

Corso di Dottorato di ricerca
in Filosofia e Scienze
dell'Educazione
ciclo 34

Tesi di Ricerca
in cotutela con Paris I Panthéon-Sorbonne

**Filsofia analitica e
storicità dell'arte.**

Il caso delle categorie type e token
nell'ontologia delle opere d'arte.

SSD: M-FIL/04

Coordinatore del Dottorato

ch. prof. Luigi Perissinotto

Supervisore

ch. prof. Roberta Dreon

Supervisore cotutela

ch. prof. David Lapoujade

Dottorando

Francesco Ragazzi

Matricola 814567

SOMMARIO.

CAPITOLO I.	3
UN'INTRODUZIONE.	3
1. Rabbia e sorpresa.....	3
2. Filosofia analitica, storia e storicità.....	7
3. Alle origini della filosofia analitica dell'arte: Morris Weitz.....	11
4. Metodi e struttura della ricerca.....	15
CAPITOLO II.	20
TYPE E TOKEN. DALLA SEMIOTICA ALL'ONTOLOGIA.	20
1. Dalla definizione dell'arte all'ontologia degli artefatti.....	20
2. Charles S. Peirce.....	26
3. Charles Stevenson.....	28
4. Joseph Margolis.....	33
5. Richard Wollheim.....	40
6. Le ragioni del successo.....	43
CAPITOLO III	51
LA PROVA DELLA STORIA.	51
1. L'arte come sistema mediatico.....	51
2. La condizione post-mediale.....	55
3. Le versioni ulteriori della teoria <i>type-token</i> e il problema della rimediazione.....	62
4. Guy Rohrbaugh: opere d'arte come enti individuali storici.....	71
5. Guy Rohrbaugh: un confronto con Margolis e Wollheim.....	81
CAPITOLO IV	88

LE VITE DELL'ARTE.	88
1. Wittgenstein: immaginare un linguaggio, immaginare una forma di vita.....	89
2. Perché la vita serve all'arte: Wollheim contro le teorie formaliste e idealiste dell'arte.	95
3. Wollheim: l'arte è una forma di vita.	111
4. Wollheim: forma di vita e ontologia dell'opera d'arte.	122
5. Margolis: l'arte sta in una forma di vita.	134
TRADUCTION FRANÇAISE	145
BIBLIOGRAFIA	310

CAPITOLO I.

Un'introduzione.

1. Rabbia e sorpresa.

Uno dei primi lavori che ho svolto nell'ambito dell'arte contemporanea è stato quello di mediatore culturale all'interno del progetto C4 - Centro Cultura Contemporaneo Caldogno.

Istituito da una cordata che riuniva Regione del Veneto, diverse imprese private del territorio e la Collezione Peggy Guggenheim, il C4 era un ente di formazione attraverso i linguaggi dell'arte visiva la cui sede si trovava al piano nobile di una villa palladiana (Dagli Orti 2006).

Completata nel 1570, la villa era dotata di un grande ambiente centrale da cui si aprivano le porte di tre camere sul lato sinistro e altrettante su quello destro guardando dall'ingresso dell'edificio. Mentre la stanza centrale e le tre sulla sinistra erano riccamente decorate da affreschi di Giovanni Antonio Fasolo e Giovanni Battista Zelotti, le tre di destra – i cui affreschi originali erano, se non ricordo male, andati perduti in un incendio – ospitavano opere di artisti viventi noti a livello internazionale (Barbero, Ciresola 2007). Durante i mesi in cui lavorai lì, si potevano ammirare delle sculture in resina di Loris Cecchini che si estroflettevano dalle pareti, un tondo a olio e una piccola ceramica di Luigi Ontani, e infine un murales astratto, geometrico e multicolore progettato da David Tremlett ma realizzato dalle mani certosine dei suoi assistenti.

Il mio compito al C4 era di condurre laboratori didattici per alunni e docenti di tutte le fasce scolastiche, fare assistenza durante esercizi di team building dedicati a impiegati di aziende pubbliche e private, e talvolta, soprattutto il sabato e la domenica, accompagnare gratuitamente il pubblico in visite guidate che univano in un unico percorso le opere tardorinascimentali e quelle contemporanee.

Fu proprio durante una di quelle visite guidate che sentii una frase in se stessa insignificante, ma che mi colpì molto. Proprio davanti al murale di Tremlett, una

distinta signora veneta bisbigliò all'orecchio di un'altra, con tono indignato: «Fosse per me imbiancherei subito tutto!».

Di frasi del genere chi abbia a che fare con il pubblico dei musei d'arte contemporanea ne sente parecchie. A colpirmi però non fu tanto il contenuto dell'esclamazione pronunciata dalla signora, molto simile ai tanti «questo lo potevo fare anch'io» che sono diventati un cliché del giudizio popolare sull'arte recente (Bonami 2007). A colpirmi fu il tono nettamente rabbioso utilizzato da un'anziana che, al contrario, aveva un aspetto piuttosto mite.

Perché quella rabbia? Posto che l'opera astratta di Tremlett non possedeva alcuno dei caratteri dissacranti o blasfemi che di solito giustificano quel tipo di reazioni, perché desiderarne l'immediata cancellazione? Cosa avevano fatto, alla signora, quelle macchie di colore che a me sembravano invece classicamente armoniose? Nei mesi successivi mi interrogai molto sul sentimento iconoclasta di quella spettatrice e mi resi conto che, per capirlo, quel sentimento avrei dovuto prenderlo sul serio.

In psicologia, la rabbia è un'emozione di base che assolve la funzione di segnalare, al soggetto che la esperisce, la violazione di un diritto personale: è dunque considerata un meccanismo di difesa primario (Occhini 2018). Ma allora, partendo da questo presupposto, quale diritto stava difendendo la signora che sperava nell'immediata cancellazione del Tremlett? L'ipotesi di cui mi sono convinto nel tempo è la seguente.

Pur essendo consapevole che tanto l'affresco rinascimentale quanto quello contemporaneo erano riconosciuti come esempi di arte, la spettatrice non possedeva il nesso che le permetteva di comprendere come quei due fenomeni, per certi versi simili ma per altri versi incommensurabili, andassero giudicati e raggruppati sotto la stessa categoria. Di lì la rabbia: non solo le aspettative della signora circa i parametri attraverso cui giudicare un'opera d'arte erano state disattese, ma anche il suo diritto a conoscere il perché questo accadesse le era stato negato. A Villa Caldogno si passava infatti, senza soluzione di continuità, dalla pittura del XVI secolo a quella del XXI e il criterio con cui valutare l'una e l'altra non era affatto chiaro. Ecco allora il desiderio di cancellazione: se il Tremlett non fosse esistito, tutto quello che la signora avrebbe visto durante la visita sarebbe stato più coerente da interpretare.

Certo, si potrebbe formulare l'ipotesi più semplice che all'anonima visitatrice non piacesse quell'artista, o addirittura che non le piacesse tutta l'arte astratta. Però

quest'ipotesi giustificerebbe solo una reazione di fastidio più o meno marcato, oppure di disapprovazione, di disgusto: non un tono di rabbia. La rabbia segnalava invece che valori più profondi del gusto personale erano stati toccati.

L'ipotesi che ho appena avanzato è stata recentemente corroborata da un altro episodio che, questa volta, ho vissuto in prima persona qualche anno fa. Nel 2017 fui invitato a curare la mostra retrospettiva del filmmaker lituano Jonas Mekas in una delle sedi del MMCA di Seoul (Kim, Urbano Ragazzi 2017). Lavoravo all'interno del museo tutti i giorni fino a venerdì, ma riuscivo a ritagliarmi un po' di tempo per esplorare la metropoli durante i fine settimana. Proprio una di queste esplorazioni fu dedicata a Gangnam, una delle zone più care e moderne della città. Tra le decine di locali e negozi davanti cui passai in quel quartiere, uno in particolare attirò la mia attenzione, soprattutto a causa dell'infinita coda di persone che aspettavano di entrare nell'edificio. Incuriosito da quella folla ordinatamente in attesa, decisi di mettermi anch'io in fila, e quando finalmente riuscii a guadagnare l'ingresso vissi un'esperienza che mi entusiasmò e destabilizzò allo stesso tempo.

Ero entrato in una delle sedi di Gentle Monster, un brand koreano che vende occhiali di buon design a prezzi tutto sommato accessibili. I loro prodotti sono piuttosto noti in tutto il mondo, e non è raro vederli indossati da qualcuno camminando per strada. Eppure, salendo i cinque piani su cui si sviluppava il *flagship store* in cui mi trovavo vidi esposti, in totale, solo una ventina di prodotti. Quasi non mi capacitavo di trovarmi all'interno di uno spazio commerciale tanto la merce era messa in secondo piano. La maggior parte del negozio era infatti occupata da futuristiche installazioni che non sembravano avere alcuna diretta funzione promozionale. In un secondo momento, appresi un dato interessante che spiegava l'evidente squilibrio: peculiarità dell'azienda è che i designer assunti per la progettazione dei punti vendita sono in maggior numero rispetto a quelli che lavorano alla produzione degli occhiali messi effettivamente sul mercato – un caso più unico che raro, non solo nello specifico settore in cui opera l'azienda (Choo, Kims 2018).

Ma veniamo a ciò che mi destabilizzò di quella visita a Gentle Monster. A sorprendermi davvero fu il fatto che non riuscivo in nessun modo a definire la maggior parte delle cose che trovavo sul mio cammino. Ricordo per esempio una struttura in metallo dorato a cui erano appesi dei solidi irregolari in vetro soffiato, oppure un grande

oggetto provvisto di parti semoventi che ricordava vagamente un albero-robot con rami meccanici. Se non altro perché non avevano alcun'altra funzione apparente, da un lato mi veniva naturale pensare che quelle fossero installazioni simili a certe opere ambientali esposte alla Biennale di Venezia. Dall'altro lato però si faceva sentire in me, altrettanto forte, l'istinto di resistere a quell'idea: forse solo a causa del contesto in cui mi trovavo, ritenevo di dover avvicinare l'esperienza a qualche forma molto indiretta di pubblicità. Nemmeno quest'ultima categoria, però, mi sembrava del tutto appropriata.

Nonostante gli anni di lavoro nel campo del contemporaneo, ero incapace di dire se parte di quanto contenuto nel negozio di Gentle Monster fosse arte oppure no. La cosa incoraggiante è che oggi so di non essere il solo. Recentemente, anche un teorico dei nuovi media del calibro di Lev Manovich ha incontrato la stessa difficoltà: lo ha dichiarato lui stesso in alcuni post pubblicati sul suo profilo Facebook all'inizio dello scorso anno. Manovich ha trovato talmente interessante il caso di Gentle Monster da dedicare allo studio dell'azienda anche alcune conferenze universitarie.¹

Se dovessi descrivere questa mia esperienza da un punto di vista psicologico, questa volta direi senza dubbio di aver provato sorpresa. La sorpresa può essere infatti definita come l'emozione di meraviglia che un soggetto prova davanti all'ignoto, all'inaspettato (Mellers et al. 2013). Questo senso di meraviglia, come sanno bene i filosofi, è un attivatore fondamentale dell'attenzione: esso accade nel momento in cui non si riesce più ad applicare una conoscenza consolidata o uno schema di comportamento abituale a un determinato contesto che si credeva noto (Hye 2013).

A meravigliarmi, durante la visita a Gentle Monster, non fu solo il fatto di trovarmi davanti a qualcosa che non riuscivo a definire. Fu anche la consapevolezza che quel qualcosa avrebbe potuto rappresentare, forse, un possibile sviluppo dell'arte nel futuro, un futuro dell'arte che non riuscivo a immaginare nonostante le conoscenze che possedevo. In questo senso io e la signora in visita a Villa Caldogno eravamo sfidati dalla stessa situazione: l'incontro con un oggetto difficile da classificare sulla base di esperienze precedenti costringeva entrambi a rivedere i concetti e le credenze con cui valutavamo una certa porzione di mondo. Ciò che rendeva diverso il vissuto mio e quello della visitatrice era la risposta che io e lei avevamo deciso di dare a quell'incontro con l'ignoto.

¹ <https://www.slideshare.net/formalist/ai-and-myths-of-creativity> (2021-08-24).

Una certa discrepanza nei diversi stimoli forniti dalla realtà accomuna il mio vissuto a Gangnam e quello della spettatrice a Villa Caldogno. Bisogna allora domandarsi perché io e la spettatrice avessimo provato sentimenti così diversi di fronte a situazioni tanto accomunabili. La risposta che mi sono dato è che mentre per me la ricerca della novità in arte rappresentava e rappresenta un valore da perseguire, la signora aveva scelto altrettanto legittimamente di preferire altri valori: tra tutti, quello della coerenza e della continuità della propria esperienza estetica. Certamente, la conoscenza che avevo dell'arte del XX secolo era in questo senso molto d'aiuto. Il sapere che l'arte si poteva muovere, avanguardisticamente, per rivoluzioni e cambiamenti radicali, rendeva più facile considerare interessanti, piuttosto che pericolose, certe esperienze di straniamento. Proprio il sapere che le fratture, nell'arte, possono essere tanto normali quanto prolifiche, rendeva meno traumatico il mio incontro con l'ignoto: pur chiedendomi che cosa stessi vedendo nella boutique di Gentle Monster senza riuscire a darmi una risposta, ero consapevole che momenti del genere avevano ridefinito, in passato, l'arte per come la conosciamo oggi.

2. Filosofia analitica, storia e storicità.

Provare sentimenti come la rabbia e la sorpresa è un'esperienza piuttosto comune per chiunque sia appassionato di arte, non solo contemporanea. Come ho cercato di mostrare attraverso due piccoli aneddoti, emozioni del genere sono il risultato di crisi più o meno marcate che coinvolgono la relazione tra i nostri comportamenti abituali e la realtà che ci circonda. È proprio il riconoscimento e la gestione creativa di queste stesse emozioni a permettere un cambiamento nelle nostre abitudini sia pratiche che concettuali (Candiotta, Dreon 2021).

La rilevanza di questo genere di esperienze di disorientamento e riorientamento rappresenta un indizio di quanto l'arte, nel suo complesso, sia connotata da un carattere di variazione nel tempo. Possiamo cogliere intuitivamente questo aspetto, che chiameremo storicità, considerando i fenomeni artistici nel loro sviluppo sia sincronico che diacronico.

Dal punto di vista della sincronia, ricadono sotto il medesimo concetto di arte diverse entità che, pur realizzate nella stessa epoca storica, non sembrano avere alcuna caratteristica che le accomuni. Chiamiamo arte allo stesso modo oggetti che hanno natura fisica come pitture e sculture; strutture almeno in parte immateriali o replicabili come poesie, componimenti letterari, film e sinfonie; e ancora forme intermedie o miste come per esempio installazioni e opere teatrali.

Dal punto di vista della diacronia invece, tutte le discipline e i generi che riconosciamo come specificazioni della nozione di arte –pittura, scultura, architettura, letteratura, etc.– hanno subito, nel corso dei secoli, cambiamenti radicali che ne hanno stravolto la forma, il contenuto, i criteri con cui sono stati giudicati, e così via. Un dipinto digitale del XXI secolo condivide con un dipinto di Tiziano alcuni tratti fondamentali, ma non altri che fino a poco tempo fa erano considerati altrettanto fondamentali nel definire qualcosa come una pittura. Infine, nuovi generi possono via via annettersi al concetto generale di arte. Alla fine del XX secolo sono nati i cosiddetti “nuovi media” – performance, videoarte, land art, bioarte, etc.– ma può anche capitare che generi già esistenti e considerati non artistici in un determinato periodo siano in un secondo momento rivalutati come arte: si pensi per esempio ai giochi elettronici, i quali vengono paragonati sempre più spesso alla letteratura o al cinema.²

Oggetto di questa tesi di dottorato sarà proprio lo studio della storia e della storicità dei fenomeni artistici, e in particolare del ruolo che queste due nozioni hanno giocato in alcuni dibattiti centrali in quella che viene chiamata filosofia analitica dell’arte. Prima però di spiegare perché questa prospettiva di ricerca sia interessante, sarà necessario procedere con alcune precisazioni terminologiche.

Quando parlo di storicità intendo riferirmi a quel carattere evolutivo che connota l’arte e le opere d’arte, le cui espressioni cambiano nel tempo sviluppandosi in diversi contesti sociali. Un’intuizione adeguata di questo carattere credo di averla suggerita quando ho sottolineato l’inarrestabile pluralità di forme e formati assunti da ogni genere artistico tanto sincronicamente –rispetto ad altri generi coevi– quanto diacronicamente – nel corso dei secoli. Un altro modo per cogliere la medesima intuizione è quello di considerare quanto la definizione stessa del concetto di arte sia cambiata a seconda delle epoche storiche e delle geografie. Un monocromo di Malevich certo non avrebbe potuto

² Per un resoconto del dibattito avvenuto negli Anni '00, Parker 2018.

essere considerato un grande capolavoro prima del XX secolo, e ciò è dovuto al modo in cui la definizione stessa di arte è stata rivoluzionata nel tempo.

Usando il termine “storia” voglio invece parlare della specifica forma di spiegazione o narrazione cronologicamente ordinata con cui viene chiarita e concettualizzata la natura evolutiva dell’arte. Mentre la storicità è in qualche modo un dato evidente, la specifica struttura esplicativa che la storia dovrebbe assumere rimane un problema ancora dibattuto. Uno degli scopi della mia ricerca è quello di dare conto dello sviluppo di questo dibattito. Certamente, un aspetto generale che caratterizza le posizioni dei filosofi analitici è il rifiuto di descrivere la storia dell’arte nei termini di una teleologia. A differenza non solo dei teorici post-hegeliani ma anche di molte voci del modernismo americano, gli autori che ho considerato non credono che il progresso artistico sia spinto da un unico fine materiale o spirituale. Ciò non significa però che non esistano delle eccezioni, per quanto blande. Proprio per la loro apparente incongruenza rispetto al panorama generale, ho ritenuto dovessero essere studiate e contestualizzate. Un secondo problema che riguarda la storia dell’arte consiste poi nel chiedersi quale forma debba avere la struttura narrativa di quest’ultima. Alcuni filosofi hanno immaginato un’unica struttura lineare, altri la compresenza o la successione di una molteplicità di narrazioni diverse: è possibile per esempio sostenere, come fa Larry Shiner (2001) al di fuori del dibattito analitico, che il concetto di arte così come lo comprendiamo noi oggi sia un’invenzione della tarda modernità. Chi ha sostenuto la tesi della linearità ha dovuto dare conto di posizioni che sembrano ricalcate sulla sola storia dell’arte moderna occidentale; chi ha sostenuto la tesi della pluralità ha dovuto invece difendersi da accuse di relativismo culturale.

Concluso il chiarimento terminologico, posso ora tornare a dire perché è particolarmente interessante studiare il modo in cui la storicità dell’arte è stata fatta oggetto di teorie dai filosofi di impostazione analitica.

L’interesse della mia ricerca risiede nel fatto che i due termini della questione sembrano essere, per più di qualche verso, incompatibili. Non è infatti immediato associare la filosofia analitica a temi legati alla storia e alla storicità, due nozioni che sembrano rimanere oggetti di indagine piuttosto periferici all’interno di questo orizzonte di pensiero.

Credo siano due le ragioni che possono essere fornite per dare conto dell'incompatibilità, ancora tutta da verificare, tra pensiero analitico e riflessione storica. Da un lato, molti filosofi analitici si sono posti in aperto contrasto tanto con l'idealismo quanto con l'ermeneutica, radici in diverso modo storiciste della cosiddetta filosofia continentale. Dall'altro lato, gli strumenti e i paradigmi teorici adottati dai filosofi analitici risultano essenzialmente privi di prospettiva storica: si pensi alla logica oppure alla fisica adottate come modelli scientifici di riferimento. Perfino l'analisi del linguaggio ordinario, che pure è calata in una specifica dimensione sociale, sembra essere condotta più che altro assumendo come prototipici enunciati che vengono preferiti in un tempo presente.

È inoltre possibile che, per sottolineare il contrasto tra analitici e continentali, i commentatori abbiamo enfatizzato caratteristiche utili a porre in opposizione l'uno e l'altro approccio. Riguardo la riflessione sulla storia, potrebbe essere stata divulgata una dicotomia più netta di quanto non sia stata nella realtà dei fatti.

Certo, bisogna pur riconoscerlo, è trasversale e consolidata l'idea che la filosofia analitica sia contraddistinta nel suo complesso da una vena antistorica tale da renderla poco cosciente della propria storicità. A partire dagli Anni '70 questa critica è stata argomentata in una vasta letteratura pubblicata da pensatori analitici e non (per esempio Ayers 1978, Rorty 1979, Sluga 1980, Baker 1988, Hylton 1992, Wilshire 2002, Glock 2008).

Per le ragioni che ho fin qui esposto, la relazione tra i termini che mi propongo di studiare nelle prossime pagine è caratterizzata, almeno sulla carta, da un'evidente tensione. Mentre la filosofia analitica appare come un pensiero che si pone al di fuori della dimensione temporale, l'arte si distingue per essere un fenomeno culturale carico di innegabile storicità. A questa tensione che potremmo chiamare ontologica, se ne aggiunge poi un'altra che definirei metodologica. La filosofia analitica dell'arte è stata infatti mossa perlopiù dall'intento di formulare una definizione del proprio oggetto d'indagine. È dunque facile capire perché l'intrinseca storicità di quest'ultimo abbia sempre rappresentato un fattore problematico: non sembrano esistere condizioni necessarie e sufficienti tali da garantire che qualcosa sia incluso nella classe delle opere d'arte in modo incontrovertibile; pertanto, ogni tentativo definitorio sembra essere destinato al fallimento.

Notare queste forti tensioni ontologiche e metodologiche spinge a concludere che tra filosofia analitica e storicità dell'arte vige una relazione di sostanziale esteriorità. Di primo acchito, il compito della mia ricerca sembra dunque consistere nel mostrare come la prospettiva analitica sia limitata dai suoi stessi strumenti nel comprendere la natura storica dell'arte. Ma è davvero così? Vorrei subito sostenere di no. Vorrei sostenere non solo che la storicità è stata ampiamente tematizzata e compresa nella riflessione estetologica di matrice analitica, ma anche che –almeno all'inizio– questa tematizzazione avvenne per eccesso, non per difetto. Se l'estetica analitica delle origini va accusata di qualcosa, è di aver dato troppo peso al carattere storico dei fenomeni artistici. Non troppo poco. Scopo di questa tesi è pertanto, da un lato, dimostrare come sia sbagliato credere che la filosofia analitica sia cieca di fronte alla storicità dell'arte e, dall'altro, descrivere come il rapporto tra i due termini si sia andato articolando in modo sempre più complesso.

Prima di descrivere la struttura che ho dato al mio lavoro, vorrei ora delineare come negli anni '50 il problema della definizione dell'arte sia entrato nell'orizzonte tematico della filosofia analitica. Il mio obiettivo è proprio quello di rendere palese come la storicità dei fenomeni artistici, piuttosto che essere trascurata, sia riconosciuta come un presupposto da cui partire.

3. Alle origini della filosofia analitica dell'arte: Morris Weitz.

In molti manuali e antologie (e.g. D'Angelo 2008; Kobau, Matteucci, Velotti 2007) il passo d'avvio della filosofia analitica dell'arte è fatto risalire a un saggio di Morris Weitz (1956) intitolato «The Role of Theory in Aesthetics». Al di là che questa informazione corrisponda a verità, l'articolo di Weitz ha avuto un successo e diffusione tali che è in ogni caso impossibile non partire da lì per fare i conti con la filosofia analitica dell'arte.

All'inizio del saggio si comincia col constatare che ogni teoria estetica precedente si è data sempre il medesimo compito: quello di stabilire quali condizioni necessarie e sufficienti permettano di formulare una definizione universale della nozione di arte. Tra i diversi sforzi definitivi succedutisi tra XIX e XX secolo, Weitz menziona il

formalismo di Bell e Fry, l'emozionalismo di Ducasse, l'intuizionismo di Croce, l'organicismo di Bradley e il volontarismo di Parker.

Tutti questi tentativi, sostiene il filosofo, hanno prima o poi incontrato il proprio fallimento. Nessuna delle teorie proposte è mai riuscita a includere tra le proprie maglie la totalità degli artefatti esistenti o possibili. Al contrario, si è sempre data almeno un'eccezione –di solito prodotta nel segno di qualche avanguardia– tale da sfuggire alle condizioni di volta in volta identificate come necessarie e sufficienti. La ragione di questa lunga serie di fallimenti non risiederebbe però in qualche limite legittimo ed emendabile delle teorie, quanto in un fraintendimento molto più essenziale di ciò in cui il concetto di arte effettivamente consiste. Scopo dato a «The Role of Theory in Aesthetics» è dunque chiarire la logica di tale concetto, così da dimostrare che ogni approccio condizionale alla definizione dell'arte è in se stesso sbagliato.

Lo strumento scelto da Weitz per condurre la sua argomentazione è quello dell'analisi del linguaggio ordinario. Se in precedenza tutti gli estetologi avevano dato per scontato che la domanda giusta da porsi fosse “Che cos'è l'arte?”, questa secondo Weitz doveva essere modificata nel modo seguente: “Quando il termine ‘arte’ viene in effetti utilizzato?”. Solo modificando in questo modo l'interrogativo da cui partire si sarebbe potuta comprendere la vera natura dei fenomeni artistici considerati nella loro totalità.

La risposta al quesito riformulato da Weitz è che la parola “arte” viene impiegata per riferirsi a un'infinità di entità diverse, nessuna delle quali in possesso di caratteristiche percepibili che la accomunino a ogni altro elemento appartenente alla stessa classe. È vero piuttosto che ogni opera d'arte ha in comune con alcuni artefatti certi tratti distintivi, e con alcuni altri tratti distintivi differenti. Una pittura di Munch, per esempio, somiglierà a una sinfonia di Mahler per ciò che concerne l'espressività, ma non condividerà questa caratteristica con un dipinto di Bridget Riley; il Munch e il Riley condivideranno invece l'essere entrambi il risultato di accostamenti intenzionali di colore sulla tela.

In «The Role of Theory in Aesthetics» l'osservazione della varietà di forme cui ci si riferisce quando si parla di arte diventa una prova del fatto che ogni definizione formulata nei termini di condizioni necessarie e sufficienti è, per questo tipo di oggetti, destinata a cadere in errore. Lo sbaglio consisterebbe nel pensare che l'insieme delle

opere d'arte sia costituito da elementi omogenei piuttosto che eterogenei. Una volta che si sarà riconosciuta l'eterogeneità dell'insieme, andrà allora abbracciato un differente modello esplicativo.

Weitz trova il modello alternativo che cerca nella nozione di “somiglianze di famiglia”, che fu introdotta da Wittgenstein (1953, 32-34) nelle *Ricerche Filosofiche* per spiegare concetti generali come quello di gioco. Proprio come nel caso delle opere d'arte, anche i giochi sono infatti legati tra loro non dalla condivisione di un qualche set di proprietà essenziali, ma da una fitta rete di similitudini più o meno marcate che si incrociano e sovrappongono. Alcuni giochi sono più strettamente imparentati tra loro – ad esempio il rugby e il football americano, che si somigliano sotto quasi tutti gli aspetti– mentre altri lo sono di meno –ad esempio il rugby e un cruciverba, i quali non sembrano condividere altro tratto se non quello di essere talvolta praticati nel tempo libero.

Parole come “arte” o “gioco”, ci dice Weitz attraverso Wittgenstein, vengono utilizzate nel linguaggio ordinario secondo condizioni che sono sempre correggibili ed emendabili nel tempo: così come è già successo in passato, potrà sempre darsi che qualcuno inventi un gioco o un'opera d'arte con caratteristiche nuove rispetto a tutto ciò che è stato prodotto in precedenza. Nozioni del genere, che non sono definite da alcun elenco di proprietà necessarie e sufficienti, vengono chiamate da Weitz “concetti aperti.”

Quella di concetto aperto è un'idea centrale nel pensiero di Weitz. Il filosofo la usa ad esempio per opporre i termini della logica o della matematica a tutte le nozioni empirico-descrittive e normative (Weitz 1956, 31). Affermando che l'arte è anch'essa un concetto aperto, il filosofo propone una teoria estetologica lontana dalla logica bicondizionale che dominava le teorie precedenti. Secondo la prospettiva di Weitz infatti, stabilire se qualcosa sia o meno un'opera d'arte non è il frutto di un'analisi fattuale; è piuttosto il risultato di una decisione circa quanto siano rilevanti le somiglianze tra l'oggetto che si sta valutando e un insieme di artefatti già riconosciuti come tali. Il ruolo delle teorie estetiche che si sono avvicinate nel tempo, conclude Weitz, non è dunque mai stato quello di descrivere uno stato dei fatti, quanto piuttosto quello di evidenziare come più rilevanti, rispetto ad altre, alcune caratteristiche condivise dalle opere d'arte paradigmatiche di una determinata epoca storica. Il dibattito

attorno alla definizione dell'arte non ha raggiunto altro risultato che questo: far notare l'importanza di somiglianze che fino a prima erano state trascurate.

