare lo *schermo*<sup>12</sup>. Bisogna cercare di attraversare (*traverser*) la fantasia, sapendo che il senso, come mostrarono Lévi-Strauss o Lacan, forse non è altro che un *effetto di superficie*, un miraggio, una schiuma. La *lettura sintomale* denuncia l'illusione dell'essenza, la profondità o la completezza a vantaggio della realtà del ritaglio, della rottura o della maturazione. L'arte sta sempre cercando di appropriarsi dell’“*altra scena*”, quel luogo in cui il significante svolge la sua funzione nella produzione delle significazioni che non sono ancora conquistate dal soggetto e di cui dimostra di essere separato da una barriera di resistenza. È la caduta del soggetto *che si presuppone che sappia* ciò che si oppone alla nozione di liquidazione del transfert. L'arte può sconvolgere ciò che il sintomo impone, ossia la verità. Nell'articolazione del sintomo con il simbolo non c'è altro che un falso foro<sup>13</sup>. Il linguaggio è legato a qualcosa che perfora la realtà; i fogli di Amparo Sard ne sono una perfetta materializzazione. Noi (soggetti/depennati) dobbiamo, per evitare di dissolverci, *riannodare* l'esperienza, anche con mezzeparole. Ciò che è reale si trova – sostiene Lacan – nei grovigli di ciò che è vero<sup>14</sup>. La realtà è sempre un frammento, un gomito intorno al quale il pensiero intesse delle storie; lo stigma della realtà è non intrecciarsi con nulla. Tra la passione avida e il

---

<sup>11</sup> In un'intervista a proposito della mostra allestita nel Museo ABC, Amparo Sard afferma che la sua opera affronta l'idea di immaterialità, di ciò “che è spettrale, evanescente, che si diluisce come una versione dell'altro mondo, quello degli stati animici, abissi dell'essere”.

<sup>12</sup> “Ricordiamo l'ambiguità radicale della Realtà lacaniana: non si tratta del referente ultimo da coprire/abbellire/addomesticare con uno schermo di fantasia. La Realtà è anche e in primo luogo lo schermo stesso, l'ostacolo che distorce ora e sempre la nostra percezione del referente, della realtà di fronte a noi” (Slavoj Žižek, *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Ed. Debate, Barcelona, 2006, p. 186).

<sup>13</sup> Cfr. Jacques Lacan, *El sinthome. El Seminario 23*, Ed. Paidós, 2006, p. 24 (trad. it. trad. it. *Il seminario. Libro XXIII. Il sinthomo. 1975-76*, Roma, Astrolabio). La libido partecipa del foro, così come altre forme con cui vengono rappresentati il corpo e la realtà; cosa che, come dichiara lo stesso Lacan, cerca di raggiungere la funzione dell'arte.

<sup>14</sup> “Fu proprio questo a spingermi verso l'idea del nodo, che la verità si autoperfora poiché il suo uso crea interamente il senso, scivola, è aspirato dall'immagine del foro corporeo che l'emette, ossia la bocca quando succhia. C'è una dinamica centrifuga dello sguardo: parte dall'occhio che vede, ma anche dal punto cieco. Parte dall'istante del vedere e lo mantiene come punto d'appoggio. In effetti, l'occhio vede in modo istantaneo. È ciò che si chiama intuizione, in cui raddoppia lo spazio nell'immagine” (Jacques Lacan, *El sinthome. El Seminario 23*, ed. cit., p. 83).

sentimento annichilante, possiamo avere l'impressione che tutto si dissolva nel non senso, in quegli angoscianti errori che Amparo Sard ci mostra di continuo, quella moltiplicazione dei fori che forse non sono altro che la moltiplicazione del vuoto provocato dalla perdita dei propri cari<sup>15</sup>.

Nella mostra del Museo ABC, intitolata *La otra* (L'altra), Amparo Sard riflette, con parole sue, “sull'immateralità, su ciò che è spettrale ed evanescente, quanto si diluisce come un'ulteriore versione dell'altro mondo. Entrano in gioco gli abissi dell'essere, gli stati animici. È un'analisi di sensazioni, una metafora dell'altro io”. Le opere contengono “scene retrospettive” che rendono giustizia agli stadi illusori profondi o forse sono risposte all'emergenza o alla persistenza del trauma. Amparo Sard riperfora continuamente la superficie “immacolata” spostando, in modo freudiano, il principio del piacere verso una dimensione più cupa di *compulsione-ripetizione*. Sappiamo che i fatti traumatici possono restare in una memoria che non ha a che fare con la retrospezione o il ricordo, ma con una dimensione diversa, isolata, e non integrata.

