



**HAL**  
open science

## Esiste una scultura documentaria? Ovvero sui limiti tra scultura e fotografia

Giuseppe Di Liberti

► **To cite this version:**

Giuseppe Di Liberti. Esiste una scultura documentaria? Ovvero sui limiti tra scultura e fotografia. Parol, 2013, 23. hal-01394027

**HAL Id: hal-01394027**

**<https://hal.science/hal-01394027>**

Submitted on 5 Jul 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Giuseppe Di Liberti, « Esiste una scultura documentaria? Ovvero sui limiti tra scultura e fotografia », *Parol*, 23, 2013.

PREPRINT VERSION

*Esiste una scultura documentaria? Ovvero sui limiti tra scultura e fotografia*<sup>1</sup>

di Giuseppe Di Liberti

Nel 1968 l'artista e critico d'arte Willoughby Sharp scriveva: «La vecchia arte era un oggetto, la nuova arte è un sistema»<sup>2</sup>. Davanti alla complessità che molti oggetti artistici contemporanei ci pongono, mi pare che la necessità di un approccio sistemico resti attuale. Mantenendo questo atteggiamento metodologico di fondo, vorrei qui affrontare una questione di carattere temporale – il rapporto tra fatto ed evento in fotografia e scultura – per giungere poi alla polarità tra documento e monumento come strumento di comprensione di alcune forme della rappresentazione della contemporaneità.

Vorrei partire da due piccole, apparenti “dissonanze”. Prima dissonanza. Nel famoso paragrafo 51 della *Critica della facoltà di Giudizio* Kant sintetizza buona parte delle questioni sull'organizzazione delle arti come insieme omogeneo del dibattito a lui coevo, e a proposito delle arti figurative scrive: «Le arti figurative, o le arti dell'espressione di idee nell'intuizione sensibile sono arte o della verità dei sensi o della parvenza dei sensi. La prima si chiama plastica, la seconda pittura»<sup>3</sup>. Dietro questa affermazione c'è ovviamente la *Plastica* di Herder del 1778 che non cerca tanto l'unità tra pittura e scultura bensì le rispettive specificità, proprio sulla base delle diverse articolazioni del rapporto tra ottico e aptico<sup>4</sup>. Dopo Herder c'è una lunga linea che arriva fino ad oggi passando attraverso il dibattito sulla sistematica dei concetti fondamentali delle arti proprio alla *Kunstwissenschaft* di inizio secolo – Dessoir, Wind, Panofsky – in cui proprio la coppia ottico/aptico è tra le polarità più costanti<sup>5</sup>. Vorrei però sottolineare due aspetti dell'osservazione kantiana. Anzitutto la relativa stabilità di due equazioni: tattilità = verità del reale, otticità = apparenza (ingannevole) delle forme visibili, astrazione dalla realtà. L'altro aspetto è che, al contrario di quasi tutte le classificazioni e i sistemi settecenteschi e ottocenteschi, questo “abbozzo di una possibile divisione delle belle arti” – secondo le stesse parole di Kant – ci lascia un criterio che continua a funzionare ancora oggi senza temere l'inclusione di nuove pratiche e nuovi saperi artistici: «arti dell'espressione di idee nell'intuizione sensibile». Conservando questo criterio di

classificazione, potremmo poi utilizzare due insiemi più ampi e cioè quello degli oggetti *fondamentalmente* tridimensionali (estendendo dunque la plastica ad ogni dispositivo di installazione spaziale) e quello delle immagini *fondamentalmente* bidimensionali (estendendo la pittura a tutte le produzioni di immagini non in movimento). Prendiamo per il momento questa come una semplice classificazione, senza pretendere da essa nessuna risposta essenzialista su cosa l'opera d'arte sia. Continuano a funzionare regolarmente le due equazioni tatto = realtà, verità e vista = apparenza, astrazione? A volte sì, a volte parrebbe di no. Prendo ad esempio gli artisti premiati col Leone d'oro alla carriera nelle ultime edizioni della Biennale: Malick Sidibé nel 2007, Barbara Kruger nel 2005, Michelangelo Pistoletto e Carol Rama nel 2003, Richard Serra e Cy Twombly nel 2001. Se il rapporto tra apticità e otticità fosse pensato come una dicotomia e non come una polarità, le due equazioni sembrerebbero non funzionare: molte delle fotografie di Sidibé sembrerebbero misurarsi con una contingenza al reale ben più delle opere di Serra in cui un principio di astrazione sembrerebbe predominante. D'altro canto, se i due termini di aptico e ottico – e i corrispondenti termini di realtà concreta ed apparenza astratta – fossero scissi e in conflitto non saremmo in grado di comprendere gran parte dei lavori di Twombly né tanto meno alcuni motivi centrali della ricerca di Michelangelo Pistoletto, a partire dagli autoritratti e dai “quadri specchianti”.