Tornando ora al nocciolo del mio argomento, vorrei far notare come le posizioni di Weitz non siano motivate solo da neutrali constatazioni. Il filosofo mi sembra invece presupporre una precisa antropologia: un'antropologia che la sua concezione dell'arte non fa che rivelare implicitamente. Si consideri ad esempio questa frase:

Ciò che sostengo, quindi, è che il carattere espansivo e avventuroso dell'arte, i suoi incessanti cambiamenti e le sue creazioni sempre nuove, rendono logicamente impossibile assicurare qualunque insieme di proprietà definitorie. (Weitz 1956, 32).

L'immagine di un'arte avventurosa e sempre esposta al cambiamento implica che il soggetto che la produce sia creativo e dotato di libero arbitrio. Quello pensato da Weitz è dunque un essere umano mosso attraverso l'arte da un principio di libertà, un principio che gli consente progressivamente di emanciparsi –se non in quanto soggetto almeno in quanto specie– da tutte le costrizioni che di volta in volta gli vengono imposte come necessarie.

È chiaro che, nell'assumere questa posizione, Weitz ragiona a partire da una prospettiva del tutto modernista: l'arte di cui parla il filosofo ha già raggiunto l'apice del suo processo di autonomizzazione ed è dunque indipendente dagli altri ambiti della vita sociale. È proprio questo implicito modernismo la ragione per cui in «The Role of Theory in Aesthetics» tanta importanza è accordata al carattere evolutivo di tutti i fenomeni artistici, e dunque alla loro intrinseca storicità. Ecco perché sostengo che all'origine della filosofia analitica dell'arte non risiede un misconoscimento del carattere storico dell'oggetto di indagine. Al contrario, il carattere storico è riconosciuto al punto tale che l'arte è descritta come perennemente ed essenzialmente suscettibile di fratture e rivoluzioni radicali.

L'enfasi data da Weitz alla tendenza espansiva dei fenomeni artistici non è priva di controindicazioni. Tra tutte, quella di trascurare alcuni elementi di continuità che pure costituiscono e danno consistenza al concetto di arte. Maurice Mandelbaum (1965) ha ad esempio criticato la nozione di somiglianza di famiglia da cui dipendono le argomentazioni contenute nel saggio di Weitz. Per appartenere a una famiglia, nota Mandelbaum, non è necessario somigliare ad alcuno dei suoi membri; viceversa, due

persone che paiono due gocce d'acqua non per forza sono imparentate tra loro. Ciò che definisce qualcuno come appartenente a una famiglia non è una somiglianza di qualche tipo, ma la condivisione di un legame genetico oppure di una relazione riconosciuta da precise norme sociali: per esempio il matrimonio. Poiché dunque il concetto wittgensteiniano di somiglianza di famiglia risulta essere fallace, di conseguenza anche il ragionamento di Weitz dovrà esserlo.

Il dibattito che si è sviluppato successivamente a «The Role of Theory in Aesthetics» è consistito nel rintracciare quegli elementi di continuità, quei legami genetici e quelle norme sociali che nel saggio di Weitz erano state trascurate. Uno degli obiettivi di questa tesi è certamente quello di tratteggiare i confini di questa discussione a più voci. Il grande successo riscontrato dall'articolo – il quale è stato, pur criticamente, un punto di riferimento indiscusso a cavallo tra gli anni '50 e '70 del Novecento– dimostra tuttavia quanto molti filosofi analitici abbiano fin da subito riconosciuto la storicità come un tratto essenziale dei fenomeni artistici. Questa storicità, proprio come nel caso di Weitz, è stata pensata a partire dall'esperienza del modernismo e delle avanguardie storiche.

Quasi tutte le discussioni successive a «The Role of Theory in Aesthetics» si sono accese nel tentativo di mitigare le posizioni argomentate nel saggio. Tenere a mente questo permette di dare contorni specifici alla questione da me affrontata. Nel solco della filosofia analitica dell'arte, si potrebbe generalizzare, il problema della storicità si è configurato come la ricerca di un punto di equilibrio tra due spinte contrapposte: da un lato, il riconoscimento del carattere evolutivo dell'arte e, dall'altro lato, il tentativo di resistere all'anti-essenzialismo radicale che Weitz aveva mutuato dal pensiero di Wittgenstein.

4. Metodi e struttura della ricerca.

Una volta definiti i contorni del problema, voglio esplicitare alcuni criteri di ordine metodologico che mi hanno guidato nella redazione di questa tesi.

In primo luogo, ho deciso di non dare conto di tutte le posizioni nate nel solco dell'estetica analitica. Ricostruire il ruolo che la nozione di storia ha avuto nel corso del

loro sviluppo sarebbe un compito titanico, impossibile da portare a termine nell'arco di un corso di dottorato. Ciò che ho scelto invece di fare è stato di concentrarmi solo su uno specifico dibattito che ha riguardato temi e problemi di ordine ontologico.

Ho preso questa decisione per due ragioni. In primo luogo perché credo che l'aver riportato l'ontologia al centro del discorso sia il contributo più significativo che la filosofia analitica ha dato all'estetica contemporanea. In secondo luogo perché è proprio nel quadro dei dibattiti attorno all'ontologia dell'arte che il concetto di storia ha assunto il ruolo più rilevante e più problematico. Come ho già avuto modo di argomentare, esiste una tensione evidente tra la volontà definitoria da cui muovono molti interrogativi ontologici e il riconoscimento del carattere evolutivo dell'arte.

Infine, mi è sembrato produttivo sfruttare le mie competenze di curatore e storico dell'arte contemporanea. Durante la mia ricerca non solo ho tentato di mettere le diverse posizioni filosofiche in dialogo critico tra loro, ma mi sono sempre chiesto se queste fossero in grado di spiegare a tutti gli effetti le forme artistiche affermatesi negli anni più recenti. In questo modo ho trattato le opere d'arte non solo come oggetti di analisi, ma anche come dispositivi inclusi essi stessi nel dibattito filosofico, capaci di diventare efficaci controesempi e di ispirare nuove intuizioni.

Chiariti i confini e i metodi della mia ricerca, vorrei ora illustrare il modo in cui ho strutturato l'esposizione nelle prossime pagine. Inizierò prima di tutto col dire che ho attuato una scelta che può apparire controintuitiva. Ho deciso infatti di trascurare tutte quelle posizioni filosofiche che pongono la nozione di storia al centro del proprio procedere argomentativo. Sono consapevole, per esempio, che questa nozione ha avuto un peso fondamentale nel dibattito circa definizione del concetto di arte che ha visto tra i suoi protagonisti, tra gli altri, Arthur Danto, George Dickie, Jerrold Levinson, Noël Carroll. Mi è sembrato tuttavia che nelle teorie di questi pensatori sia già evidente come il riconoscimento di una specifica dimensione storica sia un presupposto ineliminabile per concettualizzare la natura dei fenomeni artistici. Il problema della tensione tra metodologie analitiche e storicità mi è sembrato insomma, in questi casi, del tutto risolto.

Il saggio si concentra invece in maniera esclusiva sul modo in cui il concetto di storicità è stato trattato nel dibattito circa l'ontologia degli artefatti. Ho scelto di concentrarmi su questo tema proprio perché i modi e i metodi con cui esso è stato

sviluppato sembrano essere i più distanti per cogliere un senso della storia nell'esperienza dell'arte.

Come ho detto, il dibattito circa la natura degli artefatti nasce in reazione diretta all'anti-essenzialismo di Weitz. Rappresenta dunque un tentativo di moderarne gli esiti più anarchici. In mancanza di una definizione univoca del concetto di arte, alcuni filosofi analitici si sono domandati se fosse almeno possibile dire qualcosa di essenziale circa gli oggetti che ricadono sotto tale concetto. Il problema è stato poi ulteriormente articolato in sotto-problemi: le opere d'arte sono tutte identificate con lo stesso genere di categoria ontologica oppure no? E ancora: che rapporto esiste tra l'opera e l'oggetto in cui essa è incorporata? È, il loro, un rapporto di identità oppure no?

Questo ventaglio di domande ha ricevuto le risposte più diverse nel corso del tempo. Si potrebbe anzi dire che l'intero spettro delle posizioni filosofiche sia stato chiamato in causa. A partire dagli Anni '60 e fino al primo decennio del nostro secolo però, un paradigma si è affermato sugli altri: quello secondo cui tutte le opere d'arte sono identificabili con token di *type*. Il paradigma è stato discusso ed elaborato per molti decenni, fino a quando nel 2003 Guy Rohrbaugh non ne ha criticato i presupposti, contribuendo a un sostanziale rinnovamento della riflessione riguardo l'ontologia delle opere d'arte. Ciò che delle critiche di Rohrbaugh è interessante, dal mio punto di vista, è il fatto che il filosofo sostiene che nessuna teoria basata sul binomio categoriale *type*-token sia in grado di comprendere davvero la storicità dei fenomeni artistici. Nel corso della mia trattazione sono stato dunque mosso dall'intento di verificare la rigida posizione del filosofo.

Nel capitolo successivo a questo ho ripercorso la maniera in cui le categorie *type* e token sono transitate dalla semiotica pragmatista di Charles Peirce fino a raggiungere una posizione centrale nelle teorie a tutti gli effetti ontologiche di Joseph Margolis e Richard Wollheim i quali, per primi, hanno applicato quel binomio categoriale allo studio delle opere d'arte. Nel corso della mia analisi dei loro sistemi di pensiero ho cercato di evidenziare, in particolare, come le due categorie siano state impiegate per dare fondatezza filosofica all'articolazione dei fenomeni artistici in un insieme determinato di medium specifici. A un primo sguardo, tale articolazione sembra essere intesa come una sorta di costante storica.

Il terzo capitolo è dedicato a una serie di obiezioni che possono essere mosse alla concezione dell'arte come sistema mediale emersa dalla disamina delle teorie di Margolis e Wollheim. Dapprima ho mostrato come alcuni sviluppi dell'arte recente abbiano di fatto tolto centralità al concetto di medium per abbracciare quella che la critica Rosalind Krauss ha definito dimensione post-mediale dell'arte. In questo senso, ho cercato di far vedere che alcuni esempi di arte post-mediale sono difficilmente inquadrabili nell'impianto teorico di Wollheim, o almeno nella prima versione che il filosofo diede alle stampe. In secondo luogo, ho ripercorso le posizioni di quegli autori che, pur prendendo le mosse dal modello proposto da Margolis e Wollheim, ne hanno criticato alcuni presupposti. Attraverso le revisioni successive, questa la mia ipotesi, l'origine pragmatista del binomio *type*-token ancora presente nelle teorie di Margolis e Wollheim è stata obliterata in favore di una concezione platonizzante-fregeana delle due categorie. In terzo luogo ho fornito un resoconto delle obiezioni di Rohrbaugh con l'intento di verificare se queste possano essere applicate, come promette l'autore, alla totalità delle posizioni che sfruttano il binomio *type*-token come perno concettuale. Ne ho concluso che, sebbene abbia ragione Rohrbaugh nel ritenere alcune versioni della teoria inadeguate a spiegare la dimensione storica in cui esistono gli artefatti, ci sono buone ragioni per pensare che la critica non valga allo stesso modo nel caso di Margolis e Wollheim.

Obiettivo del quarto e ultimo capitolo, infine, è il tentativo di riabilitare le convinzioni teoriche di Margolis e Wollheim dalle critiche di Rohrbaugh, mostrando che in esse è essenziale la comprensione dei fenomeni artistici come dotati di storicità. In primo luogo, sono ritornato sulla concezione mediale dell'arte cui i due filosofi sembrano aderire. Ho cercato di evidenziare, in maniera più approfondita, che l'insistenza sulla nozione di medium presente nelle teorie di entrambi ha in realtà il senso di un'aperta opposizione tanto al formalismo di Bell quanto all'idealismo di Collingwood. Chiarita l'impostazione anti-formalista e anti-idealista dei due filosofi, ho poi tentato di far emergere come, nelle loro teorie, l'identificazione di un'opera d'arte nei termini di token di *type* non sia assoluta, ma dipenda da fattori di carattere contestuale. Questi fattori portano entrambi –anche se in modi e con significati diversi– ad associare il concetto di arte alla nozione ancora una volta wittgensteiniana di “forma di vita”. Visto attraverso questa lente, un *type* non è una struttura normativa atemporale, ma piuttosto

un costrutto la cui identità viene determinata nella relazione a un determinato contesto pratico-sociale. Proprio il considerare la nozione wittgensteiniana di Lebensform come centrale nella riflessione dei due filosofi sarà la chiave che mi permetterà di sostenere, contro Rohrbaugh, che il binomio *type-token* può essere usato per definire l'ontologia degli artefatti e allo stesso tempo dare conto della loro storicità.

CAPITOLO II.

Type e token. Dalla semiotica all'ontologia.

1. Dalla definizione dell'arte all'ontologia degli artefatti.

Il 1955 fu un anno formidabile per l'arte americana. Robert Rauschenberg realizzò *Bed*, un'opera costituita da un paio di lenzuola, una coperta e un cuscino sui quali erano applicati, con colori a olio e matite, segni veloci di pennello e colature che ricordavano lo stile dell'espressionismo astratto. Tra quelli prodotti dall'artista, *Bed* fu uno dei primi e più famosi *combine*: assemblaggi di oggetti comuni, spesso fissati su tela e appesi a parete, che univano assieme caratteristiche della pittura e della scultura tradizionali. Nello stesso anno Jasper Johns espose *Flag*, una tela sulla cui superficie l'artista aveva dipinto una bandiera statunitense. In quell'oggetto, lavorato a tecnica mista e teso su una tavola di compensato, la rappresentazione pittorica e il simbolo nazionale coincidevano quasi alla perfezione, concretizzandosi entrambi in una sorta di tautologia visiva: il titolo dell'opera nomina esattamente ciò che lo spettatore guarda.

Le opere di Rauschenberg e Johns, oggi conservate al MoMA di New York, sono due capolavori. Segnarono l'emancipazione dell'arte nordamericana dai linguaggi visivi europei e l'inizio di una supremazia culturale che, sebbene in crisi, non smette di farsi sentire forte ancora ai nostri giorni.

Entrambe le opere elaboravano criticamente la lezione di Marcel Duchamp, il quale dal 1942 era tornato a vivere stabilmente negli Stati Uniti e i cui ready-made d'inizio secolo avevano trasformato per la prima volta in artefatti degli oggetti d'uso quotidiano.³ Entrambe le opere anticipavano una lunga serie di altre opere che di lì a poco avrebbero rivoluzionato la grammatica delle belle arti e che negli anni '60 e '70 avrebbero suscitato particolare interesse filosofico: le sculture pop di Andy Warhol che imitavano scatole di detersivo, le tele monocrome di Ad Reinhardt tutte simili fra loro, le forme minimaliste di artisti come Robert Morris e Donald Judd fatte con materiali e tecniche industriali.

³ Circa il rapporto di Marcel Duchamp con gli Stati Uniti, James (1976).

Alcune delle opere che ho appena citato trasgredivano le categorie con cui fino ad allora si era soliti classificare le arti visive; altre cancellavano ogni differenza percepibile tra artefatti e oggetti comuni. Ognuna di esse riprendeva le esperienze delle avanguardie storiche, normalizzandone gli stilemi, le strategie e le forme espressive in un vocabolario che entro la fine del secolo sarebbe stato condiviso e compreso dal mondo intero. Quei capolavori non erano più destinati ai *salon des refusés*, ma erano esposti e venduti in gallerie e musei ai due lati dell'Atlantico. La domanda che ci si poneva davanti a loro non era se fossero arte oppure no, ma piuttosto perché fossero arte nonostante la loro radicale differenza rispetto a ciò che era stato chiamato arte prima di loro.

L'epoca in cui si affermarono le seconde avanguardie fu la temperie in cui nacque e si sviluppò la riflessione di impronta analitica sull'arte. Facile allora capire perché fu caratterizzata fin dall'inizio da un forte interesse per l'ontologia –interesse che in un certo senso la distingue tuttora da ogni altro orientamento estetologico. Il venire alla ribalta di opere d'arte fuori standard fu l'occasione che portò i filosofi analitici a domandarsi in che modo definire l'arte e la totalità delle sue espressioni. Gli eccezionali capolavori che vennero realizzati in quegli anni erano anche, perlopiù, enigmatiche eccezioni a regole consolidate nei secoli: erano, per questo motivo, dei puzzle filosofici che rimettevano in questione le possibilità definitorie di un'intera branca del pensiero occidentale.

Ma torniamo alla fine degli anni '50, quando il lavoro di Rauschenberg e Johns iniziò a essere esposto e riconosciuto negli Stati Uniti. In quell'epoca la filosofia dell'arte di lingua inglese offriva due opposte possibilità.

Da un lato erano ancora largamente in voga prospettive teoriche più datate, di matrice idealista o formalista, ognuna delle quali aveva in comune con le altre una certa dose di essenzialismo. Più o meno esplicitamente, ognuna di esse enumerava una serie di proprietà che tutte le opere d'arte avrebbero dovuto possedere per poter essere identificate come tali: secondo Robin Collingwood (1938), per esempio, tutti gli artefatti prodotti dagli esseri umani erano tali in quanto espressioni immaginative di emozioni.⁴

⁴ Per un approfondimento e una difesa della filosofia di Collingwood in chiave contemporanea, si veda Wiltsher (2017).

Dall'altro lato si facevano strada le posizioni post-wittgensteiniane di cui ho parlato nelle pagine precedenti. Filosofi come Paul Ziff (1953), Morris Weitz (1956) e William Kennick (1958) negavano fermamente che la nozione di arte potesse essere definita tramite l'enumerazione di proprietà o condizioni necessarie e sufficienti. La chiave del loro ragionamento era la constatazione che la parola "arte" possedeva dei significati sempre nuovi, essendo impiegata per riferirsi a molte cose diverse. Poiché questi autori furono i primi a utilizzare l'analisi del linguaggio ordinario per risolvere questioni tipiche della disciplina estetica, possono essere a buon diritto considerati gli iniziatori di quella che chiamiamo filosofia analitica dell'arte.

In questi termini, le due posizioni che si fronteggiavano possedevano, almeno implicitamente, concezioni opposte della storia dell'arte. Le filosofie essenzialiste privilegiavano una visione temporalmente continuista secondo la quale tutti gli artefatti, per quanto diversi tra loro, possedevano caratteristiche comuni nonostante il trascorrere dei secoli; le filosofie anti-essenzialiste e post-wittgensteiniane restituivano invece un'immagine storica dell'arte composta da fratture, cambi di passo e rivoluzioni vere e proprie.

Tanto le une quanto le altre prestavano il fianco a problemi e limiti non indifferenti. Idealismo e formalismo funzionavano bene nel descrivere opere d'arte standard, ma non catturavano il senso di esperienze dell'avanguardia ormai canonizzate. Una definizione come quella di Collingwood, per esempio, suonava del tutto fuori fuoco rispetto alla neutralità emotiva con cui Duchamp aveva realizzato e descritto alcuni dei suoi più famosi ready-made.⁵ D'altro canto però, le teorie wittgensteiniane non erano meno problematiche, sebbene per ragioni opposte. Appellandosi alla componente creativa dell'arte, riuscivano a spiegare con facilità le fratture provocate dalle avanguardie storiche, ma risultavano fin troppo liberali e prive di condizioni definitorie. Come avrebbe sottolineato Mandelbaum (1965), le nozioni impiegate da Weitz di "concetto aperto" e "somiglianza di famiglia" non riuscivano a cogliere nulla del legame genetico che pur doveva tenere assieme la famiglia degli artefatti.

Alla fine degli anni '50 la riflessione ontologica sull'arte era presa in una doppia impasse. Da un lato, teorie troppo restrittive escludevano dalle loro definizioni di arte

⁵ Parlando di *Roue de bicyclette* (1913), Duchamp dichiarò: «Fu solo una distrazione. Non avevo alcuna ragione in particolare per realizzare [quell'oggetto], né avevo alcuna intenzione di esporlo o di descrivere qualcosa» (Cabanne 1971, 47, trad. dell'Autore).

cose che a tutti gli effetti ricadevano sotto quel concetto; dall'altro lato, posizioni troppo liberali sembravano rendere impossibile la fondazione di una vera e propria ontologia dei fenomeni artistici. Fu a partire da questa impasse che alcuni autori di formazione analitica iniziarono a chiedersi come tracciare una terza via tra le due alternative che desse nuova linfa al dibattito.

Una delle strategie che vennero adottate con maggiore successo fu quella di modificare il focus della questione. Si cercò di evitare il problema di definire l'arte in quanto nozione generale, spostando piuttosto l'attenzione sulla natura ontologica degli artefatti identificati da tale nozione. Riconosciuta l'impossibilità o la difficoltà di rispondere alla domanda "che cos'è l'arte?", ci si orientava verso una domanda che per certi versi era propedeutica o comunque alternativa alla prima: "che genere di entità sono le opere d'arte?".⁶

Rispondere al nuovo quesito voleva dire interrogarsi su una serie di sotto-problemi, di cui indicherò i principali. Il primo riguardava l'identità tra l'opera d'arte e l'oggetto materiale in cui questa si incarnava. Se una scultura o un quadro sembravano consistere senza dubbio della materia di cui erano fatti, più difficile era stabilire in cosa consistessero opere come una canzone o uno spettacolo teatrale, le quali erano riproducibili e adattabili a più mezzi di diffusione. Il secondo problema discendeva dal primo. Ci si domandava: le opere d'arte appartengono tutte alla stessa categoria ontologica? E se la risposta è no, in che modo classificare le opere d'arte sulla base delle categorie in gioco? Il terzo problema equivaleva infine a chiedersi: esistono proprietà che ogni opera d'arte non può non possedere?

Rispondendo a quesiti del genere –relativi agli artefatti piuttosto che alla nozione di arte– si sperava di individuare delle condizioni almeno necessarie affinché a una certa cosa potesse essere attribuita la proprietà di essere un'opera d'arte. Lo si sperava, pur riconoscendo l'impossibilità o l'estrema difficoltà di trovare condizioni che fossero allo stesso tempo necessarie e sufficienti.

Chiarito il senso e gli obiettivi di questo piccolo ma rilevante cambiamento di prospettiva, dirò subito che la domanda "che genere di entità sono le opere d'arte?"

⁶ Sul rapporto tra le due domande e il valore propedeutico delle questioni legate all'ontologia delle opere d'arte, si veda Wollheim (1968, §1-3).

ricevette, tra la fine degli anni '50 e la fine dei '60 le risposte più disparate. Direi anzi che furono utilizzate quasi tutte le categorie ontologiche a disposizione.

Di tutte le proposte teoriche sostenute in quel periodo, però, ce n'è una che guadagnò di gran lunga l'egemonia sulle altre, mostrandosi particolarmente efficace nel risolvere il problema dell'ontologia degli artefatti. Secondo questa teoria, tutte o la maggior parte delle opere d'arte sarebbero *type* di *token*, tipi astratti incorporati in occorrenze concrete.

L'egemonia del binomio *type-token* è rimasta pressoché indiscussa nella filosofia analitica dell'arte dagli anni '60 fino all'inizio del terzo millennio. Ciò è evidente non solo considerando il gran numero di autori che hanno usato, rivisto e aggiornato questo modello esplicativo (Stevenson 1957, 1958; Meager 1958; Margolis 1958, 1959; Khatchadourian 1960; Wollheim 1968; Dipert 1993; D. Davies 2004), ma anche l'ampio intervallo di tempo che separa i primi tentativi di confutazione (Bacharach 1971) dagli ultimi (Rohrbaugh 2003). Inoltre, ampie sezioni dedicate al tema compaiono nei principali manuali di estetica a orientamento analitico pubblicati negli ultimi vent'anni (Levinson 2003; Kivy 2004; D'Angelo 2008; Livingston 2021).

Questo capitolo è dedicato allo studio del ruolo che le categorie *type* e *token* hanno giocato nel dibattito sull'ontologia delle opere d'arte negli ultimi sessant'anni. Certo, mi rendo conto che di per sé l'argomento sembra il meno adatto per trattare il rapporto tra estetica analitica e storia –tema che dovrebbe essere invece al centro della mia ricerca. Non coloro di cui mi occuperò qui, ma ben altri, sono stati gli autori che hanno reso le nozioni di storia e storicità il perno delle loro filosofie dell'arte.

A chi volesse muovermi un'obiezione del genere dovrei dare ragione, almeno in parte, ma la scelta di concentrarmi proprio su questo argomento è motivata dal desiderio di adottare una prospettiva indiretta per osservare la questione della storia e dare avvio alla trattazione del problema. In prima battuta infatti, a suscitare il mio interesse non sono state tanto le posizioni che si andarono consolidando tra gli anni '60 e '70 del '900 –il periodo d'oro della teoria *type-token*– quanto i tentativi di confutazione che contro di esse sono stati avanzati all'inizio di questo millennio. È lo sguardo del presente sul passato che mi interessa mettere in discussione.

Uno, in particolare, è il tentativo che voglio esaminare. Si tratta dell'attacco che Guy Rohrbaugh (2003) ha mosso alla teoria nel suo «Artworks as Historical Individuals», un

saggio che ha avuto una discreta influenza sul dibattito contemporaneo e che ha fatto emergere delle posizioni originali tra gli esponenti di una nuova generazione di estetologi inglesi e americani.⁷

Pur rimanendo ancorato a un'impostazione analitica, Rohrbaugh nel suo articolo sostiene che qualunque uso delle categorie 'tipo' e 'occorrenza' impedisce in modo costitutivo di cogliere la natura storica delle opere d'arte. Proprio per questa ragione, secondo il filosofo, quando si parla di teoria degli artefatti le categorie *type* e *token* non dovrebbero essere prese in considerazione.

Credo che la posizione di Rohrbaugh sia estremamente interessante, e non solo per le raffinate argomentazioni che la sostengono e che analizzerò in seguito. Quello che scrive il filosofo è interessante anche perché restituisce l'immagine, standard e consolidata, di una filosofia analitica logicista e poco in grado di cogliere la temporalità specifica dei fenomeni umani. Verificare se quest'immagine sia realistica (e se le tesi di Rohrbaugh siano fondate) mi sembra dunque una buona maniera per iniziare a capire quale considerazione la filosofia analitica dell'arte abbia avuto della storia nello scorso secolo. L'obiettivo che mi prefiggo è di dimostrare, contro Rohrbaugh, che almeno in origine le categorie *type* e *token* sono state introdotte proprio per dare conto della natura storica che caratterizza gli artefatti. Solo in un secondo momento la coppia categoriale, e specialmente la nozione di *type*, è stata interpretata secondo l'accezione atemporale cui Rohrbaugh muove le sue obiezioni.

Nelle prossime pagine procederò come segue. Questo capitolo sarà dedicato a spiegare come e perché due categorie che erano pensate come strumenti semiotici all'inizio del XX secolo siano passate a farla da protagoniste in alcune teorie ontologiche degli anni '60. Dopo aver illustrato le ragioni che hanno determinato il successo del binomio *type-token* nella filosofia analitica, comincerò a esporre più nel dettaglio le tesi di quei filosofi che per primi hanno impiegato tipi e occorrenze per descrivere l'intero sistema delle arti: tra tutti, Joseph Margolis e Richard Wollheim. Il prossimo capitolo sarà invece consacrato a studiare i fattori che portarono la teoria *type-token* a un lento declino culminato nel passaggio di secolo. In quella sezione non solo illustrerò le argomentazioni di Rohrbaugh, ma mostrerò anche come alcune recentissime

⁷ Per una mappatura della generazione di filosofi analitici che hanno riflettuto sull'ontologia dell'arte all'inizio del nuovo millennio, si veda lo stesso Rohrbaugh (2013).

esperienze artistiche sembrano contraddire i cardini della teoria. Nella terza e ultima parte del saggio, infine, tornerò a considerare il modo in cui *type* e *token* sono stati introdotti nella filosofia dell'arte. Il mio intento sarà verificare se l'uso di queste categorie impedisca o meno di pensare correttamente la storicità degli artefatti. Riuscirò a redimere *type* e *token* dalla confutazione di Rohrbaugh?

2. Charles S. Peirce.

La storia delle categorie *type* e *token* è lunga poco più di un secolo. Il primo a introdurre il binomio in filosofia fu Charles S. Peirce, il quale nel 1906 riassunse le proprie teorie semiotiche in un breve compendio: «Prolegomena to an Apology for Pragmaticism».

Nell'articolo così intitolato Peirce elencava i dieci modi in cui, in una prospettiva pragmatista, è possibile classificare i generi di segno. Nove di questi modi, sosteneva, servono a descrivere le forme di relazione esistenti tra i segni e gli oggetti che essi denotano; il decimo modo, invece, è l'unico in grado di chiarire quale sia la vera e propria natura dei segni, al di fuori della loro relazione con un dato referente.⁸ Secondo quest'ultimo modo, che per certi versi sta alla base di tutti gli altri, l'identità di ogni segno è compresa nel legame tra un certo *type* e una relativa classe di *token*. Cercherò ora di spiegare cosa questo significhi partendo da un esempio che fa lo stesso Peirce e che riguarda i segni linguistici:

Una maniera comune di valutare la quantità di materia in un manoscritto o in un libro stampato consiste nel contarne il numero di parole. In media ci saranno circa venti "the" in una pagina, che appunto contano come venti parole. Però in un altro senso della parola "parola" c'è solo un "the" nella lingua inglese; ed è impossibile che questo vocabolo giaccia visibile su una pagina o sia pronunciato da una qualche voce (Peirce 1906, 505. Trad. dell'Autore).