Nelle sue opere recenti, Amparo Sard intensifica il suo lavoro meditando sulla questione degli stadi liminari: “Il *limite* – anota l'artista – di una persona è la pelle, se parliamo di qualcosa di palpabile. Il *limite* della sua anima, o della sua essenza, o di ciò che conta veramente, è qualcosa di più complesso. E, casualmente, in matematica il *limite* serve per calcolare dove si dirige una tendenza, intuendo così ciò che si avvicina”. Il concetto di *frontiera e ontologia del limite* sviluppato da Eugenio Trías è in sintonia con la domanda che Amparo Sard propone sui limiti verso cui *tendiamo*. A lei interessa non tanto la topologia quanto piuttosto la pulsionalità; in altre parole, di fronte a quanto tracciato geometricamente o chiarito matematicamente, si cercherebbe di spostare l'istinto verso una “poetica pulsionale”,

---

<sup>15</sup> “Sono molto comuni le allucinazioni provocate da una perdita e dal dolore, soprattutto dopo la morte di un coniuge con cui si è convissuto per decenni. Perdere un genitore, un coniuge, un figlio, significa perdere una parte di se stessi, e il dolore provoca un improvviso foro nella propria vita, un foro che bisogna riempire in qualche modo. Ciò rappresenta un problema cognitivo, percettivo e anche emotivo, e il doloroso desiderio che la realtà sia diversa” (Oliver Sacks, *Alucinaciones*, ed. cit. p. 241).

una delimitazione del progetto vitale a partire dalle situazioni esperienziali<sup>16</sup>. Una delle opere recenti materializza uno “strano saluto” o una presa di coscienza corporea: tre mani si reggono dall'avambraccio e formano un triangolo o una striscia di Moebius. Amparo Sard ci colloca nel *nodo esistenziale* in cui, citando le sue parole, “i limiti non danno un risultato, ma un orientamento. Possiamo prendere decisioni o avere reazioni che modificheranno in qualche modo una realtà, ma *la sconvolgeranno soltanto un po'*. Perché sia per esperienza che per genetica seguiremo un modello approssimativo”. In quest'ultimo progetto di Amparo Sard sul limite, la scultura principale è un enorme salvagente frammentato e in sospensione. Si ha l'impressione che lo stesso spazio venga soccorso in una situazione di naufragio, forse perché il soggetto non è in grado di capire quel tipo di *non luogo*, ma fa anche allusione, come è esplicito nel video *Hauptpunkt*, all'esigenza di proteggere la natura, in balia del nostro immenso potere di distruzione.

Nell'opera di Amparo Sard c'è una ricerca della certezza sensibile, della passione corporale e dell'intensità della terra quando tutto viene spinto verso una “virtualizzazione” ipnotica. La società dell'osceno digitale dimentica il sottosuolo fertile del mondo che è oltre la complicità “neutralizzata” del *like* del muro del confessionale cibernetico. Amparo Sard sente il bisogno di proteggere con una bacheca un arbusto bruciato o di perforare un foglio per disegnare delle mani che si uniscono mentre dalla pelle sbocciano forme arborescenti. Con enorme intensità si addentra nei dilemmi della personificazione. “La personificazione – scrive Oliver Sacks – sembra la cosa più sicura del mondo, un fatto irrefutabile. Quando pensiamo a noi stessi, ci vediamo nel nostro corpo e consideriamo il nostro corpo come qualcosa che appartiene a noi e basta: vediamo il mondo con i nostri occhi,

---

<sup>16</sup> “In termini matematici – afferma Amparo Sard a proposito delle sue ultime opere – i limiti vengono calcolati misurando la forza applicata (che fa cambiare una costante) e misurando il tempo di applicazione di questa forza o il tempo che impiega per essere applicata di nuovo. Cioè, analizzando il tempo. Nel comportamento umano queste forze o reazioni sono mosse dall'istinto. Ma, dopo aver approfondito l'argomento, mi sembrò particolarmente interessante che si facesse una distinzione tra l'istinto, più animale (e dipendente dalla genetica) e le pulsioni, più destinate alle reazioni umane, su cui influisce l'esperienza”.