Se torniamo all'esempio che maggiormente sembra rovesciare il rapporto tra tatto e vista e realtà e astrazione, cioè le fotografie di Sidibé e le opere di Serra, ci accorgiamo di quanto le prime mettano in rilievo alcuni valori plastici – una statuificazione delle figure, come nel suo ritratto di calciatore (*fig. 1*) – mentre le seconde sembrano costantemente sfidare i limiti della nostra percezione visiva, percezione che non può essere isolata dal movimento oculare e dal movimento corporeo nello spazio. *Promenade* al Grand Palais ne è uno straordinario esempio (*fig. 2*). Facevo prima riferimento al dibattito sui concetti fondamentali della scienza dell'arte. Se recuperiamo gli schemi proposti da Wind<sup>6</sup> o da Panofsky<sup>7</sup> e proviamo ad usarli, almeno parzialmente, come chiave di lettura di questa comparazione tra Sidibé e Serra, ne cogliamo un decisivo valore d'uso: le coppie concettuali che nel piano dell'a priori si presentano come antitetiche e contrapposte, nel piano dei fenomeni si presentano come polarità attive per cui un oggetto artistico manifesta sempre una *tensione* di queste polarità. Il tutto per dire qualcosa di assai semplice: nella manifestazione artistica dell'intuizione sensibile, un principio di contingenza o aderenza al reale e un principio di astrazione – facendo per il momento un uso piuttosto generico di questi due principi – funzionano sempre in una stretta interconnessione.

Passo adesso alla seconda, apparente, dissonanza. Lessing sottolinea come la distinzione tra arti del tempo e arti dello spazio sia caratterizzata da due diverse temporalità: nelle prime prevale la successione delle azioni, mentre nelle seconde prevale la simultaneità dei corpi. L'argomento del

*Laocoonte* è assai noto e non mi soffermo oltre<sup>8</sup>. Certo è che le arti che producono immagini non in movimento e oggetti plastici hanno a che fare con la simultaneità, con la localizzazione e la condensazione dell'istante. Ma altrettanto intuitivo è che l'istante fotografico non è equivalente all'istante scultoreo (intendendo provvisoriamente con "scultoreo" ogni costruzione di oggetti artistici tridimensionali, o, aggiungerei, quadridimensionali). Una delle principali ragioni di tale differenza è ovviamente nelle modalità di produzione dell'oggetto. Credo però che soltanto rimanendo sul piano delle modalità di presentazione dell'oggetto si possa vedere come queste due versioni dell'istante si riferiscano a due regimi temporali diversi. Una via da esplorare consiste nel distinguere il *fatto* dall'*evento*: in fotografia è *prevalente* la presentazione del fatto, in scultura è *prevalente* la presentazione dell'evento. Cosa significa? Tento di sintetizzare molto brevemente una questione assai ampia e controversa che a partire da Wittgenstein e Russell e passando da Austin e Strawson, è oggetto di dibattito per le teorie della verità, per l'ontologia, per le teorie della conoscenza. Più fatti differenti possono corrispondere ad un solo evento storico particolare: alla pugnalata inferta da Bruto a Cesare nel 44 a.C. a Roma corrisponde il fatto che Bruto abbia pugnalato Cesare, il fatto che Bruto abbia pugnalato Cesare violentemente, il fatto che Bruto abbia pugnalato Cesare uccidendolo e così via. Un evento, stabile nello spazio e nel tempo, può essere descritto da una molteplicità di fatti, che hanno un carattere sostanzialmente atemporale e astratto (il fatto che Bruto abbia pugnalato Cesare è valido ieri come oggi, a Venezia come a Roma). Si apre così un problema ontologico spinoso e cioè se bisogna considerare i fatti come entità del mondo – dunque comprendere lo statuto di queste entità fuori dallo spazio e dal tempo e la loro relazione con gli eventi singolari – oppure come strumenti per descrivere il mondo o ancora come descrizioni schematiche e parziali degli eventi ai quali si riferiscono. In maniera assai sintetica possiamo però dire che l'evento è una certa entità storica – d'una storia reale o immaginaria – che ha luogo nella storia, un frammento di spazio-tempo, un'azione collocata nello spazio e nel tempo, una transizione da uno stato di cose ad un altro; il fatto invece sarà ciò che, riferendosi all'evento, si presenta così e così. Il fatto è la singularizzazione dell'evento nella sua descrizione, nella sua nominalizzazione. Dunque due istanti differenti per fotografia e scultura: nel primo *il fatto* prevale sull'evento, nel secondo è decisamente *l'evento* a prevalere sul fatto (un esempio banalissimo: si può certamente fotografare una scultura, ma cosa significherebbe scolpire una fotografia se non riferirsi all'evento a cui il fatto fotografico a sua volta si riferisce?).