⁸ Tra le nove categorie di segno menzionate dal filosofo c'è per esempio la famosissima distinzione tra indici, icone e simboli. Com'è noto, gli indici sono legati all'oggetto denotato da un rapporto di prossimità naturale, le icone da una relazione di somiglianza, i simboli da un'associazione abituale. Nel linguaggio tecnico di Peirce gli oggetti denotati sono chiamati *dynamical objects* e sono definiti come «la Realtà che in qualche modo fissa il Segno alla propria Rappresentazione» (Peirce 1906, 505).

Come mostra l'esempio citato, esistono due modi per considerare un segno linguistico. Da un lato ogni parola potrà essere considerata nella sua unicità, cioè come qualcosa che si presenta concretamente alla nostra percezione con caratteristiche irripetibili: un'inflessione, una calligrafia, un volume di voce, etc. Dall'altro lato invece la stessa parola potrà essere compresa come quell'entità astratta sempre uguale a sé stessa che si incarna di volta in volta in questa o quella occorrenza concreta: possiamo pronunciare il sostantivo "cane" con quante inflessioni vogliamo, ma per certi versi staremo pronunciando la stessa parola ogni volta, e non tante parole diverse.

Mentre nel primo caso il segno è considerato in quanto *token*, nel secondo caso sarà definito in quanto *type*. È questa doppia natura posseduta da ogni unità linguistica a far sì, per esempio, che i codici della nostra comunicazione siano guidati dai principi di ricorsività ed economia. È grazie al fatto che i segni esistono sia come tipi sia come occorrenze che siamo in grado di descrivere un numero infinito di fatti con un numero limitato di parole.

Dire che il segno ha una doppia natura non significa solo dire che esso è interpretabile alternativamente come un'occorrenza oppure come un tipo. La doppia natura teorizzata da Peirce risiede, in senso più profondo, nella relazione di co-dipendenza che si instaura tra ogni *type* e le occorrenze in cui si incarna. Perché un tipo esista infatti, deve realizzarsi in almeno un'occorrenza concreta che gli permetta di essere espresso e pensato; viceversa, sarà solo nella relazione con un *type* che uno o più *token* verranno investiti di un certo significato.

Nel quadro teorico adottato da Peirce, la co-dipendenza asimmetrica di *type* e *token* è originata dalla differenza ontologica che sussiste tra i due termini. Mentre le occorrenze appartengono tutte al mondo fisico e sono percepibili dai sensi, i tipi cui esse danno corpo non esistono in senso proprio: sono astrazioni che non possono essere percepite in sé e per sé. Ciò non vuol dire però che i *type* non siano reali. Contro una concezione tanto mentalista quanto platonista dei segni, Peirce ritiene infatti che ciascun *type* non sia né uno stato mentale né un ente universale, ma una regola di denotazione fondata su associazioni abituali. È dunque attraverso la mediazione di un *habit*, e non di una qualche oscura proprietà metafisica, che un'entità astratta come il *type* entra in relazione con le proprie occorrenze e acquista peso ontologico. Nel caso del linguaggio, tali abitudini sono determinate socialmente e generano quindi associazioni semiotiche che

hanno un certo grado di arbitrarietà.⁹ Per esempio, gli animali che in Italia chiamiamo “cani”, in Inghilterra vengono chiamati “dogs” senza che esista una causa naturale a determinare questa differenza.

Oltre all’*habit*, a mediare tra *type* e *token* c’è poi un terzo elemento che nella semiotica peirceana condiziona la relazione tra i due termini. Si tratta del tono (*Tone*), che il filosofo definisce come «un carattere significante indeterminato» (Peirce 1906, 506). È un tono, per esempio, la particolare sfumatura di voce che un soggetto dà a una certa frase mentre la pronuncia. Essendo a sua volta un segno che ha la funzione di qualificare altri segni associandosi a essi, il tono complica non poco il processo di identificazione dei *type* e dei relativi *token*. Per esempio, un’esclamazione convinta come «Ma che bravo!» non potrà essere identificata dallo stesso *type* di un «Ma che bravo!» detto con sprezzante ironia. Le due frasi veicolano infatti significati opposti pur essendo perfettamente identiche dal punto di vista formale.¹⁰

Ciò che è interessante notare fin da subito è che l’elemento contestuale del tono verrà di fatto ignorato da tutte le filosofie dell’arte ispirate alla semiotica peirciana. E ciò è particolarmente sorprendente perché, negli stessi anni in cui queste si svilupparono, il tono ebbe grande importanza nel campo della pragmatica del linguaggio: si pensi per esempio alle nozioni di forza illocutoria (Austin 1962) e implicatura conversazionale (Grice 1961; 1989). Espungere dalle filosofie dell’arte proprio quegli elementi che Peirce chiama indeterminati non mancherà di generare alcuni problemi non da poco.

3. Charles Stevenson

Nel paragrafo precedente ho cercato di illustrare il modo in cui le categorie *type* e *token* sono state introdotte in filosofia. Prima di passare a descrivere la storia del loro ingresso nell’ambito più proprio dell’estetica, tuttavia, sono necessarie due precisazioni ulteriori.

⁹ Qui mi riferisco alla nozione di *habit* non solo nell’accezione strettamente sociale o culturale di abitudine. Nel senso che intendo dare al concetto, *habit* può essere anche, per esempio, l’associazione naturale tra il fumo e la presenza del fuoco che rende il primo un indice della seconda.

¹⁰ Per un ulteriore approfondimento della teoria semiotica di Peirce dal punto di vista del ruolo che in essa occupa la triade *type*, *token* e *tone* si veda Hilpinen (2012).

In primo luogo, bisogna dire che quello che è stato sostenuto riguardo il binomio *type-token* attraverso l'esempio dei segni linguistici risulta vero –almeno secondo il pensiero di Peirce– anche per tutti gli altri generi di segno. La bandiera dell'Italia, per esempio, potrà essere considerata sia come quella specifica occorrenza che si istanzia in un pezzo di stoffa colorato di verde, bianco e rosso (*token*), sia come l'insieme di regole che definisce la successione dei tre colori in certi contesti codificati (*type*). Anche in questo caso, tipo e occorrenze saranno caratterizzati da una relazione di co-dipendenza: da un lato l'aspetto della bandiera di stoffa sarà determinato da un insieme di norme astratte, dall'altro tali regole dovranno materializzarsi in almeno un'occorrenza concreta affinché la bandiera possa esistere a tutti gli effetti.

In secondo luogo, bisogna dire che anche il concetto di segno linguistico merita di essere precisato ulteriormente. Finora gli esempi che ho fornito per spiegare il binomio *type-token* hanno coinvolto le singole parole presenti in un vocabolario. Nell'accezione di Peirce, tuttavia, un segno linguistico è un'entità ben più articolata di questa. Possono essere infatti considerati segni a tutti gli effetti anche una frase, un paragrafo o un intero testo. Lo sono non solo in quanto somme di altri segni ma anche in quanto veicoli di un certo significato d'insieme. Per questo motivo tutte le unità semantiche – indipendentemente dalla loro estensione e complessità– condividono la stessa natura ontologica: in quanto tipi che si incarnano in occorrenze, tutte possiedono almeno alcune proprietà comuni.

È a partire da questa intuizione, relativa ai soli segni linguistici, che le categorie *type* e *token* sono entrate per la prima volta nel campo della filosofia dell'arte. Il primo a lavorare in questa direzione fu Charles Stevenson (1957), il quale utilizzò il binomio per chiarire la natura delle poesie, dei romanzi e di altre opere del genere. Nel suo «On 'What Is a Poem?」 il filosofo sostenne che i principi della semiotica peirceana, se estesi alle unità testuali, potevano essere impiegati per definire l'identità ontologica di qualsiasi espressione letteraria.

Ciascuna opera di letteratura, osservò Stevenson, è individuata da una certa sequenza di vocaboli che si manifesta materialmente in una pluralità di forme sensibili: manoscritti, libri stampati, recitazioni dal vivo, registrazioni etc. Ogni poesia o romanzo si costituisce dunque nel legame tra una norma che dà ordine a una successione di parole –un *type*– e un insieme aperto di espressioni che si danno ai nostri sensi –i *token*

che materializzano quel *type*. È proprio grazie al legame tra un tipo e un insieme di occorrenze che chiunque potrà riconoscere la stessa poesia nel verso «Chiare, fresche et dolci acque» sia che quel verso venga letto su un'edizione del Canzoniere, sia che venga pronunciato da un alunno durante un'interrogazione.

Da questo punto di vista, il *type* rappresenta una regola di individuazione che permette di isolare alcune caratteristiche salienti da una serie potenzialmente infinita di situazioni molto diverse fra loro. Al contrario, se non si considerasse la natura dei componimenti letterari come costituita dal legame tra *type* e *token*, si sarebbe costretti ad ammettere un'ipotesi assurda. Si sarebbe costretti ad ammettere che ogni ripetizione degli stessi versi costituisce una poesia diversa e sempre nuova: mancherebbe infatti il principio in grado di ricondurre ciascuna ripetizione alla stessa identità astratta. Un'ammissione del genere non solo affollerebbe il mondo di opere tutte uguali, ma contraddirebbe il modo in cui si producono e fruiscono le opere letterarie nella realtà che viviamo. Per evitare conclusioni contraddette dai fatti, si dovrà dunque ammettere, con Stevenson, che l'identità di ogni opera letteraria è individuata da un tipo che si materializza in un insieme aperto di occorrenze.

A questo stadio della sua ricerca, Stevenson sembra accettare quella che Kaplan (1990, 95-98) chiama concezione fonologico-ortografica della relazione tra tipi e occorrenze. Nella prima parte di «On 'What Is a Poem?'» infatti, un'opera letteraria è individuata dall'ordine che viene imposto alla serie di suoni o di lettere che la compongono.

Il vantaggio di assumere una tale concezione risiede nel fatto che essa sembra descrivere bene le pratiche sociali che effettivamente caratterizzano il nostro rapporto con la letteratura. Si prenda a esempio il caso della poesia: ciò che più di tutto ci interessa apprezzare in un certo sonetto o in un ditirambo è la metrica dei versi, cioè il ritmo prodotto proprio da una sequenza non modificabile di sillabe. Come tutti sappiamo, se si esprimessero i significati di un poema con parole diverse da quelle che il suo autore ha stabilito, non si produrrebbe un'entità identica al poema di partenza, ma piuttosto un nuovo poema ispirato al primo, oppure una parafrasi. La teoria di Stevenson riesce a dare conto di questa differenza.

Fin qui, l'ipotesi fonologico-ortografica sembra funzionare bene nel descrivere il modo in cui consideriamo le poesie, e forse anche i motivi per cui le apprezziamo. Non

funziona altrettanto bene, tuttavia, se applicata ad altri contesti che pure sono comuni quando si ha a che fare con le arti letterarie. È Stevenson stesso a notarlo: un grosso problema sorge non appena entra in gioco il fenomeno della traduzione, il quale è di certo troppo importante per essere ignorato da una filosofia della letteratura che voglia dirsi esaustiva.

Il problema è il seguente: una volta tradotta in una lingua straniera, la sequenza dei suoni che costituisce un'opera letteraria cambia in modo radicale. «Chiare, fresche et dolci acque» diventa per esempio «Clear, sweet fresh water» in inglese e «Claire, fraîches et douces ondes» in francese. Com'è evidente, in tutte le differenti traduzioni della poesia, l'ordine delle sillabe che Petrarca aveva imposto al proprio verso sarà per forza di cose trasgredito. Seguendo l'ipotesi fonologico-ortografica dunque, nessuna traduzione può in alcun modo essere identificata con la poesia da cui trae origine. Si dovrà così ammettere –questa volta contro Stevenson– una conclusione che è subito contraddetta dai nostri reali costumi culturali: se si seguisse la teoria, si sarebbe costretti a considerare ogni tentativo di tradurre un certo testo letterario come se fosse un'opera autonoma e originale. Ma questo andrebbe contro credenze molto radicate e unanimemente condivise: nessuno sarebbe disposto a concedere così tanta originalità al lavoro di un traduttore –nemmeno il traduttore stesso, se questi è onesto con se stesso.

Come ho detto, Stevenson si rese perfettamente conto della difficoltà, e lavorò per trovare una soluzione filosoficamente convincente. Questa volta, la soluzione che il filosofo propose per superare il problema andò ben oltre un'interpretazione ortodossa del pensiero di Peirce. Nell'ultima parte di «On 'What Is a Poem?'» viene infatti introdotta una nuova categoria semiotica, la quale fu pensata apposta per dare conto delle traduzioni e, più in generale, di tutti quei fenomeni che l'ipotesi fonologico-ortografica non riusciva da sola a catturare. Stevenson chiamò questa categoria *megatype*.

Per capire in cosa consista un megatipo, bisogna partire dall'osservare un'evidenza. È di certo vero che le diverse traduzioni di una poesia non condividono con questa la stessa sequenza fonetica, eppure è altrettanto vero che le versioni tradotte hanno in comune con essa altri generi di proprietà. Ciò che accomuna l'una e le altre, in particolare, non è la loro identità formale, ma il loro essere costituite dalla stessa sequenza di unità significanti. Da un punto di vista strettamente semantico, per esempio,

«Chiare, fresche et dolci acque» equivale senza dubbio a «Clear, sweet fresh water» sebbene fonemi differenti costituiscano i versi nelle due lingue. Esiste dunque, anche nel caso delle traduzioni, una regola di successione che identifica una pluralità di occorrenze con una stessa opera letteraria. Tale regola è appunto ciò che Stevenson chiama *megatype*.¹¹

Esattamente come un *type*, anche il megatipo consiste in una regola di identificazione, la quale è caratterizzata però da una normatività meno stringente. Mentre l'identità del primo è basata su un principio sia fonetico-ortografico che semantico, l'identità del secondo si fonda su un principio che è solo ed esclusivamente semantico. Di conseguenza, mentre le occorrenze individuate da un determinato tipo condivideranno tutte la stessa sequenza di parole, le occorrenze individuate da un megatipo avranno in comune tra loro solo la sequenza di significati che a quelle parole sono associati.

Introducendo una nuova categoria semiotica, Stevenson riesce a riportare anche il fenomeno della traduzione nel solco di una filosofia della letteratura di stampo peirciano. In questo modo egli è stato il primo autore in assoluto a impiegare con successo il binomio *type-token* per descrivere un intero genere artistico. Proprio le difficoltà che Stevenson incontrò nell'affrontare il problema della traduzione ci devono però mettere in guardia. La complessità e un certo grado di vaghezza tipici delle pratiche culturali umane rendono impossibile applicare le categorie *type* e *token* in modo meccanico al campo delle arti letterarie. Figuriamoci al campo delle arti nella sua accezione più generale.

¹¹ Faccio qui notare che quanto detto non è sempre e del tutto vero. Si esamini la traduzione francese del verso di Petrarca: «Claires, fraîches et douces ondes». È evidente che la parola "ondes" non traduce alla perfezione il significato del vocabolo "acque" cui dovrebbe corrispondere, ma ci si approssima per metonimia. Eppure, così com'è, la traduzione è ammessa come occorrenza valida della canzone petrarchesca. Ciò dimostra che esistono sfumature determinate dalla complessità delle pratiche culturali che la teoria di Stevenson, se applicata alla lettera, non riesce a cogliere.

4. Joseph Margolis

Charles Stevenson fu il primo a impiegare le categorie *type* e *token* per descrivere un intero genere d'arte: quello della letteratura. La sua filosofia raggiunse perciò l'importante risultato di espandere e precisare l'ambito entro cui la teoria del segno di Peirce poteva essere impiegata. Allo stesso tempo, tuttavia, l'importanza di questo risultato rimase solo parziale, e ciò a causa di due limiti mai superati. Da un lato, non riuscendo a trovare applicazione nel più generale sistema delle arti, il pensiero di Stevenson rimase limitato all'insieme ristretto delle opere letterarie; dall'altro lato, la prospettiva semiotica adottata dal filosofo non lo mise mai in grado di tradurre le proprie posizioni in una vera e propria ontologia.

Tra la fine degli anni '50 e la fine dei '60, prima l'americano Joseph Margolis e poi l'inglese Richard Wollheim si ispirarono ai risultati ottenuti da Stevenson mossi dal proposito di allargarne la portata e risolverne gli aspetti contraddittori. In modo indipendente l'uno dall'altro, entrambi impiegarono il binomio *type-token* per formulare una teoria che ambiva sia a spiegare i fenomeni artistici nel loro complesso, sia a costituirsi come un'ontologia degli artefatti in senso proprio.

A partire dalle posizioni articolate negli scritti di Margolis e Wollheim si generò quel dibattito che, fino alla fine del XX secolo, rese l'uso delle categorie *type* e *token* egemonico nel panorama del pensiero analitico sull'ontologia delle opere d'arte. Senza un articolo come «The Identity of a Work of Art» (Margolis 1959) o un libro come *Art and Its Objects* (Wollheim 1968) il volto dell'estetica di lingua inglese non sarebbe stato lo stesso.

Fu per primo Margolis, nel suo saggio del 1959, a criticare l'impostazione con cui il problema dell'identità delle opere letterarie era stato affrontato fino ad allora. Fermarsi al livello semiotico della questione, sosteneva il filosofo, non solo limitava l'ambito di applicazione della teoria *type-token* ma generava anche una fallacia che, intrinseca alla teoria stessa, non poteva essere emendata. Questa l'accusa che Margolis muoveva a Stevenson: poiché il principio adottato in «On 'What Is a Poem?'» è di natura puramente semantico-formale, esso non rappresenta uno strumento davvero adeguato a distinguere un'opera letteraria da altri generi di testualità. Se infatti, come si affermava, l'identità di una poesia fosse davvero determinata solo dall'ordine con cui si succede

una certa serie di significati, bisognerebbe ammettere che tale ordine potrebbe essere ottenuto anche in modo del tutto casuale. Accettando la teoria di Stevenson, dunque, non si avrebbero i mezzi teorici per distinguere tra, per esempio, il verso di un grande poeta e un insieme di parole allineate senza motivo. Mentre è intuitivamente facile concordare che il verso dello scrittore è a tutti gli effetti un'opera d'arte, sarebbe più difficile credere che lo sia allo stesso modo un mucchio di parole scritte su pezzetti di carta e avvicinati per caso da un colpo di vento.¹²

Ciò che Margolis imputava alla teoria di Stevenson era il fatto che quest'ultima costringeva a considerare le poesie, i romanzi e tutti gli altri generi di componimento letterario solo come sequenze fonetiche dotate di significato, e non come prodotti orientati da un preciso progetto estetico –*aesthetic design*, nel gergo dei saggi giovanili. Stevenson non riusciva insomma, secondo Margolis, a cogliere il carattere necessariamente intenzionale delle opere d'arte.

La necessità di considerare ogni prodotto culturale come un'entità intenzionalmente determinata fu difesa in maniera puntuale da Margolis (1977) anche in un saggio di qualche anno successivo: «The Ontological Peculiarity of Works of Art». Nel saggio, la prova che l'intenzionalità è una delle condizioni necessarie alla produzione di qualsiasi artefatto viene affidata a un esperimento mentale il cui ragionamento procede per assurdo.

Si immagini –ci chiede il filosofo– che un artista d'avanguardia voglia dimostrare di essere capace di creare opere d'arte senza esercitare mai alcuna volontà personale. Nel perpetrare il proprio scopo, l'artista in questione si farà dunque fondatore di un

¹² L'obiezione che Margolis muove a Stevenson diventa ancora più fondata se si considera la pratica dell'appropriazione, la quale si diffuse tanto nell'arte visiva quanto in letteratura a partire dall'inizio degli anni '80. Si dice che un artista compie un atto di appropriazione quando presenta come autografa la copia più o meno fedele dell'opera di un altro autore. Il gesto non è compiuto con la volontà di perpetrare un furto intellettuale, ma piuttosto di ricontestualizzare l'oggetto di cui ci si appropria per creare degli effetti di straniamento (Evans 2009). È un'opera di appropriazione, per esempio, il libro intitolato *Day* dello scrittore americano Kenneth Goldsmith (2003) nelle cui pagine è fedelmente trascritta l'edizione del *New York Times* uscita nelle edicole il 1° settembre del 2000. Opere di questo tipo mettono in difficoltà la teoria *type-token* nella versione di Stevenson. Dal punto di vista semiotico infatti, il libro di Goldsmith e l'edizione del *New York Times* sono individuati dalla stessa sequenza di morfemi, eppure i due oggetti non sono affatto identici o riconducibili allo stesso *type*. Questo genere di fenomeni, che pure sono ormai comuni nell'arte contemporanea, non ha possibilità di essere spiegato dagli strumenti teorici impiegati da Stevenson. Per un approfondimento delle pratiche di appropriazione nella letteratura contemporanea, si veda Goldsmith (2011).

movimento che chiamerà *beach art*, definendo come esempi accettabili del nuovo genere appena inventato tutti e solo gli oggetti portati sul bagnasciuga dalle onde del mare. Alghe, bottiglie di plastica, legnetti e conchiglie entreranno così nel novero delle opere di *beach art*. Com'è evidente, né la forma né il materiale degli oggetti trovati sulla spiaggia dipenderanno dall'azione umana poiché a modellarli, trascinandoli sulla battigia, saranno stati la salsedine e altri agenti naturali. Constatando di non aver compiuto alcuna azione concreta, l'artista crederà allora di essere riuscito nel suo intento: crederà di aver prodotto delle opere d'arte senza mai aver espresso volontà o intenzioni soggettive. Eppure, nonostante tutti gli sforzi intellettuali profusi, la sua convinzione risulterà sbagliata. Benché non sarà stato l'artista a determinare materialmente l'aspetto delle opere di *beach art*, egli avrà comunque scelto quali elementi includere all'interno di un certo insieme e quali elementi escludere. Sarà stata la sua deliberazione, un atto di conferimento volontario, a trasformare in opere d'arte gli anonimi oggetti trovati sulla spiaggia. Ebbene, basterà notare questa forma minima ma ineliminabile di scelta per ridurre all'assurdo le premesse da cui l'artista era partito: dal momento che l'intenzionalità si esprime perfino quando ci si è proposti di negarla, essa dovrà essere riconosciuta come una condizione necessaria alla produzione di qualsiasi oggetto culturale.¹³

Il riconoscimento che le espressioni artistiche non sono solo forme significanti ma anche entità orientate da un progetto estetico intenzionale è la chiave che permette a Margolis di oltrepassare tanto la concezione incondizionata dell'arte proposta da Morris Weitz, quanto la prospettiva semiotica adottata da Charles Stevenson. Per merito di tale riconoscimento il filosofo è capace di proiettare il binomio *type-token* in un orizzonte davvero ontologico: proprio come avviene nel caso del pragmatismo di Peirce, le due

¹³ Va notato fin da subito che il concetto di intenzionalità così com'è impiegato da Margolis subisce, nel corso del tempo, una notevole evoluzione. Nei saggi degli anni '60 il significato del termine non è esplicitamente definito. Esempi come quello della *beach art* potrebbero però lasciar intendere che il filosofo impieghi la nozione in un senso piuttosto tradizionale, prossimo a quello di 'atto deliberato'. Nei saggi successivi Margolis segnalerà invece la sua distanza da una concezione soggettivista dell'intenzionalità scrivendo la parola con l'iniziale maiuscola: Intenzionalità. Attraverso questo segno grafico l'autore vorrà sottolineare che la propria accezione del termine include ogni atto culturalmente/antropologicamente rilevante, al di là che sia volontario. Conferire un carattere intersoggettivo al concetto di intenzionalità differenzia la filosofia di Margolis dalla linea di pensiero tracciata dalla fenomenologia di Brentano e Husserl. In attesa di ritornare sull'argomento nella parte finale di questa tesi, rinvio a Margolis (1986).

categorie possono essere applicate a ogni genere di artefatto e non solo a quelli formati da segni linguistici.

Bisogna notare fin da subito che quella di Margolis non è una filosofia dell'arte in senso stretto, ma piuttosto una filosofia della cultura intesa nel senso più ampio possibile. Non stabilisce una volta per tutte dei confini entro cui circoscrivere il concetto di arte, ma fornisce un quadro teorico cui è dato il compito di descrivere la natura di qualsiasi prodotto culturale: possiamo infatti descrivere nei termini di tipi e occorrenze tanto i grandi capolavori dell'arte visiva, quanto le pubblicità, gli oggetti di design, gli oggetti amatoriali e folkloristici, o qualsiasi altro prodotto della creatività umana.

La difficoltà di tracciare dei confini disciplinari non deve essere intesa come un limite della teoria, ma piuttosto come il riflesso di una specifica idea di che cos'è e come funziona una cultura. Secondo Margolis, la distinzione tra discipline o forme culturali non risiede infatti in alcuna proprietà specifica che differenzi questa o quella classe di artefatti; risiede invece solo e unicamente nella partecipazione attiva di un'intera comunità allo sviluppo della propria vita collettiva.

Il segno dell'ampiezza che Margolis dà alla propria tesi è rappresentato dal fatto che il filosofo illustra come devono essere intese le categorie *type* e *token* non attraverso un esempio preso dalle belle arti, bensì attraverso un esercizio culinario. In «The Ontological Peculiarity of Works of Art» la doppia natura dell'atto creativo è spiegata infatti attraverso l'analisi di che cosa significhi la frase 'fare una zuppa' (Margolis 1977, 47-48). L'esempio è simile ad altri già considerati. Per fare una zuppa, dice il filosofo, serve che si susseguano due distinte operazioni. In primo luogo, un cuoco dovrà concepire la ricetta del nuovo piatto nella sua mente: in questo modo egli avrà ideato (*to create*) un'entità astratta che consisterà nella regola da seguire per cucinare la pietanza. In secondo luogo, il cuoco dovrà mettersi in effetti ai fornelli per realizzare concretamente (*to make*) il cibo che ha immaginato di preparare. Creando la ricetta, lo chef avrà prodotto un'entità astratta o *type*; cucinando e servendo gli ingredienti a tavola, egli avrà invece prodotto un'occorrenza concreta di quello stesso *type*.

L'analisi del significato della frase 'fare una zuppa' mostra un secondo aspetto per cui la concezione di Margolis è vicina a quella di Peirce. Come nel caso di quest'ultimo, anche il filosofo istituisce una sorta di gerarchia ontologica antiplatonica tra tipi e

occorrenze. Il fatto che la zuppa debba essere non solo ideata ma anche prodotta evidenzia che, anche secondo la concezione di Margolis, i *type* non esistono in senso assoluto, ma devono necessariamente materializzarsi in un'occorrenza concreta. Come nel quadro teorico difeso da Peirce, i *type* sono entità euristiche il cui status di realtà non è indipendente: essi sono infatti entità reali solo in quanto principi di individuazione e parametri di validità dei *token* da cui sono via via istanziati.

Riferita all'ambito più ristretto delle arti, questa caratterizzazione del rapporto tra *type* e *token* serve a sottolineare quanto sia importante la dimensione del sensibile nella fruizione di un'opera, a prescindere dal genere cui essa appartenga. Apprezzare l'arte, sembra dirci Margolis, non è solo una questione intellettuale, che avviene nell'astrazione delle nostre menti, ma implica sempre l'incontro con oggetti o fenomeni che sono ancorati nella materia e cui rispondiamo con tutto il nostro corpo. La dimensione duale che il filosofo riconosce in ogni espressione artistica non corrisponde insomma a una visione altrettanto duale dell'individuo; anzi, essa mira proprio a cucire un nuovo legame tra mente e corpo –un legame che, come vedremo, le filosofie idealiste ancora in voga negli Stati Uniti del dopoguerra contribuivano a mantenere spezzato, sbilanciandosi in favore del puro atto immaginativo.

Che Margolis abbia cercato una terza via tra idealismo e materialismo è ancora più evidente se dalla natura che il filosofo attribuisce ai *type* ci si sposta a considerare la natura che viene attribuita ai *token*. Secondo Margolis le occorrenze non devono essere immediatamente identificate e ridotte agli oggetti materiali con cui pure coincidono: da un punto di vista concettuale, i *token* sono entità separate e logicamente distinguibili dalle mere cose.

La prova della differenza ontologica tra cose e occorrenze è data proprio dai *ready-made*, un genere d'arte che comprende opere aventi proprietà diverse da quelle degli oggetti coi quali coincidono. Si prenda il caso di *In Advance of a Broken Arm*, di Marcel Duchamp: pur essendo costituita unicamente da una pala spazzaneve, la scultura dell'artista francese non gode delle stesse proprietà di tutte le altre pale spazzaneve.¹⁴ L'opera d'arte possiede non solo un valore, ma anche attributi estetici e culturali del tutto differenti dall'attrezzo d'uso comune –attributi che non sono riconducibili alla

¹⁴ Marcel Duchamp, *In Advance of the Broken Arm*, pala da neve in legno e ferro galvanizzato, 132 x 35 cm, 1915.

mera cosalità dell'oggetto quotidiano. Di un badile potrò dire ad esempio che è utile e robusto, ma della scultura non potrò dire la stessa cosa: dirò invece che è intellettualmente raffinata e dadaista. Ciò accade non perché al badile scelto da Duchamp si aggiunga qualche oscura forza metafisica, bensì perché l'oggetto, così com'è, viene immesso in una rete di relazioni diversa e ulteriore rispetto a quella in cui è compreso abitualmente. Sono le relazioni con altri oggetti, eventi e comportamenti in cui l'artista pone l'opera a caricare quest'ultima di nuove proprietà. Queste caratteristiche acquisite oltrepassano sempre la materia di cui è fatta l'opera, sebbene l'esistenza di questa dipenda sempre dalla materia di cui è costituita.¹⁵

Prendendo in considerazione la concezione che Margolis ha delle occorrenze, siamo spinti a constatare per la terza volta la vicinanza del filosofo al pragmatismo di Peirce. Come si ricorderà, anche nella semiotica peirceana l'oggetto reale (*dynamical object*) non si dà mai in sé e per sé, ma sempre attraverso la mediazione di un sistema complesso e situato di segni, credenze e conoscenze –quello che nel gergo tecnico viene chiamato *ground*. È da questo sistema preesistente e condiviso di associazioni abituali che deriva l'interpretazione di una certa entità culturale, e dunque anche la validità della relazione tra il tipo che la identifica e le occorrenze che la materializzano. Un quadro, per esempio, è di solito individuato da una sola occorrenza valida non perché quell'occorrenza esibisca specifiche qualità che impongono tale scelta, ma per nessun'altra ragione se non che considerare le pitture opere non riproducibili è un'abitudine consolidata nei secoli. I *type*, i *token* e i rapporti tra i due insiemi non sono dunque pensati da Margolis né come ideali, né come indipendenti: essi dipendono invece dal complesso e mutevole orizzonte culturale entro cui rimangono sempre iscritti. Lo stesso orizzonte nel quale noi stessi siamo situati.