camminiamo con le nostre gambe e stringiamo le mani altrui con le nostre mani. Abbiamo anche la sensazione che la coscienza sia nella nostra testa. Da molto tempo si presuppone che l'immagine corporea o lo schema corporeo sia una parte fissa e stabile della coscienza stessa, forse in parte insita, e in gran parte sostenuta e confermata dalla retroalimentazione propriocettiva proveniente dai ricettori delle articolazioni e dai muscoli che considerano la posizione e il movimento dei nostri arti. Lo stupore fu grande, quindi, quando Matthew Botvinick e Jonathan Cohen dimostrarono nel 1998 che una mano di gomma, in determinate circostanze, poteva essere confusa con la propria. Se la mano reale di un soggetto si nasconde sotto un tavolo mentre la mano di gomma è visibile di fronte a lui, ed entrambe le mani si accarezzano in sincronia, allora il soggetto ha l'illusione, pur essendone consapevole, che la mano di gomma sia sua, e che la sensazione di essere accarezzato si trova in quell'oggetto inanimato, pur essendo apparentemente vivo”<sup>17</sup>. Amparo Sard ci seduce con questa “carezza”, traccia lo spazio immaginario in cui potrebbe essere recuperato il tatto e articola un nuovo *elogio della mano*.

Le pulsioni sono la dimostrazione che nel corpo c'è un dire. Secondo Lacan, affinché risuoni il *sinthome* è necessario che il corpo sia sensibile ad esso. “È il corpo che ha dei fori, tra cui il più importante è l'orecchio, perché non può essere tappato, chiuso. Attraverso questa via risponde nel corpo ciò che ho chiamato la voce”<sup>18</sup>. Per Amparo Sard l'intera realtà è forata, la pelle è segnata da orifizi perfetti che mettono in dubbio l'idea di “interiorità” convenzionale. I nostri limiti non sono tracciati in modo definito<sup>19</sup>, né dal punto di vista fisico né nella dimensione

---

<sup>17</sup> Oliver Sacks, *Alucinaciones*, ed. cit., pp. 279-280.

<sup>18</sup> Jacques Lacan, *El sinthome. El Seminario 23*, ed. cit., p. 18.

<sup>19</sup> “Se voi poteste vedere tutto quello che sta succedendo nelle mie fibre nervose, tutti i miei punti d'entrata e d'uscita, non sarebbe quindi molto ragionevole tracciare una linea intorno a me e dire “lei è limitato” lì. Ci sono una serie di canali attraverso i quali possono essere trasmessi i messaggi e le informazioni in questa sala. Se voi volete fare un diagramma della stanza ne risulterebbe una cosa del genere. Ecco un esempio: questa scheda è Gregory Bateson. E i canali attraversano qualcosa che forse è la mia pelle, ma la pelle non è in sé un canale. I canali passano attraverso la pelle. La pelle è una questione superficiale. Non è il bastone del cieco. È la punta del bastone del cieco, ma non il bastone in sé” (Gregory Bateson, “Inteligencia, experiencia y evolución” in *La unidad sagrada. Pasos ulteriores hacia*

del comportamento. Nonostante Amparo Sard sostenga che la sua opera riguarda, in modo generale, la tolleranza<sup>20</sup>, non si tratta affatto di un adattarsi alle regole (magari repressive) di un “rispetto astratto dell'altro”, bensì di un desiderio di capire come possiamo abitare in un mondo diventato inospitale.

“Più che l'immaterialità dell'“altra vita” – dichiara Amparo Sard – mi piace l'immaterialità di ciò che è psicologico. Dare il peso della carne morta, il peso morto, a qualcosa di così leggero ed etereo come l'anima. Tagliare l'anima, quella delle idee, per analizzarle chirurgicamente”. Secondo Lacan, l'oggetto del desiderio si costituisce libidicamente nel fantasma non solo perché corrisponde a un altro oggetto, pur essendo un oggetto smarrito, ma perché non c'è più o semplicemente non c'è (a dire il vero, non c'è mai stata) una corrispondenza con qualsiasi altro oggetto. È allora che sorge il riferimento al *foro della realtà*<sup>21</sup> che definisce quel processo in cui tutto quanto espulso da ciò che è simbolico ricompare nella realtà<sup>22</sup>. I disegni e le sculture perforate di Amparo Sard “materializzano” l'aspetto spettrale che rimanda a una storia di desideri e di perdite. L'atto del perforare non è una marachella impulsiva di un “monello” ma una compulsione di ripetizione che potremmo collegare al gioco (freudiano) del *fort-da* che non ha a che fare soltanto con la distanza dal mondo materno ma con la composizione masochista della sessualità<sup>23</sup>. La

---

*una ecologia de la mente*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1993, pp. 356-357; trad. it. *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 1977).