Ritorno agli esempi di Sidibé e Serra. Spesso – e a detta di Serra, fin troppo – si è parlato per le sue opere di una monumentalità o almeno di una dimensione monumentale. Questo ha spinto molti a chiedersi quali fossero le condizioni fondamentali del monumento, visto anche il rifiuto di Serra a considerare le proprie opere come monumenti, cioè come opere che ricordano qualcosa. Il caso di

Sidibé non è molto differente, in fondo: siamo inevitabilmente condotti a pensare ad una dimensione documentaria delle sue fotografie, senza potere ridurle al solo valore documentario (così come non possiamo farlo per August Sander o Walker Evans). Mi pare allora che da questa comparazione possa emergere – almeno per ipotesi – una polarità, quella tra *documento e monumento*, anzi meglio tra *documentario e monumentale*, che ha il proprio fondamento proprio nelle due polarità fin qui tracciate, realtà/astrazione e fatto/evento, producendo uno schema simile a quello qui proposto (fig. 3).

Un celebre articolo di Jacques Le Goff apparso nell'*Enciclopedia Einaudi* e intitolato *Documento/Monumento* iniziava così: «La memoria collettiva e la sua forma scientifica, la storia, si applicano a due tipi di materiali: i documenti e i monumenti. [...] i monumenti, eredità del passato, e i documenti, scelta dello storico»<sup>9</sup>. Leggendo questa distinzione, riecheggiano le prime pagine del saggio di Riegl su *Il culto moderno dei monumenti* in cui si distinguono i monumenti *intenzionali* dai monumenti *storici e involontari*, il che evidenzerebbe fin da subito la polarità esistente tra documento e monumento<sup>10</sup>. Poi il saggio di Le Goff prosegue nel tracciare l'evoluzione dell'idea di documento nelle scienze storiche, fino ad arrivare, passando per quella che lui chiama la *rivoluzione documentaria*, all'idea contemporanea del *documento/monumento*: «Il documento non è innocuo. È il risultato prima di tutto di un montaggio, conscio o inconscio, della storia, dell'epoca, della società che lo ha prodotto, ma anche delle epoche successive durante le quali ha continuato a vivere, magari dimenticato, durante le quali ha continuato a essere manipolato, magari in silenzio. Il documento è una cosa che resta, che dura e la testimonianza, l'insegnamento che reca devono essere in primo luogo analizzate demistificandone il significato apparente. Il documento è monumento. È il risultato dello sforzo compiuto dalle società storiche per imporre al futuro – volenti o nolenti – quella data immagine di se stesse. Al limite, non esiste un documento-verità. Ogni documento è menzogna»<sup>11</sup>. E aggiungerei di conseguenza: al limite non esiste un monumento involontario, cioè un monumento che non sia espressione di un'intenzionalità. In questo senso, ritroviamo una corrispondenza tra la polarità documentario/monumentale, quella tra fatto/evento e quella tra realtà/astrazione: il documento è la prova di un fatto, è ciò che lo storico sceglie come indizio o verifica della “verità” di un fatto, intendendo qui per “verità” la corrispondenza di un fatto ad un evento e di più fatti corrispondenti ad un evento tra di loro. Un monumento si riferisce spesso ad un evento ma si costituisce esso stesso come un evento, tanto da potere essere spinto, nell'opera di Serra, ad una dimensione monumentale che non rammenta nulla, alla pura e semplice presenza dell'evento spazio-temporale che si riafferma nell'interazione fisica e percettiva – e non rammemorativa – con il fruitore. In un'intervista del 1971, Walker Evans, ad una domanda sulla fotografia documentaria e la fotografia d'arte, rispondeva: «Documentary? That's a very sophisticated and misleading word. And not really clear. You have to have a sophisticated ear to receive that word. The term should be