Il debito che Margolis paga nei confronti della semiotica di Peirce è innegabile. Tuttavia esiste un aspetto assolutamente originale nel modo in cui il filosofo concepisce la relazione tra oggetti reali, occorrenze e tipi. Sebbene Margolis ammetta che solo la materia esiste in senso stretto, le relazioni che vanno stabilendosi tra gli elementi che la costituiscono fanno emergere da essa nuove proprietà che la oltrepassano. Tali proprietà emergenti sono a tutti gli effetti reali, pur essendo la loro esistenza dipendente e

¹⁵ Per un resoconto puntuale del modo in cui Margolis concepisce il binomio *type-token* e il rapporto di codipendenza che sussiste tra i due termini, Jacqueline (1986; 1994).

condizionata dalla materia stessa. Questa peculiare posizione ontologica la si è potuta constatare studiando il modo in cui Margolis concepisce le opere d'arte, e in particolare i *ready-made*. Possiamo tuttavia apprezzarla altrettanto bene prendendo in esame altri aspetti della realtà cui il filosofo si interessa.

Un'analogia che Margolis (1977; 2017) non smise mai di tracciare in tutto l'arco della propria carriera fu quella tra opere d'arte e mente umana. Secondo tale analogia, così come un certo oggetto acquisisce lo status di opera d'arte grazie alle relazioni in cui viene posto all'interno di un certo orizzonte culturale, altrettanto la mente emerge dalle risposte adattative di un corpo a un certo ambiente. Sebbene infatti la mente si identifichi spazialmente con il cervello, essa possiede attributi e proprietà intenzionali che non sono riducibili all'organo da cui la sua esistenza dipende. Lo stesso si può dire della nozione di persona in quanto unità antropologica: ognuno di noi, pur coincidendo con un corpo fisico, ne travalica i limiti e le proprietà acquisendo comportamenti, abitudini, competenze linguistiche, abilità pratiche, adesioni a sistemi di valori e credenze che hanno, per così dire, una grammatica propria, non riducibile a quella della mera fisicità.

Un cambiamento nell'apparato delle relazioni che sussistono tra un insieme dato di elementi materiali produce, secondo Margolis, un'evoluzione che aumenta le proprietà e le funzioni di cui la materia stessa è capace. Attraverso questo principio evolutivo è possibile affermare la distinzione concettuale tra diversi livelli del reale senza essere costretti a sostenere un'ontologia rigorosamente dualista. È insomma, la posizione difesa dal filosofo, una forma molto personale di naturalismo senza riduzionismo.¹⁶

Una simile posizione, applicata alla filosofia degli artefatti, ha portato Margolis a definire le opere d'arte attraverso una formula che rimarrà immutata nel corso del tempo e che lega pertanto saggi dell'autore risalenti a epoche diverse. La formula, che dà il titolo a un saggio del 1974 ma che fu implicitamente sostenuta anche prima di quella data, recita così:

Le opere d'arte sono entità fisicamente incarnate e culturalmente emergenti
(Margolis 1974, 187).

¹⁶ Per una panoramica dettagliata del rapporto tra questioni di carattere estetico e questioni di natura ontologica nella filosofia di Joseph Margolis, si veda Dreon (2017).

Sebbene la definizione non enunci alcuna proprietà posseduta dagli artefatti in modo necessario e sufficiente, essa identifica i due attributi che, secondo Margolis, ogni opera d'arte non può non possedere per essere considerata tale. La formula non fa che sintetizzare la relazione tra *type*, *token* e oggetto fisico che il filosofo pone alla base della propria ontologia dell'arte. Le pagine precedenti possono quindi essere intese come una chiarificazione del significato espresso da questa singola frase.

5. Richard Wollheim

Se attraverso l'uso delle categorie *type* e *token* Joseph Margolis si fa sostenitore di una concezione emergentista dell'opera d'arte, più difficile è dire invece in che modo Richard Wollheim abbia inteso caratterizzare questo binomio. Come vedremo tra poco, nel suo *Art and Its Objects* (Wollheim 1968) le due categorie sono introdotte solo per esclusione di altre entità ontologiche, mentre la loro definizione è data in qualche maniera per scontata.

Poiché sono poche le informazioni che lo stesso Wollheim fornisce tra le pagine del proprio libro, non posso che avanzare una personale ipotesi di lettura. Vorrei sostenere che esistono almeno due modi in cui è lecito intendere l'uso che il filosofo fa delle categorie *type* e *token*: mentre l'uno può essere desunto da un articolo scritto qualche anno prima del 1968, l'altro può essere dedotto alla luce della parte conclusiva di *Art and Its Objects* stesso. In questa sezione illustrerò solo il primo dei due modi, mentre riserverò al capitolo finale la spiegazione del secondo.

Perché io abbia deciso di procedere così è presto detto. Credo che, nella storia della filosofia analitica dell'arte, il primo modo sia stato, da un lato, il punto di partenza da cui il dibattito si è sviluppato e, dall'altro lato, il modello esplicativo più problematico e difficile da giustificare; ritengo invece che il secondo modo possa essere tuttora prolifico per guardare alle categorie *type* e *token* in un'ottica contemporanea. Mentre credo che il primo modo possa essere confutato alla luce delle critiche mosse da Guy Rohrbaugh (2003) di cui riferirò tra qualche pagina, altrettanto credo che riconsiderare il secondo possa indicare la via per superare quelle stesse critiche. Ho scelto dunque di procedere con ordine: in questa sezione esporrò la teoria che ritengo più problematica;

nella prossima introdurrò le obiezioni che spingono a rifiutare in toto quella teoria; infine, nell'ultima sezione, proverò a dimostrare che esiste una maniera alternativa di interpretare il pensiero di Wollheim: una maniera che resta per certi versi immune dalle obiezioni di Rohrbaugh. Partirò dal considerare quello che il filosofo scrisse prima di pubblicare *Art and Its Objects*.

Prima che all'interno del suo libro più noto, Wollheim (1965) introdusse l'uso delle categorie *type* e *token* in un saggio molto più sintetico intitolato «Minimal Art». Sebbene il titolo dell'articolo abbia in seguito dato il nome all'omonimo stile cui vennero associati artisti come Robert Morris, Agnes Martin e Donald Judd, lo scritto aveva per oggetto i *ready-made* delle avanguardie storiche. Ancora una volta, le produzioni duchampiane venivano utilizzate come esempi particolari per riflettere sull'ontologia delle opere d'arte in generale. Ancora una volta, lo sforzo minimo compiuto per realizzare i *ready-made* veniva impiegato per dimostrare che l'intenzionalità è condizione necessaria all'esistenza di qualsiasi prodotto culturale. Per produrre un'opera d'arte, sosteneva il Wollheim di «Minimal Art», un artista può rifiutarsi di compiere qualunque genere di lavoro tranne uno: quello grazie al quale egli conferisce volontariamente un certo status a un oggetto dato.

Come per Margolis così anche per Wollheim, il minimo comune denominatore che lega tutte le opere d'arte tra loro consiste nel loro essere prodotte necessariamente da un atto intenzionale. Tuttavia, nonostante questa fondamentale convergenza di opinioni, Wollheim mostra di distinguersi dal collega proprio per la maniera in cui connota la natura dei *type*. Rivelatorio di questa differenza è ancora una volta un esperimento mentale che, come nel caso della *beach art* di Margolis, ha a che fare con l'invenzione di un *ready-made*.

Immaginiamo, ci chiede Wollheim, che uno scrittore prenda un foglio del tutto bianco da una risma di carta e pretenda di considerarlo, così com'è, una propria poesia minimalista. Pur provandoci con tutte le proprie forze, sostiene il filosofo, l'artista non potrebbe essere capace di portare a termine l'impresa poiché, se il foglio fosse considerato una poesia, si sarebbe costretti ad affrontare una conseguenza indesiderata e controintuitiva. Se quel pezzo di carta fosse accettato come un componimento letterario vero e proprio, si sarebbe infatti costretti a considerare come occorrenze valide di quel componimento tutti i fogli bianchi prodotti successivamente a esso. Per evitare questa

proliferazione ingiustificata di *token* e trasformare allo stesso tempo il foglio bianco in un'opera d'arte, l'artista dovrebbe invece adottare, secondo Wollheim, una strategia differente: dovrebbe dichiarare che quel pezzo di carta bianca non è una poesia bensì un disegno o una scultura. Le opere d'arte visiva come i disegni e le sculture sono infatti identificate, di solito, da una sola occorrenza valida e non da molte occorrenze, come invece accade nel caso delle opere letterarie. Se dunque il pezzo di carta scelto dall'artista fosse considerato un artefatto scultoreo, questo sarebbe individuato immediatamente e inequivocabilmente come l'unico e vero *token* dell'opera-foglio. Il problema della proliferazione delle occorrenze sarebbe eliminato una volta per tutte.

Per capire in che modo Wollheim stia qui implicitamente definendo la natura ontologica dei *type* e dei *token* è necessario porsi una domanda: che differenza c'è, secondo il filosofo, tra una poesia e una scultura? La risposta che si potrebbe dare è la seguente. Nel caso delle arti plastiche le cose sembrano essere semplici: l'identità di un'opera d'arte è data immediatamente dalla struttura materiale dell'oggetto con cui essa si identifica. Il foglio-scultura scelto dall'artista rimarrà inequivocabilmente l'unico artefatto vero e proprio in un mondo di semplici pagine bianche tutte uguali fra loro. Nel caso delle opere letterarie e più in generale delle opere riproducibili, invece, avviene qualcosa di diverso. L'ipotesi del foglio bianco come poesia è giudicata assurda da Wollheim perché egli pensa i *type* come insiemi di proprietà formali del tutto astratte, cioè radicalmente separate da ogni situazione contestuale. Solo così si spiega perché il filosofo si dovrebbe sentire costretto, una volta accettata l'ipotesi della poesia-foglio vuoto, ad accettare come occorrenza valida dell'opera qualunque pagina bianca prodotta dopo di essa. Costituito delle sole proprietà formali della poesia, il *type* dell'opera funzionerebbe infatti come principio di individuazione di tutti gli oggetti che esibiscono tali proprietà.

Volendo ora generalizzare, diremo che secondo Wollheim la natura delle opere d'arte cambia a seconda delle caratteristiche possedute dai media che esprimono i diversi generi cui sono ascritte. Da un lato, la materialità delle opere d'arte visiva farà sì che queste possano essere identificate direttamente con gli oggetti in cui sono incorporate: non ci sarà bisogno, nel loro caso, di postulare l'esistenza di alcuna entità ontologica ulteriore. Dall'altro lato, la riproducibilità tipica della letteratura o della musica determinerà il fatto che il *type* di un romanzo o di una canzone sia identificato

da una struttura astratta costituita dalle proprietà essenziali –cioè non contingenti– delle opere in questione. Nessuna occorrenza particolare potrà infatti identificarsi *tout court* con quel romanzo o quella canzone. Sia nel caso delle opere riproducibili che nel caso delle opere d'arte visiva, ciò che non cambia è la necessità di individuare una struttura indipendente –materiale o immateriale– cui un artefatto equivalga univocamente e da cui sia identificato.

Se le cose stanno davvero così, il pensiero del Wollheim di «Minimal Art» e quello di Joseph Margolis si differenziano in due aspetti fondamentali. La prima differenza riguarda lo status ontologico delle opere non riproducibili: secondo Wollheim, dipinti e sculture equivalgono immediatamente agli oggetti in cui sono incorporati; secondo Margolis invece, si identificano con occorrenze logicamente separate dalla materia che li costituisce. La seconda differenza riguarda, più in generale, lo status ontologico dei *type*: Wollheim sostiene che i tipi sono strutture astratte e indipendenti da qualsiasi elemento contestuale; Margolis ritiene invece siano unità euristiche la cui identità dipende sempre da un più ampio contesto storico-sociale.

6. Le ragioni del successo.

Nonostante queste differenze non possano essere trascurate, esistono, tra le posizioni di Margolis e quelle di Wollheim, dei punti di convergenza altrettanto fondamentali. Ho già fatto notare che entrambi i filosofi caratterizzano le opere d'arte come oggetti prodotti in modo necessariamente intenzionale. Ci sono poi almeno altri due aspetti di sostanziale accordo che meritano di essere considerati. Il primo aspetto riguarda la maniera in cui Margolis e Wollheim dimostrano che ogni opera d'arte è in effetti individuata da una relazione tra un tipo e le relative occorrenze. Il secondo aspetto riguarda la formidabile capacità classificatoria che i due filosofi riconoscono nelle categorie *type* e *token* nel momento in cui queste sono applicate ai differenti generi artistici. Sono proprio questi due elementi, io credo, ad aver reso la teoria *type-token* così convincente per un così lungo periodo di tempo.

Volendo iniziare dal primo aspetto, bisognerà dapprima notare un fatto importante. Finora non sono state esposte delle argomentazioni tali da poter affermare che le opere

d'arte siano tipi astratti incarnati in occorrenze concrete. In questo senso, gli esempi della zuppa o dei *ready-made* inventati da Margolis e Wollheim hanno una forza limitata: mostrano soltanto che l'uso del binomio *type-token* garantirebbe, da un punto di vista filosofico, una buona descrizione di ciò che sono le opere d'arte nella nostra esperienza attuale. Cosa ben diversa è però dimostrare che le opere d'arte siano in effetti quello specifico genere di entità ontologica e non un altro.

Per portare a termine la loro dimostrazione Margolis (1977, 48-49) e Wollheim (1968, §34-35) non solo adottano la medesima strategia, ma mettono anche in campo una serie molto simile di argomenti.¹⁷ Entrambi procedono infatti comparando diverse categorie ontologiche tra loro. La coppia di categorie viene paragonata in special modo a tre altri generi di entità: ai particolari, agli universali, e alle classi. Lo scopo dell'operazione è rendere palese che solo il binomio *type-token* è adeguato a descrivere le opere d'arte per come esse si manifestano nel mondo.

Tanto per Margolis quanto per Wollheim è per certi versi evidente che almeno alcuni generi di opere d'arte non equivalgono a enti particolari concreti. È evidente infatti che una canzone, un romanzo o una poesia non si identificano con nessuna delle singole occorrenze attraverso cui queste vengono espresse in forma sensibile. Poiché dunque alcune opere sono riproducibili all'infinito, dovranno essere individuate da un'entità che in qualche modo trascenda ogni loro manifestazione singolare.

Sgombrato il campo dagli enti particolari, bisogna confrontare i *type* e i *token* con quelle che Wollheim chiama entità generiche (*generic entities*): gli universali da un lato, e le classi dall'altro. Tra i due filosofi è proprio Wollheim a mettere a punto il sistema di confronto più complesso: un sistema fondato su due parametri che sono l'uno la specificazione dell'altro.

Il primo parametro riguarda il modo in cui le diverse entità generiche stanno in relazione con i propri elementi. In questo caso ciascuna categoria può essere ordinata su quella che Wollheim (1968, §34) chiama scala crescente di intimità o intrinsecità. Al gradino più basso della scala si posizionano le classi, le quali in genere non condividono alcun tratto distintivo con i membri che sono uniti estensionalmente sotto di esse: l'insieme degli elettrodomestici, per esempio, non sarà a sua volta un elettrodomestico,

¹⁷ Il fatto che Wollheim conosca e si ispiri al lavoro di Margolis è noto e dichiarato. Lo stesso Wollheim (1968) cita nella bibliografia di *Art and Its Objects* Margolis (1965).

né sarà azionato tramite una presa di corrente, né venduto in negozi specializzati. Al secondo posto della classifica si collocano gli universali che, pur condividendo solo alcuni tratti con i propri esempi, sono presenti in ciascuno di essi: l'estensione è una proprietà posseduta da tutte le cose estese, così come l'essere rosso è una proprietà di tutte le cose rosse. Infine, rimangono saldamente sul podio i *type*, i quali condividono con le proprie occorrenze un numero così alto di tratti da essere considerati quasi come delle occorrenze eminenti, sebbene astratte.

Il secondo parametro teorizzato da Wollheim non fa che precisare o addirittura definire il primo. Il rapporto di intimità tra entità generiche e relativi elementi può essere infatti stabilito anche osservando il modo in cui le une e gli altri soddisfano gli stessi predicati, cioè godono delle stesse proprietà. Prima di stilare una nuova classifica sulla base di questo secondo parametro bisognerà sapere però che sono due i modi in cui una coppia di variabili può godere di una stessa proprietà. Da un lato entità generiche ed elementi potranno *condividere* taluni predicati: la forma logica del loro rapporto sarà allora tradotta da una congiunzione $[f(A) \wedge f(B)]$ dove “*f*” è il predicato condiviso mentre “A” e “B” sono, indifferentemente, elementi o entità generiche. Dall'altro lato i due termini della relazione potranno *trasmettersi* l'un l'altro alcune proprietà: in linguaggio logico questa evenienza sarà espressa da un'implicazione del tipo $[f(A) \rightarrow f(B)]$. Chiarite queste coordinate si potrà dunque stabilire quanto segue:

- Le classi non condividono proprietà con i loro membri né le trasmettono. Se questo accade, ciò è da considerarsi un evento del tutto contingente: non è necessario che la classe delle cose numerose sia a sua volta formata da numerosi elementi, sebbene in effetti lo sia.
- Gli universali condividono molte proprietà con i propri esempi, ma gli esempi non possono trasmettere le loro proprietà essenziali agli universali: sia l'estensione che le cose estese sono argomenti studiati dalla geometria, ma mentre l'estensione non è un oggetto tutte le cose estese debbono esserlo per definizione.
- I *type* condividono con i rispettivi token quasi tutte le proprietà, mentre i token trasmettono ai rispettivi *type* solo le proprietà che possiedono necessariamente: il *type* della bandiera francese condividerà con le proprie

occorrenze l'essere rettangolare, blu, bianco e rosso; invece, sebbene alcune occorrenze della bandiera siano fatte di cotone oppure di fibra sintetica, queste proprietà non saranno trasmesse al *type* corrispondente.

Distinti in maniera netta i tipi dagli universali e dalle classi, Wollheim –così come Margolis– si avvale di un esame induttivo per determinare la natura ontologica delle opere d'arte. Si prenda ad esempio una sonata per pianoforte di Wolfgang Amadeus Mozart: se lo spartito musicale prevede che si inizi con un *allegro* seguito da un *andante* cui si succede un *adagio*, ciò implica che i tre tempi prescritti dalla partitura vengano eseguiti in quest'ordine ogniqualvolta un musicista interpreti il brano. Lo stesso vale per la successione delle note, per la loro intensità, per la chiave, e così via. Con i dovuti aggiustamenti, l'esame può essere poi ripetuto su un romanzo, una pièce teatrale, un film, senza che il risultato cambi: in ciascuno dei casi standard presi in considerazione si noterà che le proprietà essenziali di un'entità generica vengono di norma trasmesse agli elementi concreti che la esprimono. Ciò fa sì che chiunque possa usare gli stessi predicati tanto per parlare di una certa opera in astratto quanto di una sua specifica manifestazione sensibile. Estesa questa osservazione a un numero sufficiente di casi, si dovrà quindi concludere che le opere d'arte non sono né enti universali né classi, ma tipi astratti che si materializzano in occorrenze concrete.

Oltre ai ragionamenti condotti per via di induzione, Margolis e Wollheim trovano anche per via deduttiva degli argomenti tali da escludere che le opere d'arte si identifichino con classi o enti universali. In primo luogo, la differenza tra un artefatto e la classe delle sue occorrenze è palese se si considera un dato: l'insieme delle copie di un romanzo o delle esecuzioni di una sinfonia possono sempre arricchirsi di nuovi membri via via che il libro viene ristampato e la musica suonata. Poiché dunque la formazione di una classe non ha mai fine, mentre al contrario un'opera d'arte può essere terminata, non ci sarà modo di considerare le due entità identiche fra loro. In secondo luogo, la differenza tra un artefatto e un genere universale verrà colta considerando un fattore temporale: mentre un artefatto può essere creato e distrutto in un dato momento della propria storia, ogni universale non nasce e non perisce ma esiste eternamente. Per questo motivo, artefatti e generi dovranno essere anch'essi distinti da un punto di vista

ontologico.¹⁸ Sebbene queste ulteriori argomentazioni non portino di per sé a concludere che le opere d'arte si identificano con *type* di *token*, certo contribuiscono a sgombrare il campo da teorie avversarie.¹⁹

Essendo fondata su una comparazione tra diverse entità generiche, l'analisi condotta da Margolis e Wollheim convince soprattutto per la sua formidabile forza descrittiva. Quando ascoltiamo della musica, leggiamo un libro o guardiamo un film siamo fortemente ancorati all'esperienza sensibile che queste opere ci fanno vivere. Eppure, ogni volta che sentiamo una canzone su Spotify o abbiamo la copia di un romanzo tra le mani, ci sembra che quell'esperienza trascenda la situazione particolare in cui ci troviamo: siamo virtualmente connessi con altri soggetti che si appassionano alla stessa canzone o allo stesso romanzo pur vivendo in momenti, luoghi e circostanze diverse dalle nostre. È questa inesauribile duplicità che la teoria *type-token* riesce a cogliere così bene, questa dimensione ubiqua che fa esistere le opere d'arte in una continua tensione tra mondo sensibile e astrazione concettuale.

Veniamo ora al secondo aspetto che ha reso la teoria *type-token* tanto convincente per così lungo tempo. Questo consiste nel fatto che la forza descrittiva e classificatoria della teoria non si limita a circoscrivere il campo dell'arte dall'esterno; non si limita cioè a differenziare la categoria ontologica con cui gli artefatti si identificano da altri generi di entità. Sia secondo Margolis che secondo Wollheim, considerare le opere d'arte nei termini di *type* e *token* permette infatti di istituire anche una distinzione interna al concetto di arte: per tramite delle due categorie è possibile stabilire, da un punto di vista ontologico, la differenza che intercorre tra generi artistici riconosciuti come standard –pittura, scultura, teatro, letteratura, musica e così via. A distinguere gli artefatti di un genere da quelli di un altro, secondo i due filosofi, è il modo in cui la loro identità viene individuata. A una specifica forma di relazione tra un *type* e i suoi *token* corrisponde un artefatto appartenente a uno specifico medium artistico. Lo si nota, ancora una volta, compiendo un'osservazione empirica.

¹⁸ Va notato che l'argomentazione di Margolis e Wollheim a questo riguardo non è affatto accettata in maniera unanime. Da un lato filosofi come Kivy (1987; 1993) hanno sostenuto una posizione platonista nel trattare le opere musicali: queste non sarebbero create, ma piuttosto scoperte all'interno di un range limitato di frequenze sonore preesistenti. Dall'altro lato, l'idea che i tipi possano essere creati e distrutti è un argomento altrettanto dibattuto. Per un'introduzione al tema, che ormai conta una sterminata bibliografia, si vedano Levinson (1980b) e Dodd (2007).

¹⁹ Per un sintetico approfondimento sul modo in cui Wollheim distingue le diverse entità generiche e attribuisce alle opere d'arte riproducibili la natura di *type* materializzati da *token*, Bachrach (1973).

Al di là che si pensi che un'opera pittorica coincida immediatamente con l'oggetto che lo materializza –come fa Wollheim– oppure che questa sia individuata da un *token* –come fa Margolis– è cosa certa che un quadro si identifichi con un'unica entità: nessuna replica della Gioconda potrà equivalere a quell'unico esemplare dipinto da Leonardo e oggi conservato al Louvre. Se conosciamo come le opere d'arte visiva vengono prodotte e apprezzate, dovremo dunque concludere che esse sono individuate da una sola occorrenza, la quale sarà chiamata, nel linguaggio di Margolis (1959, 40-41), occorrenza primaria (*prime instance*).

Le opere d'arte visiva non riproducibili non sono le uniche a possedere un'occorrenza primaria. Anche tutte le opere letterarie ne posseggono una. Per esempio, è sulla base della prima copia manoscritta dei *Promessi Sposi* che tutte le copie successive del romanzo sono state stampate: solo la prima versione vergata da Manzoni ha forza prescrittiva su tutte le altre. Il peso ontologico giocato dalle occorrenze primarie nelle arti letterarie e nelle arti visive è però molto differente. Mentre l'incenerimento della Gioconda conservata al Louvre implicherebbe l'immediata distruzione dell'opera, invece l'incenerimento del manoscritto manzoniano, per quanto sia un'eventualità nefasta, non provocherebbe affatto la definitiva sparizione dell'opera: chiunque potrebbe leggere il romanzo prendendo in prestito una delle sue tante copie archiviate in biblioteca.

Non hanno un'occorrenza primaria bensì una notazione primaria dotata di forza prescrittiva (*prime notation*) tutte le opere musicali che siano state trascritte su uno spartito dal loro autore. Si può tuttavia presentare il caso di melodie che non sono mai state tradotte in una notazione, come accade per molta musica popolare. Se questa eventualità si verifica, tuttavia, la notazione primaria potrà sempre essere desunta in un momento successivo. Di solito invece, le occorrenze primarie delle opere letterarie equivalgono alla copia dell'opera che per prima è stata pubblicata in ordine di tempo.

A partire dalle arti musicali, le tassonomie messe a punto da Margolis e Wollheim cominciano a catalogare generi e media che presentano un grado sempre crescente di indeterminazione. Il primo tra questi generi è l'architettura, la quale comprende nell'insieme dei propri elementi sia casi che seguono l'ontologia delle opere d'arte visiva, sia casi che seguono quella delle opere letterarie. Da un lato, come accade per il Taj Mahal o per il Pompidou, alcuni edifici sono identificati da una singola occorrenza

primaria; dall'altro lato costruzioni più anonime, come ad esempio le villette a schiera, possono essere riprodotte ovunque in un numero infinito di occorrenze equivalenti fra loro.

L'architettura non è l'unico genere ad avere qualcosa in comune con l'arte letteraria. Le opere teatrali sono infatti, almeno in parte, costituite da un testo, il quale avrà le stesse regole di individuazione di un romanzo o di una poesia. Mentre la sceneggiatura autografa di una pièce funzionerà come occorrenza primaria dell'opera e avrà una certa forza prescrittiva, tutti gli altri elementi che costituiscono lo spettacolo saranno lasciati all'interpretazione del regista, dello scenografo, degli attori, dei costumisti. È per questo motivo che sono accettate come occorrenze ugualmente valide di una stessa opera lirica sia le versioni filologicamente più precise sia gli adattamenti dal tocco più contemporaneo.²⁰

Ultime della lista rimangono infine le arti coreutiche e performative, le quali sono dotate di metodi notazionali vaghi e hanno pertanto regole di individuazione meno stringenti. Se questo genere di artefatti prevede il più alto grado di indeterminatezza, esso concede allo stesso tempo un grado altrettanto elevato di libertà interpretativa. Infatti, come ben evidenzia la scala tassonomica formalizzata da Margolis e Wollheim, vaghezza ontologica e interpretabilità sono valori direttamente proporzionali tra loro.

Con la danza e le altre forme performative si chiude la classificazione dei generi artistici resa possibile dall'uso del binomio *type-token*. Percorrendo dall'inizio alla fine la tassonomia messa a punto dai due filosofi si capisce bene perché la loro teoria sia entrata in così breve tempo nel canone della filosofia analitica dell'arte: alla completezza della classificazione proposta si aggiunge un'altissima capacità descrittiva dei generi artistici standard.

Pur non raggiungendo l'obiettivo di fornire una definizione del concetto di arte, la strada aperta da Margolis e Wollheim garantisce di ottenere almeno tre risultati che mitigano la teoria sostenuta da Morris Weitz senza ricadere in limitanti definizioni essenzialiste. In primo luogo, i due filosofi individuano nell'intenzionalità una condizione almeno necessaria perché si dia la produzione di qualsiasi artefatto. In

²⁰ Nel *Giulio Cesare in Egitto* di Handel presentato alla Scala nel 2019, per esempio, era previsto che Cleopatra regalasse all'*imperator* romano alcuni prodotti marca Fendi. Sebbene il marchio non esistesse né all'epoca di Handel né all'epoca di Cleopatra, l'adattamento così concepito è comunque considerato un'occorrenza valida dell'opera lirica.

secondo luogo, la loro ontologia dell'arte permette di adottare un criterio omogeneo di identificazione, valido per tutti gli artefatti: la natura di ognuno di essi è ricondotta ad almeno uno degli elementi della triade formata da tipo, occorrenza, oggetto (o evento) materiale. In terzo luogo, nella loro teoria viene individuato un criterio di differenziazione altrettanto omogeneo: ciò che distingue le opere appartenenti all'uno o all'altro medium artistico è sempre e solo il diverso genere di relazione tra *type* e *token* che identifica ogni membro di ciascuna classe – arte visiva, opere letterarie, opere architettoniche, opere teatrali, etc.