<sup>20</sup> “Tutto il mio lavoro – dice Amparo Sard – s'intreccia intorno alla tolleranza, questo delicato ponte tra l'uno e l'altro, e perciò appare l'altro io, quello che “dovremmo essere”. Quando decidiamo di cambiare il “sì” con il “no”, o viceversa. È il taglio, il punto d'inflessione che può essere così subliminale e allo stesso tempo intenso quando parliamo del nostro spazio vitale. È la tensione che si crea che mi interessa”.

<sup>21</sup> Lacan, come ho sottolineato, ritiene che l'oggetto del desiderio sia un esistente assoluto privo di corrispondenza. “Questa versione classifica l'oggetto privo di corrispondenza come un foro nella realtà. Finisce certamente per confluire nella definizione dell'oggetto come oggetto impossibile (dato che l'impossibile definisce in Lacan la realtà in quanto tale), ma il riferimento a un foro nella realtà (pur continuando ad essere una metafora) consentirà a Lacan di sottolineare che tale impossibilità funziona topologicamente come un luogo, un luogo in cui il soggetto può versare ogni genere di cose e soprattutto le immagini e i significanti messi in gioco nell'elaborazione del lutto” (Jean Allouch, *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*, Ed. Literales, Tucumán, 2006, pp. 289-90).

<sup>22</sup> Jacques Lacan, *Le désir et son interprétation*, lezione del 22 aprile 1959, (seminario inedito), p. 22.

<sup>23</sup> “Geneticamente, la sessualità è inseparabile dall'esperienza del fallimento; in altre parole, la possibilità di piaceri istintivi era già in passato, fin dall'inizio, inseparabile dalla realtà del dolore, e ne era infine conquistata. Nella vita umana, la sessualità giunge “nel momento sbagliato” – ma è *creata* da quel momento sbagliato... La sessualità umana viene costituita come una specie di frammentazione psichica, come una minaccia alla stabilità e all'integrità dell'io (*self*) – una minaccia di fronte alla quale solo la

superficie bianca su cui lavora Amparo Sard possiede la presenza dello spazio disposto per il disegno o la scrittura ma può anche rimandare, nel contesto psicoanalitico, alla libido e al mito lacaniano della *lamella*<sup>24</sup>.

L'estetica di Amparo Sard non funziona come una *heautoscopia negativa*<sup>25</sup> ma come una sorta di *teatro energetico*<sup>26</sup> in cui le sue immagini ci mettono in contatto con la dimensione poetica della materia, con quella natura che vive in noi, nonostante tutto. Amparo Sard propone l'indecisione come una formula sospesa "per raggiungere un'identità ricomposta"<sup>27</sup>. L'errore è la conseguenza dello sviluppo inarrestabile della vita istintiva che non tende alla totalizzazione unitaria ma ci trascina e lascia nella frammentazione o in quel campo di miraggi che fa volare la fantasia<sup>28</sup>. La stessa artista spiega che l'opera *Con l'acqua alla gola* (2004) parla dell'angoscia provocata dall'indecisione: "è quando l'autentico io è troppo represso dall'altro Io, quello a cui ci costringe la società, che si verifica l'impasse destabilizzante"<sup>29</sup>. Non vi è, in

---

natura masochista del piacere sessuale ci permette forse di sopravvivere" (Leo Bersani, *El cuerpo freudiano. Psicoanálisis y arte*, Ed. El cuenco de plata, Tucumán, 2011, pp. 82-83).

<sup>24</sup> "La libido, come indica il nome, non può far altro che partecipare del foro, come nelle altre forme con cui si presenta nel corpo e nella realtà. Evidentemente, così cerco di svolgere la funzione dell'arte. In un certo modo, è coinvolto in ciò che si lascia in bianco come quarto termine [il simbolo, l'immaginario, la realtà e il sintomo]. Cercherò di sostanziare quando affermo che l'arte può addirittura arrivare al sintomo. È completamente logico che vi ricordi il mito della lamella" (Jacques Lacan, *El sinthome. El Seminario 23*, ed. cit. p. 41).