*documentary style*. An example of a literal document would be a police photograph of a murder scene. You see, a document has use, whereas art is really useless. Therefore art is never a document, though it certainly can adopt that style»<sup>12</sup>. L'oggettività del documentario, l'isolamento dell'oggetto fotografico, produce, in un certo senso, monumenti e molte foto di Evans potrebbero proprio essere viste proprio come esempi di tale polarità.

Ho scelto però un oggetto non artistico per esemplificare l'unità concettuale di documento e monumento mostrata da Le Goff. Si tratta della *Westinghouse Time Capsule* presentata alla New York World's Fair del 1939, una capsula in una lega metallica destinata a resistere 5000 anni e sepolta a 15 metri di profondità nel terreno del Flushing Meadows Park di New York. La capsula era stata riempita di "documenti" dell'epoca: oggetti di uso quotidiano – dalle monete alle sigarette Camel – dizionari, microfilm, materiali, tessuti e quanto potesse rappresentare la vita, l'industria e il progresso americano nel 1939. Gli oggetti sepolti sono mostrati in una vetrina in superficie (*fig. 4*) e un elenco completo appare in una pubblicazione dell'epoca ampiamente diffusa<sup>13</sup>. La distanza tra documento e monumento non è nemmeno di 15 metri di terreno.

La domanda "esiste una scultura documentaria?" è allora una falsa domanda nata per un effetto di contrasto. È una falsa domanda perché la questione non è tanto quella di definire un presunto "stile" di scultura, quanto quello di comprendere se e come l'idea di documento possa costituire insieme all'idea di monumento, una polarità utile a comprendere alcuni – ma non tutti, certo – fenomeni singolari della scultura contemporanea. Alcuni, ma non tutti: questa precisazione non è un eccesso di prudenza, ma conduce invece ad una questione metodologica a mio avviso centrale che consiste nel trovare un punto di equilibrio tra due assunti. Il primo lo eredito ancora dal dibattito sulla sistematica dei principi fondamentali della scienza dell'arte di inizio Novecento: la necessità di dotarsi di strumenti concettuali sufficientemente rigorosi per potere riconoscere i problemi artistici posti dagli oggetti singolari, cercando di cogliere una continuità teorica e storica di tali problemi allo stesso tempo nelle manifestazioni singolari e al di là delle manifestazioni singolari. Dall'altro lato, il secondo assunto, in relativa contraddizione col primo, potrebbe essere sintetizzato dalla posizione post-hegeliana di Arthur Danto sulla storicità dell'arte contemporanea: l'arte contemporanea è «in un'epoca post-storica» cioè ha superato l'idea di un progresso evolutivo storico-artistico per la quale ogni epoca e ogni contesto culturale possiede una propria teoria dell'arte dominante – in un certo senso, un proprio senso comune sull'arte – che legittima una produzione intenzionale di oggetti che verranno identificati, sempre in virtù della stessa teoria, come opere d'arte. La contemporaneità è caratterizzata dalla coesistenza di molte e diverse teorie tutte funzionali allo scambio tra produttore – oggetto – identificazione. Cosa fare allora dei concetti fondamentali? È possibile continuare ad individuare delle forme di polarità valide a priori? E

sarebbero sempre valide per ogni oggetto artistico oppure dobbiamo considerarle come “sintomi”, la cui presenza è indicativa ma non necessaria né sufficiente per caratterizzare il fenomeno artistico?