Le ontologie di Margolis e Wollheim sembrano descrivere in modo omogeneo e completo tutte le espressioni artistiche codificate nella nostra cultura. Proprio per questo, anche dopo che le teorie dei due filosofi sono state contestate in taluni o talaltri aspetti, l'uso delle categorie *type* e *token* non ha smesso di sembrare risolutivo nell'ambito della filosofia dell'arte. È solo con il cambio di secolo che il modello ha iniziato a mostrare i propri limiti nel catturare forme d'arte del tutto nuove.

CAPITOLO III

La prova della Storia.

1. L'arte come sistema mediatico.

Terminato l'exkursus nelle ontologie di Joseph Margolis e Richard Wollheim, è possibile fare alcune osservazioni di ordine generale che riguardano la filosofia analitica dell'arte, o almeno una sua parte importante. Innanzitutto va notato che qualunque autore abbia utilizzato il binomio categoriale *type-token* per descrivere la natura degli artefatti si è dovuto confrontare con l'origine pragmatista di quegli stessi concetti: come ho sottolineato, *type* e *token* sono infatti nozioni che vengono utilizzate per la prima volta nella teoria semiotica di Charles Sanders Peirce. Se il legame con il pragmatismo è evidente nel pensiero di un filosofo come Joseph Margolis, tuttavia questo rapporto non sarà sempre riconosciuto o palese. È noto che, specialmente negli ambienti accademici americani, la filosofia analitica sia stata spesso percepita come ostile alla tradizione pragmatista che l'ha preceduta.²¹

Che cosa c'è dunque di analitico nella filosofia analitica dell'arte? Oltre all'uso della logica formale come strumento teorico, in primo luogo c'è l'idea che le nozioni di arte e opera d'arte possano essere chiarite attraverso uno studio del modo in cui queste vengono impiegate nel linguaggio ordinario: abbiamo visto ad esempio come Margolis illustri le peculiarità della relazione tra *type* e *token* distinguendo il significato dei verbi 'creare' e 'produrre'. In secondo luogo poi, c'è quello che Stephen Davies (1991) ha chiamato un approccio descrittivo e non valutativo all'ontologia dell'arte. Consideriamo i casi di Margolis e Wollheim: obiettivo primario delle loro teorie è stabilire le condizioni di esistenza di tutti gli artefatti possibili, al di là del loro specifico valore culturale. Nei sistemi di pensiero dei due filosofi, grandi capolavori e opere di scarso o

²¹ Una visione del genere merita certo maggiore articolazione. Molte sono le linee di continuità che possono essere rintracciate tra lo stesso Wittgenstein e autori classicamente associati al pragmatismo. Cionondimeno il rapporto tra filosofia analitica e filosofia pragmatista è stato spesso descritto come conflittuale. A rendere popolare questa descrizione fu in particolare Richard Rorty (1995), ma anche Margolis (2014) ha riferito in più occasioni della difficoltà di definirsi pragmatista nella temperie filosofica statunitense degli anni '60.

nessun merito sono accomunati da un'unica teoria ontologica che non prevede alcuna gerarchia estetica. È proprio questa volontà descrittiva e tassonomica a far propendere per il metodo induttivo molti autori analitici che si occupano di ontologia dell'opera d'arte.

La capacità di fornire una tassonomia completa e omogenea delle diverse espressioni artistiche è certamente una qualità che ha contribuito al successo dell'ontologia analitica dell'opera d'arte. Le tassonomie formulate da Margolis e Wollheim hanno però entrambe una caratteristica piuttosto peculiare che deriva da un'osservazione empirica: presuppongono entrambe una visione mediale dell'arte. Si fondano cioè sull'idea che l'arte sia un sistema generale all'interno del quale si articolano sottosistemi corrispondenti ai media tradizionalmente classificati. Ciò è particolarmente evidente leggendo il paragrafo con cui Wollheim (1968, §1) apre *Art and Its Objects*:

“What is art” “Art is the sum or totality of works of art” “What is a work of art?” “A work of art is a poem, a painting, a piece of music, a sculpture, a novel...” “What is a poem? a painting? a piece of music? a sculpture? a novel? ...” “A poem is..., a painting is..., a piece of music is..., a sculpture is..., a novel is...”

It would be natural to assume that, if only we could fill in the gaps, in the last line of this dialogue we should have an answer to one of the most elusive of the traditional problems of human culture: the nature of art. The assumption here is, of course, that the dialogue, as we have it above, is consequential. This is something that, for the present, I shall continue to assume.

Come abbiamo visto, le categorie *type* e *token* servono sia a Wollheim che a Margolis proprio come principio di distinzione dei diversi media. Una visione mediale dell'arte è inoltre ben visibile anche negli sviluppi successivi dell'estetica analitica, la quale conta tra i suoi difensori anche molti specialisti di un'unica forma d'arte. Si pensi per esempio alle tante introduzioni alla filosofia della musica pubblicate negli ultimi vent'anni: Kivy (2002), Ridley (2004), Sharpe (2004), Hamilton (2007), Gracyk (2013), Kania (2020). Da questo punto di vista dunque, il dibattito che si è generato nel solco della filosofia analitica ha assunto connotati simili a quelli di *Les beaux arts réduits à un même principe*, il libro che l'abate Charles Batteux scrisse nel 1746 e che viene considerato il primo tentativo moderno di definire l'intero sistema delle arti. Nell'uno e nell'altro caso infatti, a una buona teoria estetica si chiede di descrivere i generi artistici

nella loro totalità, unificando le loro differenze sotto uno o pochi principi categoriali (Cf. Thomasson 2004, 78).²²

Una concezione mediale dei fenomeni artistici è forse l'unico fattore che accomuna le teorie analitiche alle altre teorie estetiche che hanno segnato il pensiero occidentale. Proprio considerando questo fattore possiamo però iniziare a entrare nel merito della questione circa il rapporto tra filosofia analitica e storia. Le ontologie di Margolis e Wollheim sembrano infatti implicare non solo che i media e la loro distinzione siano una sorta di costante transculturale, ma anche che ciascuno dei media tradizionalmente riconosciuti abbia caratteristiche ontologiche stabili nel tempo: a identificare ogni opera come appartenente alla classe delle arti visive, o letterarie, o musicali, o architettoniche, etc., è sempre una modalità invariante di relazione tra un *type* e i suoi *token*. È proprio tale invarianza a permettere la distinzione delle classi in cui si dividono gli artefatti.

Anche il modo in cui Margolis e Wollheim –e molti altri analitici– considerano i *ready-made* sembra rivelare una precisa concezione di come l'arte evolve nel tempo. Per capirlo bisogna però cogliere quanto i due filosofi pensino gli *objets trouvés* duchampiani sul modello delle proposizioni logiche wittgensteiniane. Proprio come accade nel *Tractatus Logico-Philosophicus* (Wittgenstein 1922), anche ai *ready-made* è riconosciuta infatti una natura che potremmo per certi versi definire tautologica. Essi hanno, nei sistemi teorici di Wollheim e Margolis, la funzione di rivelare la sola condizione necessaria che accomuna tutte le opere d'arte: l'essere prodotte cioè attraverso un atto intenzionale. Avendo dunque lo scopo di esibire una proprietà che risulta vera per ogni artefatto possibile, i *ready-made* non rappresentano alcun oggetto particolare, non rappresentano nulla, ma mostrano piuttosto uno dei limiti che definiscono la nozione stessa di arte: mostrano cioè che l'arte è in sé e per sé una volta

²² Naturalmente, la concezione mediale dell'arte e la convinzione che una buona teoria estetica debba essere fondata su principi omogenei sono gli unici punti di contatto tra la filosofia analitica e le filosofie che l'hanno preceduta. Se Davies (1991) chiama descrittive e non valutative le posizioni analitiche, una prospettiva come quella di Batteux può essere invece definita funzionalista. Essa si fonda cioè sull'idea che le opere d'arte possano essere valutate sulla base della loro maggiore o minore efficacia nell'assolvere a una specifica funzione: nel caso di Batteux era l'imitazione del bello naturale, nel caso di Collingwood l'espressione di stati emotivi o immaginativi, e così via. Fino al XX secolo, la totalità delle filosofie dell'arte era fondata su un approccio funzionalista. Si può anzi dire che il grande merito della filosofia analitica e del suo orientamento descrittivo sia stato quello di riconoscere l'irriducibile pluralità dell'arte, delle sue forme e dei suoi scopi.

reciso il suo legame figurativo con la realtà.²³ È proprio qui che emerge la concezione della storia che le teorie dei due filosofi presuppongono nel trattare l'arte di Duchamp. I *ready-made* non sono concepiti come segni di un traumatico e irreversibile cambio di paradigma, non sono concepiti come rivoluzioni, bensì come casi limite in grado di gettare luce su un insieme di oggetti che può essere considerato omogeneo.

Puntando l'attenzione sul modo in cui Margolis e Wollheim concepiscono, da un lato, i *ready-made* e, dall'altro, il sistema dei media è possibile notare come le teorie dei due filosofi presuppongano degli assunti riguardo la storia dell'arte che rischiano di passare del tutto inosservati. Considerando entrambi questi aspetti si può inoltre notare quanto l'uso delle categorie *type* e *token* serva a mitigare l'anarchia ontologica propugnata da Morris Weitz attraverso la sua definizione di arte come concetto aperto. Se la teoria di Weitz permetteva di immaginare una storia dell'arte mossa da una rete di somiglianze in perenne mutazione, la storia immaginata da Margolis e Wollheim sembra godere di maggiore continuità e stabilità ontologica.

A uno sguardo superficiale, può sembrare che le teorie estetiche fondate sul binomio categoriale *type* e *token* non abbiano a che fare con la dimensione storica dell'arte. Nelle righe precedenti ho invece cercato di evidenziare come l'uso delle due categorie nasconda almeno qualche assunto riguardo la storicità delle diverse forme artistiche e della loro relazione reciproca. Chiarito dunque il legame implicito tra le teorie *type-token* e una certa visione della storia dell'arte, vorrei ora proseguire mettendo in luce alcuni aspetti critici di questo stesso legame.

Nel seguito del paragrafo mi occuperò in particolare di due problemi. In primo luogo, metterò alla prova la concezione mediale del sistema delle arti confrontandola con forme d'espressione artistica affermatesi all'inizio del XXI secolo. Le forme che andrò individuando sembrano presagire alla possibilità che, almeno per una sua parte, l'arte contemporanea si stia evolvendo in un orizzonte in cui il concetto di medium non è più applicabile alla totalità delle opere d'arte. In che modo dunque le tassonomie di Margolis e Wollheim dovrebbero riuscire a comprenderle? In secondo luogo, esporrò le critiche che Guy Rohrbaugh ha mosso all'uso delle due categorie nel campo dell'ontologia dell'arte. Come ho già avuto modo di scrivere, il filosofo ritiene che impiegare *type* e *token* nel campo dell'ontologia degli artefatti impedisca

²³ Cfr. Wittgenstein (1922, 4.12-4.121 e 4.46-4.4661).

necessariamente di comprendere la loro imprescindibile natura storica. Dopo aver illustrato le posizioni di Rohrbaugh cercherò di indicare alcuni tra quelli che ritengo i punti deboli della sua teoria.

2. La condizione post-mediale.

È arcinoto: quello che i greci e i romani indicavano con i termini *ars* e *τέχνη* non corrisponde affatto all'insieme di oggetti che vengono chiamati arte nell'epoca presente. Anzi, nel novero delle discipline artistiche, almeno fino alla fine del Rinascimento, rientravano pratiche e saperi che oggi ne sono esclusi; viceversa, nell'antichità erano assenti da quell'insieme forme espressive che oggi riterremmo impossibile non includere. La poesia, per esempio, fu trattata per lungo tempo come qualcosa di essenzialmente diverso da pittura e scultura. Eppure, nonostante ciò, è costante nei secoli l'idea che l'arte sia un sistema costituito da generi i cui media hanno caratteristiche distintive.²⁴

Il primo tentativo moderno di teorizzare l'unità e la coerenza del sistema è fatta risalire a Charles Batteux (1746) e al suo già citato *Les beaux arts réduits à un même principe*. Forse inizia proprio da lì, da quel saggio dedicato a Luigi Ferdinando principe di Borbone, la continua interrogazione sulla natura dei media che trova il suo apice nelle avanguardie del XX secolo, nell'epoca in cui l'arte afferma la sua autonomia assumendo forme sempre più autocritiche e autoriflessive.

Come ho accennato più sopra, anche le ontologie di Margolis e Wollheim fanno parte di questa lunga storia iniziata con Batteux. Anche alle loro tassonomie è infatti affidato il compito di ridurre a pochi principi omogenei la pluralità di generi in cui l'arte si articola. Non è però l'abate francese il riferimento o la fonte più utile per capire il contesto storico entro cui queste due filosofie – e l'estetica analitica nel suo complesso – si sono andate affermando. Non è infatti possibile capire come la concezione mediale dell'arte sia stata pensata negli Stati Uniti e in Inghilterra senza menzionare il critico d'arte americano più influente del dopoguerra: Clement Greenberg.

²⁴ Per una panoramica su come la classificazione delle arti è mutata nel tempo si veda l'ormai classico Tatarkiewitz (1975, 31-123).

In saggi ormai canonici come *Avant-Garde and Kitsch*, Greenberg (1939) interpreta il cammino che porta dal post-impressionismo all'astrazione come quel momento nella storia dell'arte in cui ciascun medium viene distinto dagli altri affinché mostri, da sé stesso, le proprie condizioni materiali di produzione. Scrive il critico:

This is the genesis of the "abstract." In turning his attention away from subject matter of common experience, the poet or artist turns it in upon the medium of his own craft (Greenberg 1939, 36-37).

In pittura, per esempio, l'espressionismo astratto di Jackson Pollock ebbe secondo Greenberg (1960) la funzione di smascherare la teatralità connaturata a ogni rappresentazione prospettica, rivelandone il carattere illusionistico e convenzionale. Sgocciolando il colore su tutta la superficie della tela, il pittore non faceva che evidenziare la piattezza della superficie pittorica come qualità essenziale di ogni dipinto, minimo comune denominatore di ogni quadro.²⁵ Attraverso le avanguardie, la pittura mostrava sé stessa nella sua purezza, liberandosi dei connotati condivisi con le altre arti. Lo stesso si poteva dire della poesia, dell'architettura, e così via.

L'approdo all'astrazione nella pittura e nella poesia di inizio secolo venne interpretato da Greenberg in modo quasi teleologico. L'emancipazione dalla figurazione e dal realismo, che in quell'epoca caratterizzava ogni forma d'arte colta, era descritta come il culmine di un progressivo disvelamento: con essa, era finalmente messa in luce la struttura materiale dei media che permettevano l'esistenza di ogni artefatto. Tutto ciò che al contrario non si confaceva a quel modello di progresso era giudicato anacronistico o apertamente reazionario. Mentre l'arte popolare intratteneva le masse provocando negli spettatori risposte del tutto emotive, l'arte d'avanguardia educava alla verità attraverso un procedimento riflessivo che era allo stesso tempo critico e autocritico.

Nonostante la teoria di Greenberg sia intrisa di teleologia e forse perfino di una sfumatura marxista (Clark 1982), credo che le tassonomie di Margolis e Wollheim vadano lette alla luce di questo contesto culturale. Sebbene le ontologie dei due filosofi non siano valutative e non ascrivano all'arte alcuna funzione specifica, cionondimeno rispondono con strumenti semiotici alla stessa impostazione di pensiero: da un lato sono

²⁵ Per una interpretazione in questo senso del pensiero di Greenberg si veda anche Foster (1996).

anch'esse il frutto di un'interrogazione riguardo le condizioni necessarie affinché un certo oggetto sia un'opera d'arte, dall'altro lato individuano anch'esse un principio di distinzione che possa essere applicato a tutti i media esistenti.

Al di là dell'influenza diretta che le idee di Greenberg possono aver avuto su Margolis e Wollheim, rimane vero un fatto: almeno fino alla fine degli anni '60 l'arte era definita, tanto dai critici quanto dai filosofi, come un sistema mediale. Margolis e Wollheim certo non fecero eccezione. Già nel corso di quegli anni, tuttavia, quel modello interpretativo iniziò a essere messo sotto esame. È necessario dunque domandarsi se e come la teoria *type-token* venne influenzata dalla progressiva crisi che nei decenni successivi interessò la concezione mediale dell'arte.

Se dovessi indicare le ragioni per cui il problema dei media e della loro natura perse di interesse, menzionerei due cause principali. In primo luogo, soprattutto dopo l'affermarsi dell'arte concettuale, emersero e si diffusero in Occidente generi artistici del tutto nuovi, non più vincolati alle classificazioni tradizionali.²⁶ In secondo luogo, contestualmente all'affermarsi di queste nuove forme espressive, un gruppo di critici iniziò a muovere puntuali obiezioni alle teorie di Clement Greenberg. Tra i membri del gruppo, riuniti attorno alla rivista *October*, si contano i nomi di Benjamin Buchloh, Hal Foster, Yves-Alain Bois e Rosalind Krauss. Fu in particolare quest'ultima a ripensare in chiave contemporanea alcuni concetti fondamentali del modernismo, tra i quali anche quello di medium.

Reinventare il medium è il significativo titolo dato a una raccolta di saggi scritti da Rosalind Krauss (2005) negli anni '90 e tradotti in italiano qualche anno fa. Per loro tramite, l'autrice criticava la nozione greenberghiana di medium, contestando l'idea che questa dovesse indicare solo le qualità materiali del supporto in cui un'opera è incarnata. Proprio come Greenberg, anche Krauss (1999, 155-79) per dimostrare la propria tesi si confrontò con l'espressionismo astratto di Jackson Pollock, interpretando le condizioni di possibilità di quello stile pittorico in modo del tutto innovativo. A rendere possibile l'inconfondibile *dripping*, osservava la teorica, non era solo la piattezza delle tele usate dall'artista americano, ma il modo in cui egli le orientava nello spazio. Se infatti Pollock avesse lavorato al cavalletto, certo non avrebbe prodotto gli effetti che invece otteneva dipingendo su rotoli di tela distesi direttamente a pavimento.

²⁶ Per una cronologia ragionata dell'ascesa dell'arte concettuale tra il 1962 e il 1969, Buchloh (1990).

Concludeva quindi Krauss: è soprattutto una proprietà relazionale –l’orizzontalità– e non solo una mera proprietà fisica –la piattezza– a permettere l’esistenza di dipinti come *Number 1*, *Autumn Rythm* e altri ancora.

L’analisi operata da Krauss sulle condizioni di possibilità del *dripping* conduce a un primo risultato teorico. Persino nel caso della pittura, la cui matericità sembra innegabile, la nozione di medium non coincide con le caratteristiche fisiche di un dato supporto, ma include anche disposizioni di ordine relazionale: nel caso di Pollock, l’orientamento spaziale della tela. La definizione di Greenberg va riconosciuta, per questo motivo, come parzialmente inesatta.

È proprio a partire da questo riconoscimento, afferma Krauss (2005; 2009), che molti artisti hanno iniziato a lavorare dopo la fine del modernismo. Fenomeni di natura relazionale e sociale come convenzioni, abitudini, regole e codici visivi sono diventati il medium espressivo di molte opere d’arte. Esempio di questa tendenza, che Krauss cita in diverse occasioni, è *Twentysix Gasoline Stations*, un libro d’artista pubblicato da Ed Ruscha nel 1963.²⁷ In quel breve volume sono raccolte ventisei fotografie in bianco e nero che hanno per soggetto altrettante pompe di benzina autostradali. Gli scatti sono uniti tra loro dalla decisione del fotografo di rispettare una certa regola durante un viaggio *on the road* tra l’Oklahoma e Los Angeles. La serie fotografica che ritrae alcune impersonali architetture autostradali è realizzata dunque per mezzo di una norma altrettanto impersonale che l’artista si impone di seguire. Così come la carta fotografica permette l’esistenza di ciascuna fotografia presa singolarmente, è la regola stabilita a far esistere l’opera nella sua interezza.²⁸

Attraverso l’analisi di opere come quella di Ed Ruscha e di molti altri artisti che si affermano tra gli anni ’60 e ’70, Rosalind Krauss dimostra che per comprendere gli sviluppi dell’arte contemporanea è necessario ampliare il concetto di medium in senso relazionale e sociale. Tuttavia, non è questa l’unica strada intrapresa negli ultimi cinquant’anni per procedere oltre il modernismo e oltre Greenberg.

²⁷ Edward Ruscha, *Twenty-six Gasoline Stations*, libro d’artista, edizione di 400, 17.9 × 14 cm, 1963.

²⁸ L’enfasi posta da Krauss sulla norma come medium di *Twentysix Gasoline Stations* è forse esagerata: cinque delle ventisei foto contenute nel libro, per esempio, non sono posizionate nell’ordine cronologico in cui sono state scattate. L’aspetto finale dell’opera è dunque frutto anche della cura ossessiva con cui Ruscha lavorò all’impaginazione del volume (Sharp 1973). Nonostante questo, il punto di Krauss rimane valido: a partire dagli anni ’60 molte opere vennero prodotte fuori dai formati tradizionalmente classificati.

Nel suo libro fondamentale, intitolato *Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-medium Condition*, Krauss (2000) sostiene che con l'affermarsi dell'arte concettuale la nozione stessa di medium è stata almeno in parte accantonata. Lavorando sempre meno sull'evidenziare le condizioni di esistenza di un singolo genere artistico, molti sono gli artisti che hanno scelto di interrogarsi sul significato dell'arte in quanto termine generale. Personalità come Sol LeWitt, Marcel Broodthaers, Joseph Kosuth e Donald Judd hanno deliberatamente progettato oggetti d'arte situati a metà tra la pittura e la scultura, gettando le basi per la nascita dell'installazione come genere nuovo. Donald Judd, per esempio, inizia così il suo celebre articolo del 1965, *Specific Objects*:

Half or more of the best new work in the last few years has been neither painting nor sculpture (Judd 1965, 74).

Indebolendo la distinzione netta tra pittura e scultura, l'arte minimal e concettuale inaugurano quella che Rosalind Krauss chiama condizione post-mediale: un ecosistema artistico non più pensabile come insieme di generi idealmente puri, ma piuttosto come campo aperto e ibrido in cui linguaggi diversi si mischiano. Prodotto eminente di questo nuovo modo di fare arte è, secondo la teorica, il formato dell'installazione. Non identificabile con un singolo medium, l'installazione è infatti un dispositivo complesso che mette più media alla volta in relazioni interdipendenti.²⁹ Le caratteristiche proprie di diversi tipi di oggetti si relazionano tra loro formando entità complesse, entità il cui allestimento nello spazio può variare a seconda dell'occasione o delle specificità del singolo spazio espositivo.

L'ampliamento del concetto di medium in senso relazionale, da un lato, e la dissoluzione del medium in una riflessione che riguarda la nozione di arte in generale, dall'altro lato, sono due delle modalità che secondo Krauss gli artisti postmoderni hanno adottato per affrancarsi da Greenberg e dal modernismo.

²⁹ Il caso di studio analizzato da Krauss per illustrare la propria posizione è *Musée d'art moderne. Département des Aigles*, un'opera realizzata dal belga Marcel Broodthaers e allestita in sedi diverse tra il 1968 e il 1972. Oggi in parte dispersa, l'installazione aveva le sembianze di un'istituzione museale fittizia dedicata alle aquile e alla loro iconografia. Teche contenenti oggetti e cimeli, disegni, dipinti e sculture erano divisi in dodici sezioni e venivano riposizionati di volta in volta a seconda dell'occasione. A garantire l'unità dell'opera, limitando l'arbitrarietà del formato installativo, era secondo Krauss la mimesi dell'opera con i codici visivi del museo e dell'archivio. Per un approfondimento sull'opera, le cui sezioni sono state presentate in diverse sedi tra il 1968 e il 1972, oltre a Krauss (2000) si veda Buchloh (1983); Moure (2012); Snauwaert (2017).

Certo, nessuna delle opere che ho citato mette di per sé in crisi il modello ontologico teorizzato da Margolis e Wollheim: perfino un'installazione può essere scomposta in parti tali da rientrare nella tassonomia standard. Eppure, comprendere la condizione post-mediale così com'è concepita da Krauss aiuta a chiarire due aspetti che hanno una certa correlazione con la teoria *type-token*.

In primo luogo, le osservazioni di Rosalind Krauss portano a notare che, contro le previsioni di Greenberg, a partire dagli anni '60 molti artisti hanno iniziato a produrre forme d'arte ibride che, nella classificazione messa a punto dai due filosofi, sono più vicine al teatro e alle arti performative. Proprio come quest'ultime, anche le opere post-mediali hanno regole di identificazione più vaghe dal punto di vista ontologico: molti sono infatti gli elementi che possono variare a seconda dell'occasione. In secondo luogo, le argomentazioni della teorica impongono di intendere la nozione di medium come eccedente rispetto a quella del mero supporto materiale. Questa nuova concezione, che dà valore a fattori di tipo relazionale e convenzionale, contraddice almeno in parte il Wollheim di «Minimal Art». In particolare, attraverso la riflessione di Krauss, si può iniziare a intuire come sia difficile sostenere l'idea che il *type* di un'opera d'arte consista in un'entità astratta del tutto indipendente da ogni contingenza.

La debolezza delle posizioni espresse in «Minimal Art» diventa evidente se si considera una speciale classe di artefatti post-mediali che il poeta e saggista Craig Dworkin (2013) chiama *No Medium*: queste sì sono opere d'arte che sembrano funzionare a tutti gli effetti come controesempi alle tesi del Wollheim meno maturo. Nella definizione di Dworkin sono infatti identificate come non-mediali tutte quelle opere composte solo di pause, vuoti, silenzi e, appunto, pagine bianche. Come si ricorderà, nel saggio del 1965 Wollheim aveva ideato un esperimento mentale in cui si negava fermamente l'ipotesi che un foglio vuoto potesse essere considerato un'opera di poesia. Ebbene, nel proprio libro Dworkin mette in fila una serie di casi che di fatto confutano la posizione sostenuta dal filosofo. Sono opere letterarie fatte solo di fogli vuoti, per esempio: Ed Sanders, *A Valerium Edition of the Entire Extant Works of Thales! The Famous Milesian Poet, Philosopher, Physicist, Mathematician, Cosmologist, Urstoff-Freak, Absent-Minded Professor and Madman* (1964); Idries Shah, *The Book of the Book* (1969); Barrie Nichol, *A Condensed History of Nothing* (1970); Doro Boehme ed Eric Baskauskas, *Various Blank Pages and Ink* (2009). A

questa bibliografia minima si aggiungono inoltre casi analoghi realizzati nell'ambito di altri generi d'arte. La prima opera di questo tipo che viene in mente è di certo la composizione musicale *4'33''* di John Cage (1952), la quale consiste di sole pause pur essendo dotata di tre movimenti, diverse versioni e un certo numero spartiti.³⁰ Durante l'esecuzione del brano non viene emesso alcun suono, ma non per questo ogni silenzio lungo quattro minuti e trentatré secondi viene considerato un'occorrenza dell'opera così come invece temeva il Wollheim di «Minimal Art».

Le opere che Dworkin elenca esistono davvero e sono senza alcun dubbio considerate arte: esse rappresentano dunque convincenti controesempi alla prima formulazione della teoria *type-token*. La loro stessa esistenza, la cui possibilità era negata in «Minimal Art», ci obbliga a ripensare la natura che nel saggio di Wollheim era attribuita ai *type*. Sono due, in particolare, gli aspetti che meritano un ripensamento.

In primo luogo, va messa in discussione l'idea che un *type* sia una struttura formale indipendente, costituita dall'insieme di tutte le proprietà non contingenti condivise dalle occorrenze di un'opera data. Proprio l'estrema astrazione con cui Wollheim connota i *type* impedisce al filosofo di vedere come sia necessario riferirsi a concreti contesti di esecuzione per distinguere ciò che la sua teoria non riesce a differenziare. È perché comprendiamo e ci riferiamo a un certo contesto che siamo in grado di riconoscere la differenza tra un semplice silenzio e l'opera di John Cage, oppure tra una banale pagina vuota e una poesia concettuale.

In secondo luogo, a dover essere ripensata è l'idea che ogni genere d'arte possieda proprietà stabili e che da tali proprietà dipenda la natura dei *type* con cui le opere di un dato genere si identificano. Si ricorderà che, nel proprio esperimento mentale, Wollheim dava per assodato che tutti i membri della classe delle opere letterarie fossero di per sé riproducibili. Era proprio la riproducibilità attribuita alla poesia-pagina bianca che spingeva il filosofo a considerare impossibile l'esistenza di quell'opera immaginaria. Allo stesso modo, la materialità e l'unicità attribuita *tout court* alle opere d'arte visiva convinceva Wollheim a credere possibile una scultura-pagina bianca. Eppure, queste attribuzioni di proprietà all'uno e all'altro genere d'arte sono tutt'altro che fondate una volta per tutte: possiamo benissimo immaginare, per esempio, una poesia che sia individuata, per volontà del suo autore, con una sola occorrenza valida.