<sup>25</sup> "Parliamo della paura dello specchio: la *heautoscopia negativa*, o scomparsa dell'immagine speculare. Non si tratta soltanto del fatto che quotidianamente osserviamo il lavoro della transitorietà, dell'impermanenza e della morte davanti allo specchio, ma di un fatto affettivo sicuramente drammatico e sconcertante" (Alberto Ruiz de Samaniego, *Ser y no ser. Figuras en el dominio de lo espectral*, Ed. Micromegas, Murcia, 2013, p. 26).

<sup>26</sup> "Jean-François Lyotard cita un bell'esempio di Hans Bellmer in cui la rappresentazione diventa un problema: "Provo un intenso mal di denti, stringo un pugno, le unghie si conficcano nel palmo della mia mano. Ci sono due possibilità. Significa che il gesto della mano rappresenta il mal di denti? E a cosa rimanda questo segno?". Lyotard parla dell'identità modificata del teatro, da cui dobbiamo partire se vogliamo pensare a un teatro oltre il dramma. Lo chiama *teatro energetico*. Non sarebbe un teatro del significato, ma delle "forze, dell'intensità, degli affetti presenti"" (Hans-Thies Lehmann, *Teatro posdramático*, Ed. Cendeac, Murcia, 2013, p. 66).

<sup>27</sup> Antonio d'Avossa, "Il sonno della ragione genera mosche", in Amparo Sard. *La Mujer Mosca*, Galería Paola Verrengia, 2005.

<sup>28</sup> "La vita istintiva dell'uomo è caratterizzata dall'inquietudine, dalla frammentazione, dalla discordia fondamentale, dal disadattamento essenziale, dall'anarchia, che aprono tutte le possibilità di spostamento, ossia, di errore: lo dimostra l'esperienza dell'analisi. Inoltre, poiché l'oggetto può essere colto solo come miraggio, miraggio di un'unità impossibile riappresa sul piano immaginario, tutto il rapporto oggettuale non può non risentire di un'incertezza fondamentale" (Jacques Lacan, *El Seminario 2. El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica*, ed. cit., pp. 256-257).

<sup>29</sup> Amparo Sard, testo di *Con el agua al cuello*, 2004.

ultima istanza, elemento simbolico senza l'esperienza dell'inquietudine.

L'elemento dell'acqua si riferisce, nelle opere di Amparo Sard, al tempo che trascorre senza prendere una decisione. E dopo la paralisi *l'errore avviene*. Nella serie dell'*Errore* (2007-2008) appare mentre affoga in una specie di bara-acquario o seduta che attraversa una parete. In altre opere regge uno specchio e vi si riflette senza stabilire un rapporto “narcisista”. L'azione del video è una specie di adattamento del corpo a una tavola su cui è ritagliata la sua figura. Sembra che Amparo Sard stia materializzando “il complesso di Ofelia”<sup>30</sup> di Bachelard. In *Secondo errore*, sembra che ci sia uno specchio in fondo all'acqua; la luce rivela la sofferenza nel viso della donna e il suo assurdo desiderio di andare oltre. L'angoscia si alimenta di se stessa: il ricordo degli errori amplifica questa sensazione abissale. “Le donne di Amparo Sard, spose in sospenso, hanno perso il pudore e la paura, da tempo ormai raccontano se stesse e trasmettono sensazioni pure. Non dipendono da nessuno, solo da se stesse, ma accetteranno volentieri la tua compagnia. Legate al mondo da cordoni ombelicali di cui non si liberano mai, con l'acqua alla gola ma respirano sempre, corrono, volano in equilibrio precario, attraversano pareti e acque, per ricomporsi in un soffio”<sup>31</sup>. Eppure, queste *azioni eccessive* in cui manca l'aria insediano nello sguardo altrui il germe della paura, e resta l'impressione del carattere insensato del senso.

L'angoscia compare e scompare nell'immaginario di Amparo Sard, attraversa i fori, propone una visibilità al limite dell'impercettibile<sup>32</sup>. La sua opera, completamente *puntualizzata*, ci tocca<sup>33</sup> e, pur essendo attraversata dall'acqua, ha il potere di

---

<sup>30</sup> Cfr. Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Messico DF, 1978, pp. 125-143 (trad. it. *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Como 1992)

<sup>31</sup> Pilar Garcés, “Un mundo de perlé” in *Art Report*, Sa Nostra, Palma di Maiorca, 2005.