Possiamo riscontrare una predominanza di un termine della polarità sull'altro, ma è sempre *all'interno della polarità* che l'oggetto si presenta come una soluzione ad un problema strettamente artistico. A sua volta ogni polarità non è mai isolata da altri *schemi di tensione*, ed è in questo che interviene la necessità di un approccio sistematico. Ogni fenomeno artistico singolare può essere caratterizzato attraverso una serie di *predominanze*, ma il proprio funzionamento dipende dal grado di tensione che riesce a costruire all'interno di un sistema di polarità. In altri termini, l'oggetto artistico singolare non solo si presenta come una soluzione ad un problema artistico, ma deve mantenere attiva la *traccia* di tale problema. La presenza di questa traccia del problema, di questo presupposto formale della tensione, è ciò che rimane aperto e che interroga noi spettatori nel momento in cui esperiamo l'oggetto. Anzi, questa traccia del problema nella soluzione visibile è la condizione stessa dell'esperienza fruitiva dell'oggetto.

---

<sup>1</sup> Una prima versione del presente saggio è stata presentata in occasione del convegno «Fare Storia6. Quando è scultura», a cura di Patrizia Magli e Angela Vettese, Università IUAV di Venezia, Palazzo Badoer, Venezia, 11-13 dicembre 2008.

<sup>2</sup> W. Sharp, *Luminism and Kineticism*, in G. Battcock (ed.), *Minimal Art: a Critical Anthology*, New York, Dutton, 1968, p. 318.

<sup>3</sup> I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, (1790) trad. it. a cura di E. Garroni e H. Hohenegger, Torino, Einaudi, 1999, p. 156.

<sup>4</sup> Cfr. J. G. Herder, *Plastica*, (1778) trad. it. a cura di G. Maragliano, Palermo, Aesthetica, 1994.

<sup>5</sup> Si veda M. Dessoir, E. Utitz, E. Wind, E. Panofsky, *Estetica e scienza generale dell'arte. I “concetti fondamentali”*, a cura di A. Pinotti, Bologna, CLUEB, 2007.

<sup>6</sup> Cfr. E. Wind, *Zur Systematik der künstlerischen Probleme*, in “Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft”, 18, 1925, pp. 438-486; trad. it. di P. Conte, *Sistematica dei problemi artistici*, in M. Dessoir, E. Utitz, E. Wind, E. Panofsky, *Estetica e scienza generale dell'arte. I “concetti fondamentali”*, cit., pp. 105-154.

<sup>7</sup> E. Panofsky, *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie: ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit “kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe”*, in “Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft”, XVIII, 1925, pp. 129-161; trad. it. di E. Filippini, *Sul rapporto tra la storia dell'arte e la teoria dell'arte. Contributo alla discussione sulla possibilità di “concetti fondamentali nella scienza dell'arte”*, in Id., *La prospettiva come “forma simbolica” e altri scritti*, Milano, Feltrinelli, 1984 (1961<sup>1</sup>), pp. 178-214, p. 181.

<sup>8</sup> G. E. Lessing, *Laocoonte*, (1766) a cura di Michele Cometa, Palermo, Aesthetica, 2000<sup>2</sup>.

<sup>9</sup> J. Le Goff, *Documento/monumento*, in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1978, vol. V, pp. 38-47, p. 38.

<sup>10</sup> A. Riegl, *Il culto moderno dei monumenti*, (1903) trad. it. a cura di S. Scarrocchia, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990<sup>3</sup>.

<sup>11</sup> J. Le Goff, *Documento/monumento*, cit., p. 46.

<sup>12</sup> Cfr. L. Katz, “An Interview with Walker Evans”, *Art in America* 59, 2, March-April 1971, poi in V. Goldberg (ed.), *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*, New York, Simon and Schuster, 1981, pp. 358-69, p. 364. Sempre nella stessa intervista Leslie Katz, nell'introdurre una domanda, diceva a Evans: «In literature or painting, the artist creates in a prolongation of time. Photography is an instant. Your photographs show the monumentality of an instant» (Ibid., p. 363).

<sup>13</sup> *The Story of Time Capsule*, published by Westinghouse Electric & Manufacturing Company, East Pittsburg PA., 1939.