³⁰ Per una breve storia dell'opera e delle sue versioni si veda Dworkin (2013, 143)

Considerando e le opere no-medium individuate da Dworkin e, più in generale, la condizione post-mediale teorizzata da Krauss, si è incoraggiati a ripensare la definizione dei *type* e perfino alcuni presupposti fondativi della concezione mediale dell'arte. Ma in che modo?

3. Le versioni ulteriori della teoria *type-token* e il problema della rimediazione.

Dworkin non è un filosofo analitico né ha mai partecipato al dibattito riguardo la teoria *type-token* di cui mi sto occupando qui. Tuttavia, anch'egli come Krauss sembra indicare una strada alternativa tanto a Greenberg quanto al Wollheim di «Minimal Art» quando suggerisce la necessità di considerare i media nella loro dimensione contestuale e interdipendente, come parte di un sistema in perpetua formazione:

No single medium can be apprehended in isolation. Moreover, [...] media (always necessarily multiple) only become legible in social contexts because they are not things, but rather activities: commercial, communicative, and, always, interpretive (Dworkin 2013, 28).

Ovviamente, i cambiamenti che sono avvenuti nella produzione e fruizione dell'arte a partire dagli anni '70 non sono passati inosservati neanche nell'ambito della filosofia analitica. Tra i vari tentativi di riformare le posizioni teoriche di Wollheim, due in particolare si fondano sull'idea che i fenomeni artistici vadano compresi come il risultato di un'attività.

Il primo tentativo che voglio citare è quello compiuto da David Davies (2004), il quale fu fortemente ispirato dalle teorie di Gregory Currie (1989). Sia Davies che Currie sostengono che le opere d'arte non debbano essere identificate con l'oggetto o l'esperienza con cui sono comunemente identificate, bensì con la catena di azioni che porta alla loro realizzazione. Il motivo lo si vede bene considerando il caso dei ready-made. Per distinguere un *objet trouvé* da un qualsiasi oggetto identico a esso non è dirimente osservare alcuna delle qualità estetiche esibite dall'uno o dall'altro; è invece necessario considerare la catena di azioni che conduce alla produzione dell'artefatto.

Poiché è questa catena causale a determinare la differenza dell'opera d'arte dall'oggetto comune, opera d'arte e catena causale dovranno essere considerate identiche tra loro.

Che un artefatto sia identificato sempre da una performance e mai da un'entità materiale è la tesi che accomuna le filosofie di Davies e Currie. Fra le due teorie sussiste tuttavia una differenza fondamentale. Da un lato, l'ontologia di Davies è di tipo contestualista: il filosofo ritiene infatti che la catena di azioni da identificare con una certa opera sia quella concretamente compiuta dal suo autore (*action-token*) e che questa possa essere poi astratta in uno schema ideale di ripetizione. Dall'altro lato, la prospettiva adottata da Currie è fortemente platonista: egli considera l'insieme di azioni che conduce alla produzione di un certo artefatto come un'entità astratta e atemporale (*action-type*) la quale si incarna di volta in volta in occorrenze concrete.

Sia la teoria di Davies che quella di Currie generano alcune difficoltà non facilmente aggirabili.³¹ Una in particolare è comune a entrambe. Come osserva Amie Thomasson (2004, 83-88) prendere per buone le ipotesi dei due filosofi richiede di modificare radicalmente la nostra concezione di che cosa sia un'opera d'arte. Davanti a una tela di Caravaggio, per esempio, saremmo costretti a credere di non stare osservando un capolavoro della pittura barocca ma solo l'indice delle azioni che, queste sì, si identificherebbero con l'opera d'arte vera e propria.³² Così facendo, tuttavia, saremmo costretti a credere di non esperire mai un'opera d'arte direttamente, ma solo tramite la mediazione di un'oggetto attraverso cui ricostruirla in modo inferenziale (Levinson 1992, 216-17). Sposando l'ipotesi di Currie e Davies rinunceremmo insomma all'idea che l'arte possa essere percepita in sé e per sé. Non sembra un cambio di prospettiva davvero troppo radicale e controintuitivo per essere accettato?

Il secondo tentativo di pensare gli artefatti come il risultato di un'attività è quello fatto dall'americano Nicholas Wolterstorff (1975). Attraverso una critica diretta alle posizioni di Richard Wollheim, il filosofo ha saputo costruire uno degli edifici teorici più articolati che l'ontologia analitica dell'arte annoveri ancora oggi. In questa sede non esaminerò le tesi dell'autore nella loro interezza e complessità. Mi limiterò invece a descrivere il modo in cui egli ha cercato di risolvere i problemi generati

³¹ Per una critica articolata alla teoria di Currie si veda lo stesso D. Davies (2004, 127-45).

³² Non a caso Currie parla degli oggetti d'arte solo come punti focali di apprezzamento (*focus of appreciation*).

dall'esperimento mentale della poesia-pagina bianca e dalla nozione di *type* che in esso era presupposta.

Wolterstorff parte dal constatare che a fondamento della teoria di Wollheim c'è l'idea che un *type* condivida con i propri token le proprietà essenziali dell'opera con cui si identifica. È infatti questa caratteristica della relazione tra *type* e token che viene considerata distintiva tanto rispetto alla relazione tra classi ed elementi quanto rispetto a quella tra universali ed esempi (Wollheim 2015, 49). Contro la concezione di Wollheim, Wolterstorff nota invece come molti siano i casi in cui le occorrenze valide di un certo *type* mancano di condividere con quest'ultimo un certo numero di proprietà necessarie. Per esempio: un concerto brandeburghese di Bach suonato malamente o fischiettato da qualcuno per la strada condividerà ben poche proprietà con l'esecuzione ideale di quello stesso brano musicale. E ancora: sebbene dal punto di vista del *type* sia necessario che la composizione di Bach inizi con una certa nota emessa da un preciso strumento, dal punto di vista dei token è possibile che alcune buone esecuzioni del concerto inizino per errore con una nota diversa. Tutti questi casi, prosegue il filosofo, dovranno portarci a rigettare la nozione di *type* sostenuta da Wollheim. Un tipo non potrà coincidere con il set di proprietà necessariamente condivise dalla totalità delle occorrenze di un'opera; dovrà invece equivalere all'insieme dei predicati che sono attribuibili solamente alle sue occorrenze ben formate (*properly formed tokens*). Pensato nei termini di predicati piuttosto che di proprietà, il *type* è dunque inteso da Wolterstorff come un genere normativo (*norm kind*) i cui esempi sono le occorrenze corrette dell'opera con cui esso si identifica (Wolterstorff 1975, 131). Sulla base della normatività propria di ogni *type* sarà possibile stabilire, per una stessa opera, il grado di correttezza di ciascuna delle sue occorrenze: una facoltà, questa, che non era invece posseduta dai *type* per com'erano definiti da Wollheim.

Veniamo ora all'esperimento mentale della poesia-pagina bianca. La difficoltà che Richard Wollheim riscontrava nel giustificare un'opera del genere derivava dal fatto che il filosofo concepiva i *type* come entità astratte, del tutto prive di riferimento a elementi contingenti. Poiché la poesia-pagina bianca non ha di per sé alcuna struttura linguistico-formale, la teoria del filosofo non era in grado di far funzionare il *type* dell'opera come principio di distinzione tra i token del componimento letterario e i fogli vuoti non dotati di artisticità. La differenza tra gli uni e gli altri risiede infatti nel loro essere presentati in

specifici contesti di esecuzione: contesti cui i *type* così come sono teorizzati da Wollheim non hanno modo di riferirsi. Wolterstorff invece, pur continuando a concepire i *type* come entità astratte, li identifica con insiemi di predicati attribuibili alle occorrenze corrette di una certa opera. Sebbene la poesia-pagina bianca non sia dotata di struttura formale, alcuni dei predicati che costituiscono il suo *type* potranno riferirsi, almeno in astratto, a dei contesti di correttezza. Il riferimento a questi contesti di correttezza garantirà la distinzione concettuale tra le occorrenze valide dell'opera e i fogli d'uso comune. Sarà dunque un token valido della poesia un foglio bianco intenzionalmente inserito in un'antologia di letteratura concettuale. Non sarà invece un'occorrenza valida dell'opera un qualsiasi foglio bianco inserito in una risma di carta, tra le pagine di un quaderno oppure nel carrello di una fotocopiatrice.

Grazie alla capacità di stabilire un criterio formale di correttezza delle occorrenze, la teoria di Wolterstorff si dimostra essere più efficace rispetto a quella del Wollheim di «Minimal Art». Al di là del formalismo però, resta da capire come venga stabilito, secondo il filosofo, quali siano le occorrenze corrette di un dato artefatto. Wolterstorff (1975, 136) sostiene che l'operazione si articola in due fasi. Nella prima l'autore di un'opera decide le condizioni di correttezza che ritiene accettabili per ciò che sta creando. Nella seconda fase le condizioni stabilite vengono certificate secondo modalità più o meno precise e codificate. Un musicista potrà per esempio trascrivere con precisione le proprie volontà su uno spartito oppure scegliere sistemi di notazione più vaghi per svolgere la stessa attività. Entrambe le fasi, sostiene ancora Wolterstorff, sono comunque condizionate dallo stato dell'arte entro cui ogni artista si trova a lavorare: nel momento in cui la sua opera viene realizzata egli non potrà stabilire condizioni di correttezza che siano impossibili da rispettare. Una sinfonia per violino, per esempio, dovrà includere solo quelle note che lo strumento può in effetti raggiungere.

Tanto Wolterstorff quanto Davies cercano di ancorare la stabilità ontologica delle opere d'arte a una qualche forma di attività umana. L'attività cui i due filosofi pensano è tuttavia unicamente quella svolta dall'autore mentre produce un certo artefatto. Contro questa convinzione, vorrei ora mostrare come la validità di un'occorrenza sia determinata da un processo collettivo più che individuale, storico più che puntuale. Sebbene ogni artista vesta un ruolo determinante nello stabilire quali sono le modalità di

esistenza di ciò che realizza, alcuni cambiamenti recenti mi spingono a credere che anche altri fattori possano entrare in gioco.

Che lo statuto ontologico di un'opera d'arte venga individuato non solo nel momento della creazione dell'artefatto ma anche nel tempo futuro della sua trasmissione ai posteri mi sembra provato da alcuni processi storici che riguardano l'avvento di internet e i cambiamenti che esso ha causato nel campo della produzione audiovisiva. Dal punto di vista della nostra classificazione, internet sembra infatti essere una tecnologia del tutto particolare.

Per prima cosa, proprio come le installazioni studiate da Krauss, anche il web permette la compresenza di più media su un unico piano di realtà: basti pensare alla homepage di un quotidiano online dove convivono, competono e si rinforzano reciprocamente testi, fotografie, grafici, video e così via. Se usato per fare arte, internet può essere quindi il luogo di convergenza e forse di collasso dell'intero sistema dei media tradizionali. In questo senso, è certamente un'entità post-mediale.

Non è tuttavia solo questo carattere di sincronia mediale a rendere internet diverso dalle altre tecnologie. Come ha notato Lev Manovich (2013), una seconda caratteristica che contraddistingue la rete è quella di implicare la traduzione di tutti gli altri media preesistenti in un nuovo codice: il codice binario del linguaggio digitale. Proprio grazie a questa qualità, sostiene ancora Manovich, internet può essere definito un *metamedium*, un medium in grado di comprendere e assorbire tutti gli altri in un nuovo e omogeneo ambiente linguistico.

Il carattere metamediale di internet ha avuto senza dubbio un impatto particolare sul modo di vivere le opere audiovisive. Per prima cosa, opere che prima erano disponibili solo in pellicola sono state tradotte in formati digitali, i quali sono considerati dal pubblico di oggi del tutto equivalenti ai loro predecessori analogici. Inoltre, la moltiplicazione delle piattaforme dove fruire i film ha fatto sì che il grande schermo e la sala venissero considerati elementi sempre meno costitutivi dell'esperienza cinematografica. Infine, l'immediata disponibilità e la malleabilità delle opere digitalizzate hanno reso normali e diffuse le pratiche di citazione e remix. Tutti questi cambiamenti hanno avuto degli effetti sulla definizione del cinema come genere d'arte e di intrattenimento. Un segno tangibile di questi effetti nel discorso pubblico è il dibattito che ha segnato le recenti edizioni dei principali festival internazionali: sono ammissibili

o meno, in concorso, le opere audiovisive che sono state prodotte per Netflix senza prima passare dalla sala cinematografica?³³

Le trasformazioni che sono avvenute nel cinema come genere e apparato produttivo hanno, io credo, delle implicazioni non solo a livello sociale ma anche a livello ontologico. Come abbiamo appena visto, la transizione dal supporto analogico a quello digitale porta con sé la necessità di stabilire la validità di un nuovo insieme di occorrenze con caratteristiche materiali nuove: ai *token* di un'opera in pellicola si affiancheranno ora *token* che si incarnano in file formato WMV3 o simili. Ma chi decide, in questo caso, della loro correttezza? È qui che la teoria di Wolterstorff mi sembra dimostrare la sua debolezza. Risulta infatti impossibile che a effettuare la scelta sia il creatore dell'opera. Può darsi il caso, per esempio, che il regista di un certo film sia morto molti anni prima di vedere attuata la rivoluzione digitale. Come avrebbe potuto quindi prendere una decisione su qualcosa che non poteva nemmeno immaginare?

Un'obiezione a questa critica consiste nel sostenere che, accettando i nuovi formati di una certa opera come validi, non si stia facendo altro che interpretare la volontà dell'artista: in mancanza di una specifica indicazione contraria, si suppone che prevalga in lui o in lei la volontà di trasmettere la propria opera piuttosto che la filologia riguardo le modalità della sua presentazione. Si suppone insomma che le proprietà dell'opera perdute nella transizione dall'analogico al digitale verrebbero giudicate inessenziali. Il cinema, in fin dei conti, è un genere d'arte riproducibile: come i libri così anche i film si suppone possano transitare da un supporto all'altro senza perdere il loro significato.

Ci sono almeno due modi, mi sembra, per rispondere a questa obiezione. Il primo è sottolineare come molti registi che hanno fatto la storia del cinema si siano opposti alla digitalizzazione delle loro pellicole. Peter Kubelka, padre del cinema strutturale, ha dichiarato per esempio che preferirebbe vedere la sua opera estinguersi piuttosto che cedere alla sua digitalizzazione. Kubelka ritiene infatti essenziali al mezzo cinematografico le qualità formali e materiali della proiezione in pellicola (Urbano Ragazzi 2018). È dunque impossibile inferire che tutti i filmmaker del passato avrebbero avuto un'opinione diversa da quella del regista viennese se avessero avuto la possibilità di esprimersi. D'altra parte, è già successo altre volte che le volontà postume

³³ Per una panoramica del rapporto tra Netflix e i più importanti festival occidentali, Walters (2020).

di un autore non venissero rispettate. In ambito filosofico, Michel Foucault impedì che si pubblicassero suoi saggi autografi dopo la morte, eppure i suoi corsi al Collège de France –tutti pubblicati postumi– rappresentano oggi una fonte fondamentale e accessibile per studiare il pensiero del filosofo francese. Al di là degli escamotage legali attraverso cui la pubblicazione dei corsi fu permessa, la decisione sembra comunque far dipendere lo statuto ontologico dei saggi da considerazioni di tipo assiologico, relative cioè al valore culturale che viene attribuito a quegli scritti. Lo stesso potrebbe dirsi se immaginassimo che Georges Méliès resuscitasse apposta per comunicarci la sua contrarietà al cinema digitale. Siamo sicuri che il suo parere sarebbe sufficiente per modificare pratiche sociali, economiche e culturali ormai consolidate?

Allontanandosi dal panorama dei nuovi media, un secondo modo di rispondere alla critica consiste nell'osservare come l'interpretazione dello statuto ontologico di certi artefatti abbia subito mutazioni anche nell'antichità. Partendo dalle ricerche di Rhys Carpenter, l'archeologa Brunilde Sismondo Ridgway (1984) sostiene che la pratica della copia nella cultura romana fu per molto tempo *fraintesa*. Winckelmann e gli altri autori che inaugurarono lo studio moderno dell'arte ellenica hanno interpretato le repliche romane della statuaria e della pittura greche come forme derivative e minori. Questi primi archeologi si sono interessati agli artefatti romani considerandoli solo sostituti imperfetti di opere originali andate perdute. Sull'onda di questa convinzione, per almeno due secoli la cultura artistica del Peloponneso è stata giudicata superiore e popolata da grandi personalità autoriali, mentre la cultura latina è stata derubricata a surrogato. L'errore di Winckelmann, secondo Sismondo Ridgway, è stato quello di aver applicato categorie moderne allo studio dell'arte antica, tanto da travisare il fenomeno della copia nel mondo antico. Dice la studiosa che categorie come quelle di autore o di originale acquistarono rilevanza solo a partire dal XV secolo, avendo invece un valore decisamente relativo se non nullo nel mondo classico. In questa diversa configurazione del sistema delle arti, conclude Sismondo Ridgway, pittura e scultura erano considerate generi i cui artefatti possedevano un'identità in qualche modo indipendente dal loro primo creatore: erano replicabili e adattabili secondo le circostanze. La trasmissione di una certa forma veniva insomma giudicata il parametro più rilevante nell'identificazione di un'opera d'arte. Originalità e autorialità non erano ancora, per così dire, stati inventati.

Le conclusioni a cui arriva Ridgway sono utili alla nostra critica di Wolterstorff per tre ragioni. Da un lato gli studi dell'archeologa dimostrano come la natura ontologica degli artefatti antichi si sia trasformata nel corso della storia, accordandosi di volta in volta a sistemi di pensiero diversi da e successivi a quello di partenza. Dall'altro lato evidenziano come, sebbene l'ontologia originaria degli artefatti greci e romani sia stata ricostruita, il nostro modo di trattare quegli stessi oggetti non sia cambiato: oggi non li replichiamo liberamente come invece avrebbero fatto i loro creatori, ma li proteggiamo come opere d'arte uniche e irripetibili secondo il valore etico che attribuiamo alla conservazione del passato. Infine, le scoperte di Sismondo Ridgway ci spingono a muovere contro Wolterstorff la stessa critica che la studiosa muove contro Winckelmann. Il filosofo decide di ancorare la stabilità ontologica delle opere d'arte alle condizioni imposte dagli artisti che le hanno realizzate perché prende per assoluto un sistema di pensiero in cui l'autorialità è considerata un valore fondamentale. Wolterstorff non riesce insomma a riconoscere la relatività storica delle categorie che utilizza.

Naturalmente, la critica mossa a Wolterstorff rimarrebbe valida anche se la teoria di Sismondo Ridgway non fosse vera o se la mia ricostruzione della tesi sostenuta dall'archeologa non fosse accurata. Ciò che conta non è tanto il fatto che i parametri attraverso cui le opere d'arte sono individuate siano effettivamente cambiati nel corso del tempo. Ciò che conta, da un punto di vista filosofico, è che non ci sia nulla che impedisce di ipotizzare la possibilità di questo cambiamento.

È bene a questo punto fare un primo bilancio dei risultati sin qui raggiunti. Considerando il ruolo che la nozione di medium gioca nelle teorie *type-token* di Wollheim e Margolis, ho cercato di far emergere come queste nascondano alcuni presupposti che hanno a che fare con una certa concezione della storia dell'arte. In particolare, ho fatto notare come la distinzione mediale delle arti sia ritenuta una sorta di costante: lo è al punto tale da determinare alcune differenze ontologiche tra diversi generi di artefatto. Da questo punto di vista, è il Wollheim di «Minimal Art» a proporre la tesi più radicale. Secondo il filosofo, il principio di individuazione di un'opera d'arte dipenderebbe infatti da alcune proprietà invarianti del medium cui essa appartiene. Lo abbiamo visto studiando il caso della poesia-pagina bianca: Wollheim ritiene che alcune opere abbiano la possibilità di esistere o meno a seconda del medium cui vengono

ascritte. Per quanto riguarda le arti visive, ogni artefatto equivarrebbe all'oggetto materiale in cui è incorporato; nel caso delle arti riproducibili invece, ogni opera sarebbe identificata da un *type*, cioè dall'insieme delle proprietà necessariamente condivise dalle relative occorrenze. In questo quadro teorico, il *type* viene definito come una struttura indipendente da qualunque contingenza.

Per parte mia, ho contrastato questa concezione del *type* come struttura assolutamente astratta, mostrando come alcune opere recenti funzionino da controesempi alla tesi argomentate in «Minimal Art». Più in generale, la tendenza dell'arte contemporanea a evolversi in una dimensione sempre più post-mediale mi ha spinto a mettere in discussione la centralità attribuita alla nozione di medium nelle tassonomie di Margolis e Wollheim. Dopo aver esposto quello che mi sembra essere un limite della teoria *type*-token così com'è stata inizialmente formulata, ho brevemente descritto la maniera in cui Wolterstorff ha aggiornato le posizioni dei suoi due predecessori. Nella sua nuova versione della teoria, il *type* di un'opera d'arte non è l'insieme delle proprietà necessariamente condivise da tutte le occorrenze dell'artefatto, bensì un genere normativo costituito da tutti i predicati attribuibili alle sole occorrenze ben formate.

Nonostante la versione di Wolterstorff rappresenti un modello esplicativo più articolato ed efficace rispetto a quello del Wollheim di «Minimal Art», ho concluso la mia argomentazione sottolineando che anch'esso dipende, almeno in parte, da una concezione continuista della storia dell'arte. Per Wolterstorff, infatti, la correttezza di una data occorrenza è sempre determinata dalla volontà espressa dall'autore dell'artefatto: il principio di autorità concesso all'artista è ritenuto costante nel tempo. Alcuni casi sia recentissimi che risalenti a epoche remote spingono tuttavia a mettere in discussione la plausibilità di questo presupposto.

Come si può facilmente notare, finora la mia analisi critica si è focalizzata su un aspetto specifico: la concezione mediale dell'arte, che nelle prime formulazioni della teoria *type*-token sembra venire intesa come una costante storica. Il mio intento è stato quello di evidenziare come il sistema dell'arte si stia evolvendo in una direzione che Margolis e Wollheim non potevano prevedere. Nell'epoca contemporanea forme artistiche nuove rischiano di rendere obsolete le tassonomie tradizionali poiché la nozione di medium ha ormai perso la propria centralità.

Compiuto questo passo, nel paragrafo successivo vorrei invece esaminare un altro genere di obiezioni che sono state mosse alla teoria *type-token*. Si tratta degli argomenti che Guy Rohrbaugh (2003) ha avanzato contro qualsiasi uso del binomio categoriale nell'ambito dell'ontologia dell'arte. L'obiettivo del filosofo è quello di muovere una critica più generale e generalizzata al modello esplicativo inaugurato, ormai sessant'anni fa, da Margolis e Wollheim.

4. Guy Rohrbaugh: opere d'arte come enti individuali storici.

Tra gli anni '70 e i primi anni del Duemila molti furono i tentativi di revisione e aggiornamento cui le teorie di Margolis e Wollheim andarono incontro. Tuttavia, nel quadro del dibattito estetologico di impostazione analitica, il binomio categoriale *type-token* rimase di gran lunga lo strumento più utilizzato per definire l'ontologia delle opere d'arte. La discussione si sviluppò soprattutto attorno allo statuto dei *type*, i quali furono definiti di volta in volta come entità euristiche, generi normativi, universali e così via. L'efficacia del modello esplicativo, però, venne raramente messa in dubbio nel suo complesso, tanto che la questione perse lentamente di interesse, diluita com'era nel tecnicismo filosofico.

A sparigliare le carte, proprio all'inizio del nuovo secolo, fu la pubblicazione di un saggio dal titolo «Artworks as Historical Individuals». Nel breve testo pubblicato sull'*European Journal of Philosophy*, Guy Rohrbaugh (2003) sosteneva che nessuna delle versioni della teoria *type-token* era in grado di descrivere in modo coerente alcune tra le proprietà riconosciute come tipiche delle opere d'arte. Il modello fondato sul binomio categoriale *type-token* andava dunque abbandonato. Gli artefatti, riteneva il filosofo, non sono tipi incorporati in occorrenze, bensì entità astratte individuali e storiche.

La tesi di Rohrbaugh è particolarmente interessante nel quadro della mia ricerca perché fonda la critica del modello *type-token* su tre proprietà che hanno a che fare tutte con la storicità delle opere d'arte. È la dimostrazione tanto del fatto che la spiegazione del carattere storico dei fenomeni artistici rimane un tema centrale dell'estetica

analitica, quanto del fatto che gli strumenti teorici utilizzati per questo scopo potrebbero non essere del tutto adeguati.

In primo luogo, a parere del filosofo, considerare le opere d'arte come dei tipi impedisce di giustificare la loro flessibilità modale. Grazie a tale proprietà siamo in grado, per esempio, di immaginare che una certa sinfonia di Mozart sarebbe potuta cominciare con una nota diversa da quella attuale senza per questo diventare una nuova sinfonia. In secondo luogo, ciò che la teoria *type-token* non riesce a giustificare è la flessibilità temporale. Tutte le opere d'arte possono cambiare qualità col passare del tempo: i colori di un quadro possono perdere d'intensità, così come le pellicole di un film possono deteriorarsi o alcuni versi di una poesia perdersi per sempre. In terzo luogo, infine, un'ontologia dell'opera d'arte che non concepisca gli artefatti come entità storiche individuali manca nel cogliere la loro temporalità, cioè la loro facoltà di iniziare oppure di cessare di esistere in un dato istante nel tempo.

Secondo Rohrbaugh, definire tutte le opere d'arte come entità individuali e storiche piuttosto che come tipi incorporati in occorrenze favorisce un principio di economia ontologica che è vantaggioso per due diverse ragioni. Da un lato, delineare una teoria estetica che tenga conto delle tre proprietà appena menzionate permette di evitare una proliferazione incontrollata di opere simili tra loro: non riconoscendo la flessibilità modale degli artefatti, per esempio, saremmo costretti a credere che il cambiamento di una singola nota in una certa melodia dia origine a un'opera d'arte del tutto nuova. Dall'altro lato, adottare un'unica categoria ontologica per descrivere tutti i possibili generi di artefatto consente di unificare i campi delle arti visive e delle altre arti riproducibili –campi che invece, in teorie come quella di Wollheim, rimangono distinti.

Non è tuttavia solo un principio economico a muovere Rohrbaugh. L'unificazione di tutte le forme d'arte sotto un'unica categoria ontologica, quella degli individuali, corrisponde infatti per il filosofo ad affermare che tutti gli artefatti sono, senza eccezioni, oggetti reali. Una posizione del genere si oppone tanto a chi, come Currie, considera le opere d'arte delle entità universali e quindi atemporali, quanto a chi tratta le opere d'arte come oggetti fittizi o illusori.

Fin qui ho brevemente introdotto i cardini e gli obiettivi dell'ontologia di Guy Rohrbaugh. Prima però di entrare nel vivo delle argomentazioni che il filosofo porta

contro il modello *type-token*, è bene illustrare come egli descriva la tesi sostenuta dai propri avversari.

Rohrbaugh parte col riconoscere che esiste una differenza di ordine metafisico tra le varie versioni della teoria. Se da un lato alcuni autori ritengono che i *type* siano entità astratte ma reali, dall'altro lato non manca chi considera le medesime entità un costrutto dal valore solamente euristico. Esiste insomma, in seno ai sostenitori dello stesso schieramento, un conflitto tra essenzialisti e nominalisti, tra realisti e finzionalisti. Nonostante questa contrapposizione, tuttavia, gli uni e gli altri condividono una ben più fondamentale convinzione di ordine epistemologico. Punto d'incontro tra le diverse varianti della teoria è l'idea che tutte le occorrenze di una stessa opera condividano un certo insieme di proprietà, e che tali proprietà determinino l'identità del *type* con cui l'opera si identifica. Sebbene ci sia conflitto nello stabilire quali e quante siano queste proprietà identificanti, rimane un accordo di fondo circa il loro valere come condizioni necessarie e sufficienti affinché una certa occorrenza sia un token valido di un dato *type*. Al di là del grado di realtà concesso ai *type* dall'una o dall'altra versione della teoria, rimane comune l'idea che essi equivalgano a una struttura astratta formata dalle proprietà necessariamente condivise da tutte le relative occorrenze. È contro questa concezione delle opere d'arte che le argomentazioni di Rohrbaugh sono dirette.

La prima proprietà delle opere d'arte che la teoria *type-token* non riuscirebbe a giustificare, e che viene messa sotto esame, è la flessibilità modale. Come ho già detto, grazie a questa facoltà siamo in grado di immaginare che, in un altro mondo possibile, un certo artefatto avrebbe potuto essere diverso da come in effetti ci appare. Nel momento in cui ci chiediamo, per esempio, come sarebbe cambiata la storia della musica se la Patetica fosse stata composta in una tonalità diversa, la flessibilità modale dell'opera garantisce che ci stiamo riferendo alla stessa sonata di Beethoven e non a due sonate diverse fra loro. Non riconoscere questa qualità agli artefatti significa dunque scontrarsi con il modo in cui spesso parliamo di loro. I giudizi della critica si basano, molto di frequente, su supposizioni ipotetiche del tipo: «se l'autore avesse evitato il dettaglio X, l'opera Y ne avrebbe guadagnato nell'aspetto Z». Una buona ontologia deve essere in grado di giustificare l'uso di questo genere di proposizioni.