<sup>32</sup> “L'angoscia significa contemporaneamente la preseza di un'assenza e l'assenza presente, l'esistenza inesistente e l'inesistenza dell'esistenza. Insomma, la presenza invisibile di ciò che non c'è. L'angoscia è, sicuramente, uno stato d'animo essenziale, con essa tocchiamo alla maniera di Schelling il *resto* incomprendibile della realtà” (Alberto Ruiz de Samaniego, *Ser y no ser. Figuras en el dominio de lo espectral*, Ed. Micromegas, Murcia, 2013, p. 14).

<sup>33</sup> Possiamo recuperare l'idea della fotografia di Barthes come il Particolare assoluto, la contingenza sovrana, “il Tale (tale foto, e non la Foto), in sintesi, la *Tuché*, l'Occasione, l'Incontro, la Realtà nella sua

bruciarci immaginariamente. Possiamo citare Antonin Artaud in *Il teatro e la cultura* quando parla degli “uomini condannati al supplizio del rogo, che gesticolano sui loro falò”<sup>34</sup>. Non aveva tutti i torti quel visionario, che voleva mettere in scena la vita (con la sua irrappresentabilità), quando affermava che la nostra idea mummificata dell'arte si somma alla nostra idea di una cultura senza ombre, dove il nostro spirito non trova che il vuoto. L'intenso *processo di autoritratto* sviluppato da Amparo Sard, in cui la soggettività va dallo speculare all'abisso allucinatorio, dalla somiglianza al buco nero della *viseità*<sup>35</sup>, affronta la dimensione del vuoto senza panico, ma anche senza il bisogno di riempire la realtà inquietante. Osservando le sue opere, segnate dai fori e dai punti, ricordo quell'osservazione di Blanchot secondo cui Giacometti avrebbe raggiunto *un punto* in cui le cose sono irriducibili<sup>36</sup>.

Lo spazio spettrale-forato<sup>37</sup> non promette alcuna riconciliazione e non c'è catarsi che ci liberi dalle emozioni turbolente. Buffon, nella sua *Storia naturale*, aveva scritto che “non penetriamo mai nella struttura intima delle cose”. Le indagini *liminari* di Amparo Sard ci portano, seducendoci, dall'intimo all'insospitale, dal superficiale al volume, dal bianco all'ombra, dalla veglia al sogno. Nell'artista c'è senz'altro una chiara scommessa poetica sui

---

espressione instancabile” (Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 31; trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 1980).

<sup>34</sup> Antonin Artaud, “El teatro y la cultura” en *El teatro y su doble*, Ed. Edhasa, Barcelona, 1978, p. 14 (trad. it. *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968 e 2000).

<sup>35</sup> “Il buco nero della viseità emette in un certo senso sulla totalità dello schermo semiotico che costituisce la coscienza riflessiva vuota, mentre ricentra l'insieme delle viseità significative. Il buco nero, nella misura in cui inquina tutti i modi di semiotizzazione, si sposta, invade l'universo, e si appoggia su qualsiasi punto di intensità per sovraccodificarlo. Tutti i punti di chiusura, tutte le possibilità di arborescencia si coniugano tra loro, entrano in risonanza, per cercare di impedire, assorbendoli in un buco nero centrale, gli impulsi rizosomatici dei diversi tratti singolari che trasportano le componenti semiotiche” (Félix Guattari, *Líneas de fuga. Por otro mundo de posibles*, Ed. Cactus, Buenos Aires, 2013, p. 242; orig. *Lignes de fuite. Pour un autre monde de possibles*, 1979).

<sup>36</sup> “Quando osserviamo le statue di Giacometti vi è un punto in cui non sono più sottomesse alle fluttuazioni dell'apparenza né al movimento della prospettiva. Si vedono in modo assoluto: non più ridotte, ma sottratte alla riduzione, irriducibili e, nello spazio, dominatrici dello spazio per il loro potere di sostituire la profondità non manipolabile, non vivente, dell'immaginario. Questo punto, da cui le vediamo irriducibili, ci colloca nell'infinito. È il punto in cui il qui coincide con il nessun luogo. Scrivere consiste nel trovare questo punto. Chiunque scriva si sforza, con il proprio linguaggio, di mantenere o provocare un contatto con questo punto” (Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Ed. Gallimard, Paris, 1955, p. 52).