Certo, tutte le opere d'arte posseggono secondo Rohrbaugh flessibilità modale. Tale flessibilità modale non è tuttavia infinita. Ispirandosi apertamente alla logica di Saul

Kripke (1980), il filosofo fissa dei limiti che devono essere considerati pertinenti per inquadrare correttamente la questione. Innanzitutto, questa proprietà va intesa come *de re*: non riguarda cioè la situazione generale che può rendere vera l'attribuzione di un predicato a un oggetto, ma deve implicare la possibilità di un cambiamento nell'oggetto stesso. Secondariamente, tale nozione di possibilità non deve essere solo non contraddittoria da un punto di vista logico, ma deve essere limitata in base alla natura e alla storia degli oggetti cui si applica. Non implica contraddizione, per esempio, immaginare che la Patetica sia un frigorifero, eppure l'elettrodomestico appartiene a una categoria che non ha nulla a che fare con quella delle opere musicali: l'operazione è dunque, in questo contesto, non appropriata. In terzo luogo, infine, la flessibilità modale deve essere limitata alle sole qualità intrinseche e non accidentali dell'opera presa in considerazione. Il suo grado invece è qualcosa che non può essere stabilito in maniera netta: non esiste risposta esatta, per esempio, alla domanda circa quante note servirebbe cambiare perché la Patetica diventi un'opera diversa da quella che è.

L'obiezione avanzata da chi non crede nella flessibilità modale degli artefatti è di solito la seguente. Una certa opera d'arte non potrebbe essere realizzata in maniera diversa rispetto a come ci appare poiché l'interezza della sua struttura costituisce anche una sua proprietà intrinseca. Sostenitore di una posizione del genere è Gregory Currie, il quale è preso da Rohrbaugh come bersaglio polemico. Dice Currie:

Ciò che parzialmente costituisce un'opera d'arte è la sua struttura. Nessuno può sperare che una teoria degli artefatti che renda questa struttura estrinseca o incidentale venga accettata. Non è un fatto accidentale che il romanzo *Emma* contenga quella particolare sequenza di parole (Currie 1989, 64-65).

All'obiezione formulata in questa maniera, Rohrbaugh controbatte facendo notare che essa si fonda su un errore concettuale. Chiunque la sostenga confonde infatti un gesto deliberato con un gesto necessario da un punto di vista modale. Nella prima accezione, dire che la scelta delle parole impiegate da Jane Austen per scrivere *Emma* non è accidentale significa solo affermare che la scrittrice ha compiuto un'azione volontaria; ciò non vuol dire tuttavia che l'azione non avrebbe potuto essere eseguita in modo diverso. Nella seconda accezione, invece, la stessa frase impegna chi la pronuncia a credere nel determinismo: impegna a sostenere che Jane Austen non avrebbe potuto agire diversamente da come ha fatto. È naturalmente nella prima accezione che va

intesa l'idea che *Emma* sia un romanzo costituito da una determinata sequenza di parole.

Tra le diverse vie tentate da Rohrbaugh per confutare i filosofi come Currie, una sembra particolarmente efficace poiché dimostra l'inconsistenza della teoria avversaria sul terreno della logica modale. La confutazione ha inoltre il vantaggio di essere valida, allo stesso tempo, sia per le opere non riproducibili che per quelle riproducibili. Riporto l'argomentazione per intero:

Supponiamo di avere due artefatti molto simili ma distinti, W1 e W2, aventi proprietà strutturali simili, rispettivamente S1 e S2. Secondo la *type theory*, dovremmo identificare questi artefatti con tipi distinti, T1 e T2, tali da avere per occorrenze, rispettivamente, oggetti con struttura S1 e S2. Ora si consideri un mondo in cui (i) W2 non sia mai stato creato, e (ii) W1 sia stato creato un po' diversamente in modo da avere S2 invece di S1. Per descrivere la situazione controfattuale nei termini di una qualsiasi variante della *type theory*, si ammette che vi sia un tipo T3 i cui token abbiano tutti struttura S2. Seguendo l'ipotesi che i tipi possano avere occorrenze strutturate diversamente in differenti situazioni, possiamo dire che $T3 = T1$. Finora niente di strano. Ma il problema è che queste occorrenze possiedono tutte struttura S2 e perciò sono anche occorrenze di T2, cosicché $T3 = T2$. Ma ciò viola la transitività dell'identità, poiché abbiamo assunto che $T1 \neq T2$ (Rohrbaugh 2003, 186).

Verificato che gli artefatti sono capaci di flessibilità modale, Rohrbaugh nel suo saggio passa a considerare una seconda proprietà di cui le teorie *type-token* non riuscirebbero a dare conto: la flessibilità temporale. Questa qualità viene intesa come la capacità delle opere d'arte di mutare nel tempo. Anche in questo caso, ciò che interessa sono i cambiamenti che riguardano le sole caratteristiche intrinseche degli oggetti considerati. La tesi da battere, ancora una volta, è quella secondo cui l'aspetto di una certa opera d'arte è deciso una volta per tutte dall'artista che l'ha creata.

Un primo modo per sfidare la teoria dell'immutabilità consiste nel considerare una speciale classe di artefatti: quella delle opere realizzate con materiali fragili o destinati al deperimento. Sostenere l'impossibilità che gli oggetti di questa classe mutino negli anni significa ammettere che solo una ristretta cerchia di spettatori sarà in grado di farne vera esperienza. Ci si domanderà allora: dovremmo supporre di non stare per davvero guardando il Colosseo, quando ci troviamo di fronte al Colosseo, poiché quel monumento è ormai un'antica rovina? Se già di per sé quest'ipotesi sembra intuitivamente contraddire il nostro modo di pensare la fruizione degli artefatti fragili,

va poi considerato che esistono opere d'arte costruite apposta per mutare nel tempo. Rohrbaugh cita per esempio il John Deere Corporation Building di Eliel Saarinen, edificio che fu volontariamente progettato affinché l'acciaio di cui era in parte costituito si arrugginisse.

Una strada per cercare di ricondurre anche questi casi particolari all'ipotesi dell'immutabilità potrebbe essere di affermare che esiste un momento ottimale per apprezzarne al meglio le qualità; semplicemente, questo momento non si identificherebbe con quello iniziale della loro creazione. Se ciò fosse vero, allora il *type* che identifica una certa opera d'arte corrisponderebbe all'insieme delle proprietà possedute dall'oggetto quand'è nel suo stato di miglior apprezzamento. La soluzione proposta è certamente ingegnosa, ma si scontra di nuovo con la realtà dei fatti: sembra davvero che gli architetti o gli artisti che hanno realizzato opere del genere non abbiano voluto che queste venissero apprezzate solo nell'arco di uno specifico lasso di tempo. Hanno voluto che esse fossero apprezzate per la loro intrinseca capacità di mutare nel tempo.

Certo, nel citare questi casi particolari Rohrbaugh sta chiamando in causa soltanto delle eccezioni. Si potrebbe dunque obiettare che la maggior parte delle produzioni artistiche sono fatte per durare immutate nel tempo. Queste eccezioni spingono tuttavia a notare che molto spesso, nel linguaggio ordinario, ci si riferisce alle opere d'arte come a entità soggette al mutamento storico. In un discorso circa il restauro di un dipinto, per esempio, alcune frasi potranno esprimere l'interesse per lo stato dell'opera nel passato, altre per il suo aspetto nel presente. Una buona ontologia descrittiva dovrà dunque essere in grado di giustificare la varietà dei tempi verbali con cui si può parlare della stessa opera d'arte. Al contrario, un'ontologia che non assolva a questo scopo dovrà assumersi l'ingrato compito di sostenere che gli artefatti sono in realtà tutt'altro rispetto a ciò che il linguaggio ordinario lascia intuire. È, quest'ultima, una posizione che è certo legittimo difendere. Sembra tuttavia alquanto insensato chiedere che convinzioni e pratiche condivise riguardo i fenomeni artistici vengano abbandonate perché qualche filosofo non riesce ad accomodarle alla propria teoria metafisica.

La flessibilità temporale, prosegue Rohrbaugh, è particolarmente evidente nelle opere che sono identificate da un solo oggetto fisico. Se invece si passa a considerare le opere d'arte riproducibili, si sarà molto più inclini a ritenere che esse siano equivalenti a

strutture dall'elevata forza normativa e che dunque non mutino nel tempo. Anche in questo caso, il filosofo isola però almeno un caso speciale di arte riproducibile che sembra dotato di flessibilità temporale. Il caso in questione è costituito dall'insieme delle opere letterarie o musicali che vengono tramandate attraverso la tradizione orale. Per mezzo di questa modalità di trasmissione vengono creati racconti mitologici o canzoni folk che, passando di bocca in bocca, perdono o acquisiscono parti salienti e proprietà rilevanti. Sebbene le varie versioni di un mito esibiscano caratteristiche che le rendono distinguibili tra loro, sarà difficile sostenere che ognuna di esse sia un'opera originale e autonoma dal punto di vista ontologico. Il fatto che consideriamo ciascuna variazione del mito come un'espressione della stessa opera d'arte è certamente una prova a vantaggio di chi attribuisce agli artefatti la proprietà della flessibilità temporale.

Una tentazione comune per riaffermare l'immutabilità anche degli artefatti che esistono solo nella tradizione orale è quello di ipotizzare l'esistenza di strutture astratte tali da accomunare tutte le possibili versioni di una stessa opera. Similmente a quanto tentò di fare Stevenson introducendo la nozione di *megatype*, allo stesso modo quest'ipotesi prevede che le diverse versioni di un mito siano identificate da un'unica struttura che funge da schema narrativo per ciascuna variante. La soluzione, tuttavia, secondo Rohrbaugh non fa che aumentare i problemi. Molte sono infatti le opere letterarie che, pur essendo diverse tra loro, condividono la stessa struttura narrativa. Basti pensare alle sceneggiature di quei film che portano sul grande schermo i classici della letteratura: le une e gli altri sono indistinguibili quanto a schema narrativo, eppure sono entità del tutto differenti tra loro.

Ammettere la flessibilità temporale delle opere tramandate oralmente permette, secondo Rohrbaugh, di ripensare anche il valore ontologico di quegli apparati che fissano più rigorosamente l'identità di un'opera d'arte. Se si considerano le forme di arte folk come originarie, infatti, spartiti e altre notazioni scritte non possono più apparire come traduzioni materiali di entità astratte e atemporali. Tutte le tecniche di notazione inventate dagli esseri umani devono essere intese piuttosto come il risultato di uno sforzo collettivo per rendere duraturo nel tempo ciò che invece è suscettibile al cambiamento.

Riconosciuta l'impossibilità di identificare un'opera d'arte con una struttura costituita da un insieme di proprietà determinate, sarà necessario delineare un'ontologia

che tenga conto della natura intrinsecamente storica di tutti i fenomeni artistici. È a questo punto che Rohrbaugh (2003, 189) inizia a tratteggiare la *pars costruens* della propria teoria. Sebbene lo scopo del saggio rimanga quello di affermare l'uniformità di tutti i generi d'arte da un punto di vista ontologico, il filosofo sceglie di focalizzarsi principalmente sul confronto tra due sole tipologie d'artefatto: da un lato i dipinti come casi d'arte non riproducibile, e dall'altro le fotografie come esemplari d'arte riproducibile.

Innanzitutto, riconoscere la natura temporale dei fenomeni artistici significa per Rohrbaugh riconoscerne la loro specifica modalità di esistenza. Nessun artefatto è eterno, ma tutti iniziano a esistere in un dato momento della storia e possono cessare di esistere in un momento successivo.

Nel caso della pittura, le condizioni di esistenza di una tela dipendono dagli eventi che determinano l'aspetto dell'opera d'arte. Un dipinto inizia a esistere quando il suo autore ne ha determinato le sembianze e cessa di esistere quando tali sembianze non sono più percepibili dall'occhio umano. Si può discutere circa le condizioni che sono ammissibili per affermare che un quadro ha terminato la propria esistenza: accade quando l'oggetto che lo incorpora viene distrutto? Oppure quando anche le sue copie diventano irreperibili? Oppure quando irreperibili sono le sue copie e tutte le possibili riproduzioni? Non si può invece discutere del fatto che il quadro smette *tout court* di esistere quando l'aspetto dell'opera non è più percepibile.

Nel caso della fotografia le cose stanno allo stesso modo, ma con una piccola differenza. Secondo Rohrbaugh, uno scatto inizia a esistere nel momento in cui qualcuno preme il pulsante della macchina fotografica per impressionare un *frame* di pellicola. È subito dopo quel momento che una frase come 'ho fatto una foto' diventa vera, e ciò perché fino a un attimo prima—in assenza del negativo esposto alla luce—non è possibile il darsi di alcuna fotografia. L'atto o l'evento dell'impressione determina alcuni fatti strutturali riguardo le sembianze che avrà lo scatto quando questo verrà sviluppato: sebbene il risultato finale dell'azione non sia ancora visibile a nessuno, le qualità iniziali dell'opera vengono fissate esattamente in quell'istante. Inoltre, sempre dalla possibilità di esperire l'aspetto della fotografia dipende il perdurare dell'opera nella realtà. Uno scatto fotografico cessa infatti di esistere quando viene preclusa per sempre la possibilità di osservarlo. Anche qui vale quanto detto per la pittura: si può

discutere di quali siano le condizioni che determinano questa preclusione, ma non si può negare che essa sia una condizione necessaria e sufficiente affinché l'opera smetta di esistere.

Da un punto di vista ontologico Rohrbaugh afferma l'assoluta omogeneità di pittura e fotografia. Da un lato, gli artefatti di entrambe le classi esistono in un lasso temporale determinato, il quale corrisponde alla possibilità che il loro aspetto venga percepito in maggiore o minor grado: una volta esaurita questa possibilità, le opere termineranno la propria esistenza. Dall'altro lato, pittura e fotografia condividono un'ulteriore caratteristica ontologica. L'esistenza di entrambi i generi d'artefatto dipende da quella degli oggetti che li incarnano fisicamente e che Rohrbaugh chiama *embodiment* dell'opera. Sebbene un quadro non si identifichi con alcuno specifico assemblaggio di colore in modo assoluto, la distruzione dell'assemblaggio che lo materializza provoca la distruzione dell'opera stessa. Per la medesima ragione, se di una fotografia vengono disintegrati sia i negativi che le copie, di essa non rimarrà nulla: l'opera avrà abbandonato per sempre l'esistenza terrena.

Una volta arrivato a questo punto Rohrbaugh formula l'idea più originale della propria argomentazione. Attraverso l'esempio dell'arte fotografica il filosofo mostra infatti che il concetto di *embodiment* e quello di occorrenza non sono equivalenti. Si ritorni per un attimo al momento in cui un'immagine viene impressa sulla pellicola. L'evento, come si è detto, determina almeno in parte le sembianze che la fotografia mostrerà dopo che il suo negativo sarà stato sviluppato in camera oscura. Poiché l'esistenza del negativo garantisce la possibilità che l'opera d'arte sia percepibile, esso sarà a tutti gli effetti un *embodiment* dell'artefatto. Eppure, poiché il pezzo di pellicola non permette di per sé che la foto venga percepita da qualcuno, l'oggetto non corrisponderà all'occorrenza valida di alcuna opera d'arte. Occorrenze valide della fotografia saranno, proprio per questo motivo, solo le copie effettivamente sviluppate secondo la tiratura stabilita dall'autore.

L'osservazione della differenza tra copia e negativo di una fotografia permette a Rohrbaugh di stabilire che *embodiment* e occorrenza non equivalgono al medesimo concetto. Istituire tale distinzione è la chiave di volta che il filosofo impiega per precisare ulteriormente la propria teoria ontologica riguardo le opere riproducibili. Perché un'opera replicabile continui a esistere, egli sostiene, non è necessario che una

sua occorrenza esista effettivamente. Infatti, come accade nel caso dei negativi fotografici, basterà che sia possibile individuare almeno un oggetto fisico in cui l'opera sia incorporata.

L'esistenza di una certa opera d'arte dipende dalla sussistenza di una serie di cose o eventi causalmente legati al primo *embodiment* dell'artefatto. Per converso, nessun oggetto o evento che non sia causalmente legato a quel primo *embodiment* potrà essere considerato capace di incorporare l'opera in questione. Nel caso della pittura e delle altre opere non riproducibili, gli artefatti non solo dipendono dalla materia in cui si materializzano, ma sono costituiti da essa; nel caso delle arti riproducibili e della fotografia invece, non è detto che l'oggetto che incorpora l'opera posseda anche la proprietà di costituirlo. Nonostante questa differenza, tuttavia, 'essere incorporato da' e 'essere costituito da' sono entrambe specie della stessa relazione generica: quella della dipendenza ontologica.

A questo punto è giunto il momento di tirare le somme e andare al cuore della teoria ontologica di Rohrbaugh. Dimostrando che le opere d'arte sono in grado di flessibilità temporale e modale, il filosofo esclude che esse siano identificabili con dei *type* concepiti nella forma di insiemi di proprietà. Grazie a questa mossa filosofica, l'autore nega ogni concezione attributiva dell'opera d'arte: un artefatto, sembra dirci Rohrbaugh, non è mai un predicato che si associa a qualcosa, ma è semmai esso stesso l'oggetto reale di una predicazione. Poiché tuttavia non tutte le opere d'arte si identificano con un singolo oggetto fisico ma alcune di esse si materializzano in una molteplicità di fenomeni, si dovrà concludere che quest'ultime sono oggetti individuali, sebbene astratti, esistenti in una dimensione storica.

Proprio il connubio tra astrazione e storicità rende tutte le opere d'arte riproducibili assolutamente peculiari dal punto di vista ontologico. Analizzando i fenomeni del negativo e della copia in fotografia, Rohrbaugh caratterizza questa peculiarità in modo ulteriore. In primo luogo, il filosofo riconosce che ogni artefatto inizia a esistere in un dato momento e può cessare di esistere in un momento successivo. In secondo luogo, egli mostra come questo intervallo temporale sia determinato dalla sussistenza di una relazione causale tra una serie di oggetti fisici da cui ogni artefatto riproducibile dipende ontologicamente. Alcuni di questi oggetti sono *embodiment* dell'opera d'arte, altri sono occorrenze. Mentre i primi sono un genere delle seconde, quest'ultime sono connotate

da una funzione specifica: manifestare le qualità che di un artefatto sono rilevanti per la critica e l'apprezzamento nel contesto di una forma artistica determinata.

L'ontologia di Rohrbaugh ha di certo il pregio di proporre un modello interpretativo omogeneo, valido per tutte le opere d'arte senza distinzione di genere: tutti gli artefatti, secondo la prospettiva dell'autore, sono entità individuali esistenti nella storia. Bisogna tuttavia chiedersi se il filosofo mantenga ciò che promette, se i suoi argomenti siano cioè in grado di confutare qualunque versione della teoria *type-token* applicata agli artefatti.

5. Guy Rohrbaugh: un confronto con Margolis e Wollheim.

È cosa assodata che le argomentazioni di Rohrbaugh vadano a colpire tutte quelle versioni della teoria che propugnano la radicale atemporalità delle opere d'arte. Insistendo sulla flessibilità modale degli artefatti, il filosofo dimostra che posizioni come quelle di Kivy (1987) e Currie (1989) rendono impossibile giustificare molte espressioni della critica d'arte: spesso, infatti, i giudizi che in questo ambito vengono emessi sono fondati sull'eventualità che un certo artefatto avrebbe potuto essere diverso da come appare. Per la stessa ragione, l'argomentazione di Rohrbaugh riesce a sconfiggere anche quelle versioni della teoria in cui le opere d'arte, pur venendo considerate come dotate di attributi storici, continuano a essere identificate con insiemi immutabili di proprietà. È questo il caso della già citata posizione di David Davies (2004); ed è questo anche il caso della concezione sostenuta da Jerrold Levinson (1980a, 80-1), il quale identifica le opere musicali con «strutture-così-come-indicate-da-x-in-t» –dove 'x' corrisponde all'autore dell'opera e 't' al momento in cui egli la individua nell'infinita gamma di combinazioni tra note musicali.

Sgomberato il campo da entrambe queste variazioni sul tema, rimane ora una sola domanda da porsi: gli argomenti di Rohrbaugh si dimostrano altrettanto efficaci contro le primissime versioni della teoria *type-token* formulate da Margolis e Wollheim? La mia risposta è no. Talmente tanti sono i tratti che accomunano gli uni e le altre che è difficile pensare le due prospettive teoriche come radicalmente antitetiche tra loro. Anzi, la tesi esposta nel saggio di Rohrbaugh sembra essere piuttosto un adattamento

migliorativo –ma non dichiarato– delle intuizioni sviluppate da Margolis e Wollheim negli anni '60. Vediamo più nel dettaglio.

Per prima cosa va notato che, come fa Rohrbaugh, così anche Margolis e Wollheim attribuiscono alle opere d'arte la facoltà di iniziare e terminare di esistere. Ciò non è di poco conto. I due filosofi indicano proprio questa qualità come dirimente per affermare 1) che almeno certi generi d'artefatto sono individuati da *type* e 2) che mai alcun artefatto può identificarsi con un ente universale. La differenza che entrambi riconoscono tra tipi e universali risiede infatti nella diversa dimensione temporale in cui le due entità esisterebbero: mentre gli universali sono concepiti come eterni e atemporali, ai *type* è riconosciuta la facoltà di essere creati e distrutti in momenti determinati del tempo. Non vi è dunque, da questo punto di vista, alcuna incompatibilità tra la teoria di Rohrbaugh e quella di Margolis e Wollheim.

Secondariamente, una riflessione va fatta sul ruolo che il concetto di proprietà gioca nella definizione dei *type* nelle primissime formulazioni della teoria *type-token*. Come ho già avuto modo di dire, è in particolare Wollheim a usare questo concetto come criterio per distinguere le varie entità generiche tra loro. Secondo la classificazione formulata in *Art and Its Objects* (Wollheim 1968, §34), la differenza tra classi, universali e tipi è infatti la seguente: le prime non condividono né trasmettono proprietà ai loro membri; i secondi condividono proprietà con i propri esempi ma questi non possono a loro volta trasmetterle; gli ultimi, infine, condividono quasi tutte le loro proprietà con i rispettivi token, i quali viceversa trasmettono solo le proprietà essenziali al *type* corrispondente. Poiché nella tassonomia di Wollheim –e più nello specifico nella definizione di che cos'è un *type*– il concetto di proprietà sembra giocare un ruolo fondamentale, questa volta sì la posizione del filosofo sembra essere in netto contrasto con quella di Rohrbaugh. Qual è dunque la portata ontologica della classificazione di Wollheim? Identifica anch'egli, come faranno molti suoi successori, le opere d'arte con insiemi definiti di proprietà?

Se si legge *Art and Its Objects* alla luce di «Minimal Art» –come io stesso ho fatto finora– si può dire con un ampio grado di certezza che, nel pensiero di Wollheim, l'essenza di un'opera d'arte è effettivamente costituita dalle proprietà condivise dal *type* e dai *token* che la individuano. Almeno per ciò che riguarda gli artefatti riproducibili, lo studio dell'esperimento mentale della poesia-pagina bianca porta proprio a questa

conclusione. Un'idea del genere è senza dubbio osteggiata e sconfitta dalla confutazione di Rohrbaugh. Esiste tuttavia un altro modo di valutare il significato ontologico della tassonomia messa a punto da Wollheim. Considerando l'ampia influenza che le *Ricerche Filosofiche* hanno avuto nella scrittura di *Art and Its Objects* (Matteucci 2013), si può infatti pensare che il confronto tra le tre entità generiche abbia il senso di una comparazione tra le loro rispettive grammatiche (Wittgenstein 1953, §78). Se così fosse, puntare l'attenzione sul modo in cui proprietà e attributi sono condivisi e trasmessi nei tre casi presi in esame avrebbe il solo scopo di stabilire un criterio per differenziare ciascuno di essi. Sostenere che i *token* di un *type* possano trasmettere a quest'ultimo solo le loro proprietà essenziali non equivarrebbe allora a dire che tali proprietà sono trasmesse necessariamente. Nel primo caso Wollheim si starebbe limitando a fornire un parametro epistemologico o fenomenologico per distinguere i *type* dalle altre entità astratte; nel secondo caso starebbe invece affermando, dal punto di vista ontologico, che un *type* è sempre costituito dall'insieme delle proprietà che i *token* da cui è materializzato gli trasmettono. Mentre quest'ultima interpretazione del pensiero di Wollheim è del tutto incompatibile con le tesi propugnate da Rohrbaugh, una lettura wittgensteiniana di *Art and Its Objects* annullerebbe il conflitto tra le posizioni dei due filosofi.

Dirò qualcosa di più circa la possibilità di leggere *Art and Its Objects* attraverso Wittgenstein nelle prossime pagine. Per il momento, vorrei proseguire il mio paragone tra la tesi di Rohrbaugh e le prime formulazioni della teoria *type-token* soffermandomi su un ultimo punto. Nel suo articolo Rohrbaugh sostiene che il concetto di particolare astratto è, in sé stesso, un'innovazione ontologica. Così scrive il filosofo in proposito:

Nessuna delle categorie vagliate in precedenza –oggetti fisici, idee, classi, proprietà e tipi– si dimostra adeguata. Una risposta che non distorca la natura delle opere d'arte per come essa si riflette nelle nostre pratiche richiede un'innovazione di ordine metafisico, l'identificazione di una nuova categoria ontologica (Rohrbaugh 2003, 197).

Dobbiamo credere all'autovalutazione del filosofo? È, la sua, una tesi del tutto originale nel campo della metafisica e, più nello specifico, dell'ontologia dell'arte?

Cheché ne pensi Rohrbaugh, ancora una volta la risposta che mi sembra si possa dare è negativa. Sebbene in *Art and Its Objects* Richard Wollheim si dimostri più

elusivo nel definire in cosa consista la natura dei *type*, è questa volta Joseph Margolis a essere del tutto esplicito sull'argomento. Nel saggio «The Ontological Peculiarity of Works of Art» il filosofo dichiara senza possibilità di fraintendimento:

Deve essere possibile istanziare i particolari (di un certo genere o di certi generi) così come si possono istanziare gli universali o le proprietà. Propongo che il termine “*type*” –in tutti i contesti in cui si manifesta l’ambiguità *type/token*– significhi particolare astratto di un genere che può essere istanziato (Margolis 1977, 45).

E poco dopo:

Type e *token* sono individuati come particolari (1977, 47).

E ancora, più avanti:

I *type* sono particolari astratti nel solo senso che una classe di entità reali può essere individuata come *token* di un determinato *type* (1977, 47).

Non è dunque la prima volta che la categoria ontologica identificata da Rohrbaugh viene proposta come corrispondente alla natura delle opere d’arte. Ma l’analogia non si ferma qui. La prima e la terza citazione riportate qui sopra alludono infatti a un ulteriore aspetto che caratterizza tanto l’ontologia di Rohrbaugh quanto la filosofia di Margolis fin dalle sue prime espressioni: l’idea cioè che le opere d’arte identificate da un ente astratto esistano esclusivamente nella dipendenza da uno o più oggetti fisici che le materializzano. Ancora una volta, il dettato di Margolis è chiarissimo:

Le opere d’arte, quindi, sono entità culturalmente emergenti, occorrenze di tipi che esistono incorporate [*embodied*] in oggetti fisici (1977, 49).

Non solo Rohrbaugh e Margolis utilizzano la stessa categoria per definire la natura delle opere d’arte, ma sposano due posizioni di realismo ontologico che sembrano quasi del tutto sovrapponibili. Come se non bastasse, c’è infine un terzo elemento di convergenza tra le posizioni dei due filosofi. Entrambi gli autori utilizzano i risultati delle loro ricerche sull’arte come modello per spiegare l’ontologia di altri generi di entità. In un saggio di un anno successivo a «The Ontological Peculiarity of Works of

Art» Margolis (1978) estende l'applicazione delle categorie *type-token* al problema mente-cervello, propugnando un materialismo non riduzionista che vede nei concetti di *embodiment* ed *emergence* i suoi due pilastri. Il filosofo inaugura così quell'analogia tra persona e artefatto che continuerà ad articolare e precisare fino agli ultimissimi anni della propria vita (Margolis 2017). Nello stesso spirito, alla fine di «Artworks as Historical Individuals», Rohrbaugh scrive:

[Le entità storiche astratte] sono legate al mondo della causazione attraverso *embodiment* dai quali, per esistere, dipendono ontologicamente. E allora se le opere d'arte esistono nel tempo ma non nello spazio, perlomeno sono in buona compagnia. Anche le persone e i loro stati mentali condividono questi stessi modi di essere reali, ivi compreso l'aspetto causale. La loro natura ontologicamente dipendente li lega al regno della causazione, anche se come ciò accada è ancora motivo di dibattito (Rohrbaugh 2003, 200).

Attraverso il confronto puntuale di «The Ontological Peculiarity of Works of Art» da un lato e «Artworks as Historical Individuals» dall'altro si può ragionevolmente sostenere che Margolis e Rohrbaugh condividano almeno tre idee fondamentali circa l'ontologia delle opere d'arte: 1) che ciascuna di esse debba essere classificata come un ente particolare; 2) che tale ente particolare si materializzi sempre almeno in un oggetto fisico; 3) che il modello metafisico teorizzato per gli artefatti possa essere esteso anche ai concetti di mente e persona. A questo si aggiunge poi che entrambi gli autori lavorano per fondare un'ontologia dell'arte omogenea, che impiega cioè le stesse categorie per descrivere la totalità degli artefatti al di là del genere cui appartengono.