<sup>37</sup> “Lo spazio del fantasma non è più uno spazio euclideo, prevedibile, misurabile, ma un altro: delirante, desbordante, perforato” (Alberto Ruiz de Samaniego, *Ser y no ser. Figuras en el dominio de lo espectral*, Ed. Micromegas, Murcia, 2013, pp. 72-73).

labirinti del sogno, su quel tempo non misurabile in cui può succedere di tutto. Come disse Freud, l'ombelico dei sogni è *l'ignoto*, qualcosa che è oltre lo schematismo del mondo intellettuale<sup>38</sup>. L'arte fissa una gradevole *dimora*; è, in particolar modo nelle opere di Amparo Sard, la richiesta di una singolare intensità della vita. Dobbiamo avere la mente aperta a tutto, dobbiamo essere capaci di stabilire, in termini freudiani, una "libera associazione" costante, cioè, di lavorare in vista di una *radicale eccitazione del sogno*, consapevoli che il suo rovescio non è la realtà<sup>39</sup>. Amparo Sard si addentra nell'ignoto usando ciò che è prossimo, attraversa il limite visibile per avvicinarci a *eine Stelle im Dunkel* di Freud, quel luogo all'ombra che è legato all'"ombelico dei sogni". Attraverso i fori pulsionali forse si potrà vivere una vita non intrappolata nelle repressioni primordiali<sup>40</sup>. Quando le palpebre si chiudono cominciamo ad avvicinarci all'altro "noto del dicibile", a quell'esperienza del sogno che si prolunga nell'arte come un processo di allegoria senza cadere nel letteralismo. Amparo Sard ci offre *epifanie* che sono il risultato del "compito cieco del sogno"<sup>41</sup> di Jean-Luc Nancy, le sue mani intrecciate abbracciano uno spazio in cui abita un'esistenza poetica che ci attraversa e fa pensare al desiderio dell'altro, alle singolari *puntualizzazioni dell'altra*.

---

<sup>38</sup> "Anche nei sogni meglio interpretati è spesso necessario lasciare un punto all'oscuro, perché nel corso dell'interpretazione si nota che in quel punto ha inizio un groviglio di pensieri onirici che non si lascia sbrogliare, ma che non ha nemmeno fornito altri contributi al contenuto del sogno. Questo è allora l'ombelico del sogno, il punto in cui esso affonda nell'ignoto. I pensieri onirici che s'incontrano nell'interpretazione sono anzi in generale costretti a rimanere in conclusi e a sfociare da ogni lato nell'intricato groviglio del nostro mondo intellettuale. Da un punto più fitto di quest'intreccio si leva poi, come il fungo dal suo micelio, il desiderio onirico" (Sigmund Freud, Opere. Vol. 3: *L'interpretazione dei sogni*, Bollati Boringhieri, Torino, 1989).

<sup>39</sup> "Il contrario del sogno non è la realtà, ma la realidad, pues lo reminiscente puede hundirse, ricevere in faccia un colpo di remo, santare in pesci frammentari, ma se finisce la sua avventura sovrapposta, acquisisce precisioni che volano, ritmo de gorgoni nell'aria che si contrae" (José Lezama Lima, *Las eras imaginarias*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1971, p. 146; trad. it. *Le ere immaginarie (saggi)*, Parma-Lucca, Pratiche Editrice, 1978).

<sup>40</sup> Cfr. le considerazioni su "*Das Unerkannte*" di Jacques-Alain Miller in "Nota paso a paso" in Jacques Lacan, *El sinthome. El Seminario 23*, ed. cit., 2006, p. 233.

<sup>41</sup> "Il fatto di non vedere si collega a una possibilità di supponenza o di speranza della vista. Non si vede nell'ombra, che potrebbe anche diradarsi. Ma vedere che non si vede nulla e che non c'è nulla da vedere, vedere la vista attaccata a se stessa come suo unico oggetto, è simile a vedere l'invisibile, sicuramente, ma in quanto suo contrario: non pretende di distinguere l'invisibile, è il compito cieco del sogno" (Jean-Luc Nancy, *Tumba de sueño*, ed. cit., p. 65).