Se il paragone che ho tratteggiato è corretto, si dovrà concludere che la promessa di innovazione metafisica fatta da Rohrbaugh nel proprio saggio è in larga parte disattesa. Ciò che di innovativo c'è nella teoria del filosofo rispetto alle precedenti posizioni elaborate da Margolis non è l'invenzione di una nuova categoria ontologica. Innovativa, rispetto alla filosofia di Margolis, è piuttosto la precisazione che il concetto di occorrenza non coincide con quello di *embodiment*, ma ne è soltanto una specie. Nel caso della fotografia, per esempio, questa distinzione permette a Rohrbaugh di notare che l'esistenza di uno scatto è garantita non solo dalle copie stampate e numerate dell'immagine, ma anche da entità come negativi analogici o file digitali i quali, pur non coincidendo con l'opera d'arte, nondimeno la materializzano.

Concluso questo lungo confronto, ritorniamo dunque a chiederci: gli argomenti di Rohrbaugh si dimostrano altrettanto efficaci contro le primissime versioni della teoria *type-token*? Nel caso di Wollheim la risposta è incerta. Ci sono, io credo, due spinte all'interno della sua opera che non sempre sono integrate: l'una porta a formulare un modello ontologico che Rohrbaugh ha i mezzi per confutare, l'altra rappresenta una possibile via di fuga da questa stessa confutazione. Nelle prossime pagine, mi propongo di chiarire i termini della via di fuga che intravedo tra le pieghe degli scritti di Wollheim. Nel caso di Margolis invece la risposta è netta: le argomentazioni di Rohrbaugh non solo non scalfiscono le tesi sostenute dal suo predecessore, ma sembra proprio che quest'ultime possano essere compatibili –se non almeno parzialmente sovrapponibili– con le prime.

La compatibilità tra la teoria ontologica di Rohrbaugh e quella di Margolis è sorprendente. E lo è soprattutto perché non risulta dichiarata. Non solo in tutto «Artworks as Historical Individuals» il nome di Margolis non è mai citato –strano, se si pensa che fu lui il primo a introdurre il binomio *type-token* nel campo dell'ontologia dell'arte– ma non lo è nemmeno nell'ampio capitolo intitolato «Ontology of Art» che Rohrbaugh compilò per la terza edizione del *Routledge Companion to Aesthetics* (Gaut, McIver 2013, 261-274).

Il silenzio di Rohrbaugh riguardo la filosofia di Margolis, in ogni caso, non è privo di significato. Mi sembra anzi dire qualcosa proprio sul modo in cui si è evoluta la considerazione della storicità nel dibattito attorno all'ontologia delle opere d'arte. La dimenticanza di Rohrbaugh segnala un rimosso filosofico. A essere stato cancellato – questa la mia ipotesi– è il contesto pragmatista in cui le categorie *type* e *token* sono state pensate in origine. È a partire da quel contesto che anche Joseph Margolis iniziò a muovere i suoi primi passi filosofici.

Progressivamente, a una lettura peirciana del binomio *type-token* se ne è sostituita un'altra. Soprattutto per effetto dei filosofi che si sono occupati di ontologia della musica, a partire dagli anni '80 la nozione di *type* è stata sempre più spesso interpretata in chiave platonico-fregeana. A un modello metafisico che faceva della temporalità del reale un postulato, se ne è dunque sostituito un altro all'interno del quale le entità astratte che individuano gli artefatti sono state equiparate a insiemi di proprietà eterne e immutabili. Contro questa impostazione si scaglia con maggior efficacia la catena di

argomenti sostenuta da Rohrbaugh. Se la mia ricostruzione è verosimile, al di là che il filosofo conosca o meno le tesi di Margolis, un saggio come «Artworks as Historical Individuals» sembra segnalare, da un lato, un riavvicinamento in atto tra la filosofia analitica e il pragmatismo e, dall'altro lato, il bisogno di considerare nuovamente la dimensione storica in cui le opere d'arte esistono.

Una volta concluso che le argomentazioni di Rohrbaugh non sembrano essere del tutto efficaci contro le filosofie di Margolis e Wollheim ma che, anzi, queste possono essere il punto di partenza per considerare la storicità degli artefatti con occhio contemporaneo, mi propongo di raggiungere un altro obiettivo. Nelle prossime pagine voglio analizzare il modo in cui uno stesso concetto, quello di forma di vita, gioca un ruolo diverso all'interno delle teorie di Margolis e Wollheim. Credo infatti che proprio questa nozione, che entrambi i filosofi utilizzano estesamente, possa gettare luce sul diverso modo in cui l'uno e l'altro pensano alla dimensione storica delle opere d'arte.

CAPITOLO IV

Le vite dell'arte.

Tra i filosofi della sua generazione, Rohrbaugh non è l'unico che, coscientemente o meno, formula un'ontologia delle opere d'arte che si avvicina a quella storica di Joseph Margolis. Amie Thomasson (2004, 91) ad esempio ha dichiarato di sentire un'affinità tra il pensiero del filosofo e la propria idea che le opere riproducibili debbano essere considerate *abstract artifacts* –individuali astratti la cui identità è fissata attraverso la condivisione di convinzioni e pratiche sociali.

Thomasson, in particolare, riconosce a Margolis il merito di non aver cercato di ricondurre l'esperienza dell'arte alle categorie metafisiche conosciute, ma di aver al contrario forgiato categorie nuove, in grado di descrivere la nostra concreta relazione con le opere d'arte. Questa inversione di prospettiva, continua Thomasson, ha permesso a Margolis di sfuggire ai dualismi che hanno spesso intrappolato tanto la disciplina estetica, quanto la filosofia nella sua accezione più generale: quello tra idealismo e materialismo, per esempio, oppure tra platonismo e naturalismo.

Se è vero che almeno una parte della generazione oggi emergente di estetologi sta ritornando, in qualche modo, alle origini del pensiero analitico sull'opera d'arte, è utile allora cercare di capire in cosa quest'origine consista. Un modo di farlo è certamente quello di chiedersi come siano stati concepiti in principio *type* e *token*, le categorie che più sono state impiegate per descrivere la natura degli artefatti.

Ho già avuto modo di sostenere che ci sia un rimosso che progressivamente si è intensificato nella concezione delle due categorie, e che questo rimosso coincida con un certo sfondo teorico a partire dal quale il binomio è stato pensato. È proprio questo sfondo, io credo, che permette di accordare la normatività cui la relazione tra *type* e *token* si associa con la natura storica e dunque mutevole delle opere d'arte.

In questo paragrafo mi propongo di chiarire alcune coordinate teoriche che appunto fanno da sfondo alle filosofie di Margolis e Wollheim, gli autori che per primi hanno associato *type* e *token* agli artefatti in senso ontologico. Per farlo, studierò il ruolo che una nozione impiegata da entrambi, quella wittgensteiniana di forma di vita, gioca all'interno dei loro rispettivi sistemi teorici. Proprio la nozione di forma di vita, infatti,

mi sembra in grado di gettare luce sul modo in cui entrambi valorizzano la storicità come dimensione in cui le opere d'arte sono create e fruite. L'obiettivo finale della mia riflessione sarà insomma quello di dimostrare che le obiezioni di Rohrbaugh sono almeno in parte infondate se riferite ai casi di Margolis e Wollheim. Nessuno dei due pensa le categorie *type* e *token* nella maniera logicista che fu adottata da molti altri filosofi loro successori e contro cui è diretta la confutazione di Rohrbaugh.

Prima di iniziare la mia analisi, vorrei brevemente accennare alla posizione che il concetto di forma di vita occupa nella filosofia di Wittgenstein. Com'è ovvio, non è mia intenzione entrare nella profondità del dibattito specialistico attorno all'argomento. Vorrei piuttosto descrivere, in sintesi, alcuni tra i principali problemi interpretativi che la nozione ha sollevato, tratteggiando così la cornice entro cui anche Margolis e Wollheim hanno pensato il concetto.³⁴

1. Wittgenstein: immaginare un linguaggio, immaginare una forma di vita.

La parola *Lebensform*, forma di vita, compare per la prima volta nel lessico di Wittgenstein tra il 1936 e il 1937. È presente sia nelle *Ricerche filosofiche* (Wittgenstein 1953) che nelle *Osservazioni sulla filosofia della psicologia* (1980), in paragrafi le cui stesure sono sicuramente coeve. Il termine rimane nel lessico del filosofo molto a lungo, com'è testimoniato da alcune osservazioni datate 1951 –l'anno in cui Wittgenstein morì– e che sono incluse in *Della Certezza* (1969) e nel «Manoscritto 176» (2004, 245).

Nonostante il concetto di 'forma di vita' sia fondamentale per comprendere la svolta successiva alla pubblicazione del *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922), in tutta l'opera di Wittgenstein l'espressione viene utilizzata un numero di volte relativamente basso. Nelle *Ricerche Filosofiche*, per esempio, la si trova scritta soltanto cinque volte. È dunque agevole trascriverle tutte:

³⁴ Per una trattazione generale del concetto di forma di vita nella filosofia di Wittgenstein, Perissinotto (1997), Voltolini (1998) e Boncompagni (2010).

È facile immaginare un linguaggio che consista soltanto di informazioni e di ordini dati in combattimento. – O un linguaggio che consista soltanto di domande e di un'espressione per dire sì e no. E innumerevoli altri. --- E immaginare un linguaggio significa immaginare una forma di vita (Wittgenstein 1953, §19).

Ma quanti tipi di proposizioni ci sono? Per esempio: asserzione, domanda e ordine? – Di tali tipi ne esistono innumerevoli: innumerevoli tipi differenti d'impiego di tutto ciò che chiamiamo segno, parole, proposizioni. E questa molteplicità non è qualcosa di fisso, di dato una volta per tutte; ma nuovi tipi di linguaggio, nuovi giochi linguistici, come potremmo dire, sorgono e altri invecchiano e vengono dimenticati. (Un'immagine approssimativa potrebbero darcela i mutamenti della matematica).

Qui la parola gioco linguistico è destinata a mettere in evidenza il fatto che il parlare un linguaggio fa parte di un'attività, o di una forma di vita. (1953, §23)

«Così, dunque, tu dici che è la concordanza fra gli uomini a decidere che cosa è vero e che cosa falso! – Vero e falso è ciò che gli uomini dicono; e nel linguaggio gli uomini concordano. E questa non è una concordanza delle opinioni, ma della forma di vita (1953, §241).

Può sperare solo colui che può parlare? Solo colui che è padrone dell'impiego di un linguaggio. Cioè, i fenomeni dello sperare sono modificazioni di questa complicata forma di vita. (Un concetto che si riferisca a un carattere della scrittura umana, non può essere applicato a esseri che non posseggono la scrittura) (1953, 174).

Ciò che si deve accettare, il dato, sono – potremmo dire – forme di vita (1953, 226).

Com'è evidente anche a una prima lettura, nelle citazioni qui sopra riportate la nozione di forma di vita è intimamente connessa a quella di gioco linguistico. In un certo senso, si potrebbe dire che l'esistenza di una forma di vita faccia da condizione perché i giochi linguistici possano darsi.

Volendo affermare qualcosa di estremamente generale potremmo dire che, connettendo i due concetti, Wittgenstein non fa che articolare ulteriormente il tema di apertura delle *Ricerche Filosofiche*: quella critica al modello dichiarativo-ostensivo del linguaggio che vede in Agostino il rappresentante designato. Una lingua, ci dice il filosofo, non viene mai appresa e utilizzata in un contesto neutro o puramente teoretico, ma assume significato esclusivamente in un mondo fatto di pratiche che ci precedono e ci condizionano. I giochi linguistici del dare ordini o del chiedere cui si riferiscono la prima e la quarta citazione sono in questo senso estremamente esemplificativi. Imparare a impartire un comando o a fare una domanda implica sempre il comprendere la

possibilità di una reazione da parte di almeno un interlocutore e avviene pertanto all'interno di uno scambio pragmatico. La significazione di quei generi di proferimento non può che realizzarsi all'interno della relazione che è espressa dalla loro stessa struttura grammaticale.

Sebbene nelle proposizioni non affermative risulti più evidente il contesto pratico entro cui il linguaggio emerge ed è immerso, sarebbe sbagliato ritenere che le osservazioni di Wittgenstein siano limitate a specifiche tipologie di enunciati. Al contrario, proprio il considerare le proposizioni dichiarative in questa stessa prospettiva permette di accedere a un senso ancora più forte del legame tra linguaggio e forma di vita. È questo il tema del terzo brano delle *Ricerche Filosofiche*, in cui Wittgenstein parla del concordare. Quando si concorda si partecipa infatti a una forma di vita in almeno due accezioni del termine. Da un lato, la concordanza non avviene mai solo nella condivisione di uno stesso convincimento, ma si traduce anche in comportamenti e abitudini tanto consolidati da assumere un carattere di naturalezza; dall'altro lato, in senso più forte, il concordare precede ed è condizione di qualunque dialogo: anche quando dissentiamo dall'opinione di qualcuno in maniera radicale capiamo le sue parole e questo atto di immediata comprensione ci avvicina al nostro interlocutore più di quanto non ci tenga lontani. Il dubbio o il disaccordo non sono insomma dimensioni primitive della nostra esistenza, ma sono piuttosto possibili solo nella più fondamentale e indiscussa comunanza nell'esperienza del mondo. È così che si può capire perché Wittgenstein parli della forma di vita come di qualcosa che è dato (ultima citazione) oppure di qualcosa che si associa a un sentimento di «sicurezza tranquilla» (Wittgenstein 1969, §358).

A partire da queste coordinate di ordine generale è stata prodotta un'ampia letteratura esegetica. Come ha notato Boncompagni (2010), il dibattito circa il significato della nozione di forma di vita nel pensiero di Wittgenstein si è concentrato su due temi principali.

In primo luogo, lo sforzo degli studiosi è stato volto a determinare i confini della nozione coniata da Wittgenstein. Da un lato autori come Black (1978), Emmett (1990) e Scheman (1996) hanno dato peso alla relazione che il filosofo istituisce tra il proprio concetto e un sistema interconnesso di attività codificate. La loro è una concezione empirica della *Lebensform* che porta a sostenere, in diverso modo e secondo diversi

gradi, un'equivalenza tra l'adesione a una forma di vita e l'appartenenza a una certa cultura. Dall'altro lato Williams (1981), Frascolla (2006) e Kishik (2008), tra gli altri, propendono per un'interpretazione in chiave trascendentale, sottolineando la dimensione di datità in cui la nozione di forma di vita è collocata: in questo caso la nozione di vita è identificata con quella di mondo.

Nello scegliere l'ipotesi empirica oppure trascendentale è in gioco la domanda se sia possibile un'indagine critica del concetto di forma di vita o se questo non costituisca piuttosto la condizione entro cui il linguaggio si dà ma su cui è impossibile fondare un discorso. Scegliendo l'una o l'altra ipotesi, inoltre, è in gioco il modo in cui viene interpretata l'evoluzione del pensiero di Wittgenstein. Leggere la nozione in prospettiva trascendentale conduce infatti a rintracciare una linea di continuità tra il *Tractatus* e le *Ricerche*; propugnare una lettura empirica del concetto significa invece tenere in maggior considerazione la cesura che la pubblicazione delle *Ricerche* segna rispetto alle teorie esposte nel *Tractatus*.

In secondo luogo, un problema cui gli studiosi si sono interessati, collegato ma non sovrapponibile al precedente, è se Wittgenstein intenda la nozione di forma di vita come qualcosa di plurale oppure di singolare. Sebbene sia quest'ultima l'accezione nettamente prevalente, entrambi gli usi sono presenti nelle *Ricerche* e negli scritti successivi. I ricercatori che interpretano la forma di vita in senso empirico prediligono una visione pluralistica del concetto, associando questo alla molteplicità dei giochi linguistici, delle attività e delle culture umane. Al contrario, chi sostiene un'interpretazione della forma di vita in chiave trascendentale ritiene che Wittgenstein voglia descrivere un'unica condizione comune alla totalità degli esseri umani: sarebbe questa condizione a precedere e rendere possibile la gamma sempre aggiornabile dei giochi linguistici.

Naturalmente la letteratura critica non è polarizzata in modo netto verso l'una o l'altra ipotesi interpretativa. Anzi, è la stessa opera di Wittgenstein a suggerire che esiste un'evoluzione, o addirittura un'ambivalenza, nel pensiero del filosofo. Se la prima parte delle *Ricerche* è caratterizzata da riferimenti a una dimensione empirica fatta di scambi e attività, l'ultima parte dell'opera e gli scritti più tardi sembrano virare verso un più deciso trascendentalismo.

Una maniera per inquadrare, se non giustificare, l'ambiguità del dettato wittgensteiniano consiste nel rintracciare l'origine del concetto. Come nota Newton Garver (1994), l'espressione "forma di vita" appartiene al lessico della storia naturale: Wittgenstein stesso (1953, §415) definisce la propria indagine «una storia naturale degli esseri umani». Ora, è proprio il campo di studio circoscritto dalla disciplina –il sistema delle scienze che studiano il vivente– a situarsi su un crinale dai confini piuttosto sfumati. Da un lato, la storia naturale si occupa infatti della descrizione di piante e animali in quanto organismi; dall'altro lato, essa ha tra i propri oggetti le strategie di adattamento a un ambiente, e tocca pertanto la sfera sia dei comportamenti innati che di quelli acquisiti.

Sono molti gli interpreti di Wittgenstein che hanno cercato di dare conto della nozione di *Lebensform* connettendola alle discipline che fanno parte della storia naturale. In questo senso, gli studiosi hanno di volta in volta enfatizzato l'aspetto biologico oppure comportamentale che caratterizza le scienze della vita in quanto sistema.

Tra gli autori che spingono verso una lettura in chiave organicista, J.F.M. Hunter (1968) lega la nozione di forma di vita all'insieme delle risposte istintuali che permettono a un individuo l'apprendimento di un certo schema comportamentale, ivi incluso l'apprendimento del linguaggio. Sul versante opposto, Boncompagni stessa (2010, 5) rileva che l'interpretazione di Hunter manca di dare conto della dimensione collettiva entro cui la forma di vita prende senso, limitandola ai soli aspetti biologico-individuali. Per parte sua la studiosa propone una concezione della forma di vita maggiormente ispirata alle discipline antropologiche. Boncompagni riconosce che la nozione è connessa, da un lato, a processi individuali e organici come l'aver coscienza o memoria ma, dall'altro lato, anche a fenomeni transculturali non riducibili alla biologia: chiaro in questo senso il riferimento che Wittgenstein (1966, 58) fa agli atti di fede o al gioco linguistico del credere. Sottolineando questo ampio spettro di impieghi, la studiosa ritiene di raggiungere una chiarificazione del concetto di forma di vita che, pur conservando un punto di vista empirico, non rischia di scadere nel relativismo culturale.

Al di là del dibattito tra gli studiosi, si può forse cogliere il senso generale che la nozione di forma di vita ha nel pensiero di Wittgenstein considerando quanto segue. Nel

Tractatus il fondamento della conoscenza del mondo era individuato –per mezzo dell’analisi logica– nelle proposizioni elementari da cui era fatto dipendere il valore di verità di ogni proposizione complessa; nelle *Ricerche* invece, si riconosce che ciò che è dato non può essere scomposto in unità atomiche, ma si dà sempre come uno sfondo articolato, privo di fondamento, e almeno in parte trasparente alla nostra coscienza. Data dunque la complessità primitiva dell’esperienza umana, la nozione di forma di vita sembra acquistare significato proprio in quel punto di giunzione tra la natura biologica dell’individuo e la seconda natura che costituisce la sua appartenenza a una data cultura.

L’oscillazione tra natura e cultura nell’interpretazione del concetto di forma di vita è presente anche negli scritti di Joseph Margolis e Richard Wollheim, ed è anzi una chiave fondamentale per capire a fondo il pensiero di entrambi. L’obiettivo delle prossime pagine sarà dunque mostrare quanto sia imprescindibile intendere correttamente la nozione presa in prestito da Wittgenstein per capire l’ontologia dell’arte che i due filosofi sostengono. Non cercherò tuttavia di misurare se l’uso che l’uno e l’altro fanno del concetto sia fedele al dettato wittgensteiniano. Cercherò invece di far emergere come l’espressione “forma di vita” assuma un significato originale e distintivo nei loro rispettivi sistemi teorici.

Nell’uno e nell’altro caso mi propongo di mostrare come il riferire l’arte a una forma di vita permetta di far acquisire una dimensione storica tanto alle categorie *type* e *token* quanto alla concezione dell’arte come sistema mediale. Lo studio del significato che la nozione di forma di vita assume nelle filosofie di Margolis e Wollheim mi sembra insomma condurre a dimostrare, in maniera efficace, l’infondatezza almeno parziale delle obiezioni di Rohrbaugh.

La trattazione che segue non procederà secondo un ordine cronologico. Inizierò cioè col prendere in considerazione il pensiero di Richard Wollheim per poi dedicarmi all’analisi delle teorie di Joseph Margolis. Ho scelto di fare così perché mi sembra che lo spazio riconosciuto da Wollheim alla storicità dell’arte e dei suoi fenomeni sia minore rispetto allo spazio che Margolis è disposto a concederle. Se dunque nel primo caso le critiche di Rohrbaugh sembrano trovare un qualche riscontro –che tuttavia andrà verificato– nel secondo caso esse appaiono del tutto infondate.

Per quanto riguarda Wollheim, partirò dall’individuare quali sono le teorie dell’arte contro cui il filosofo oppone il concetto di forma di vita, usandolo come strumento

critico. In secondo luogo, esporrò il modo in cui la nozione viene utilizzata per affermare la storicità dell'arte intesa anche come sistema mediale –in questo senso, integrerò dunque le posizioni espresse nella prima parte del mio ragionamento. In terzo luogo, descriverò come la storicità dell'arte e delle opere d'arte sia caratterizzata da Wollheim attraverso un paragone con il linguaggio. Infine, sempre usando la nozione di forma di vita come chiave interpretativa, indicherò i limiti che il filosofo pone alla storicità dei fenomeni artistici.

Per quanto riguarda Margolis invece, partirò dal tratteggiare la sua teoria ontologica generale per poi descrivere come questa si applichi all'arte, la quale, viceversa, è utilizzata dal pensatore come modello esplicativo privilegiato. Durante la mia disamina spero di dimostrare come le questioni legate alla definizione e all'interpretazione dell'arte si intreccino e influiscano sul modo che Margolis ha di intendere gli artefatti come occorrenze di tipi.

Un'ultima nota. La nozione di forma di vita ha avuto un'ampia fortuna sia nel campo delle scienze naturali che in quello delle scienze sociali. Ferrarese e Laugier (2018) ne hanno descritto l'uso in una gamma di discipline che va dalla biologia, all'antropologia, alla sociologia, alla teoria politica. Nonostante questo, sono ancora pochi gli studi che cercano di dare conto di come l'espressione wittgensteiniana è stata impiegata in ambito estetologico. In questo senso, le prossime pagine sono pensate per essere un contributo iniziale a questo campo ancora aperto di indagine.

2. Perché la vita serve all'arte: Wollheim contro le teorie formaliste e idealiste dell'arte.

Nella lettura della teoria di Wollheim fatta alla luce di «Minimal Art» ho stabilito che la divisione dell'arte in generi è intesa dal filosofo come una sorta di costante storica, e che tale divisione è pensata come determinante rispetto all'ontologia di ciascun artefatto. Più precisamente, Wollheim sembra ritenere che le caratteristiche del medium proprio di ogni genere artistico influiscano sul modo in cui una certa opera d'arte viene identificata. Le opere d'arte non riproducibili –le pitture per esempio– equivalgono immediatamente ai singoli oggetti in cui sono incorporate, mentre le arti

riproducibili sono individuate da occorrenze di tipi. Questa distinzione sembra dipendere dalla solida materialità di cui sono fatte le prime e dalla volatilità dei segni di cui le altre si compongono. Nel quadro di «Minimal Art», infine, i *type* vengono qualificati come strutture astratte e del tutto indipendenti da riferimenti contestuali, essendo costituite dall'insieme delle proprietà essenziali delle relative occorrenze.

Durante la mia trattazione ho mostrato come questa impostazione teorica sia problematica tanto rispetto agli sviluppi dell'arte recente quanto rispetto alle obiezioni mosse da Rohrbaugh per ciò che riguarda la flessibilità modale, proprietà caratteristica di ogni artefatto. Allo stesso tempo, tuttavia, ho alluso in diverse occasioni alla possibilità di interpretare il pensiero del Wollheim successivo a «Minimal Art» in un modo che possa mitigare alcune di queste criticità. La mia idea è che la concezione dell'arte come una forma di vita, introdotta nella seconda parte di *Art and Its Objects*, spinga il filosofo a problematizzare la questione dell'identità delle opere d'arte in maniera ben più articolata. Mi sembra anzi che nel saggio convivano due spinte cui il filosofo cerca di trovare una difficile integrazione: l'una è ancora legata alla caratterizzazione del binomio *type-token* che era sostenuta in «Minimal Art» – la si può rintracciare nella prima parte del testo wollheimiano – l'altra è appunto espressa nell'uso del concetto di forma di vita, che è invece centrale nella seconda parte. L'esito della convivenza tra le due spinte è un Wollheim che si pone in maniera ben più dubitativa circa le conclusioni da trarre in materia di ontologia dei fenomeni artistici. Come cercherò di mostrare in seguito, è proprio da queste forme dubitative che emerge in maniera più chiara il modo in cui il filosofo si confronta con la storicità dell'arte.

Dal punto di vista della letteratura critica, le due linee di riflessione in cui credo si divida l'opera di Wollheim sono state discusse sempre separatamente. Da un lato, filosofi come Wolterstorff (1975) sono partiti dall'individuazione delle opere d'arte in occorrenze di tipi per proporre modelli sempre più formalizzanti della teoria: in questo senso, le interpretazioni platonico-fregeane delle opere musicali sono l'apice del processo. Dall'altro lato, Noël Carroll (1988, 156; 2001), Jerrold Levinson (1979) e altri si sono ispirati alla seconda parte di *Art and Its Objects* per sostenere che la definizione del concetto di arte non può essere espressa nei termini di condizioni necessarie e sufficienti, bensì nei termini di criteri riferiti a uno specifico contesto temporale. Questi due aspetti che animano il pensiero di Wollheim, tuttavia, non sono mai stati presi in

considerazione nella loro unità. Uno degli obiettivi che mi pongo è dunque quello di mostrare come i due aspetti dialoghino tra loro e, nello specifico, come l'equiparazione dell'arte a una forma di vita apra alla possibilità di ripensare le categorie *type* e *token* nel contesto di un'ontologia dell'opera d'arte.

Prima ancora di descrivere il senso in cui Wollheim pensa all'arte come una forma di vita, vorrei ora domandarmi quali siano i motivi che spingono il filosofo a introdurre la nozione wittgensteiniana nel proprio sistema teorico. Dirò subito che i bersagli contro cui la nozione di *Lebensform* è utilizzata sono due: il formalismo di Clive Bell, che tuttavia non è direttamente criticato in *Art and Its Objects*, e l'intuizionismo di Benedetto Croce, nella forma trasmessa da Robin Collingwood al pubblico inglese. Nella prima parte del paragrafo descriverò dunque quali sono i cardini di queste due teorie, che su due diversi fronti hanno modellato la concezione modernista dell'arte nella prima metà del XX secolo. Nella seconda parte mi occuperò invece di illustrare come Wollheim argomenti la sua confutazione contro entrambe le prospettive teoriche chiamando di nuovo in causa il concetto di medium artistico.

Per capire in che senso il concetto di *Lebensform* è uno degli strumenti usati da Wollheim per opporsi alla corrente formalista della critica d'arte è forse sufficiente citare una breve frase. Le poche righe cui mi riferisco compaiono in *Art*, magnum opus scritto da Clive Bell nel 1913 e descritto dal suo autore come il tentativo di sviluppare una teoria generale dell'arte visiva. Nel primo capitolo del volume, intitolato «The Aesthetic Hypothesis», si legge:

[...] per apprezzare un'opera d'arte abbiamo bisogno di portare con noi nulla dalla vita, non la conoscenza delle sue idee e degli affari, non la familiarità con le sue emozioni. L'arte ci trasporta dal mondo delle attività umane a un mondo di esaltazione estetica. Per un momento siamo lasciati fuori dagli interessi umani; le nostre aspettative e memorie si arrestano; siamo sollevati al di sopra del flusso della vita (Bell 1913, 25).

Già da queste poche parole, e senza essere ancora entrati nel dettaglio delle posizioni di Wollheim e Bell, risulta chiarissimo come tra i due sia netta l'opposizione circa il ruolo che la vita dovrebbe ricoprire nella comprensione dell'esperienza artistica. Ma cosa intende, il filosofo formalista, quando dice che non si ha bisogno di portare nulla dalla vita per apprezzare un'opera d'arte?

Per iniziare a rispondere alla domanda va detto, per prima cosa, che lo scopo che Bell si prefigge di raggiungere attraverso la propria opera è quello di formulare una teoria generale dell'arte visiva. Il critico intende questo compito come la ricerca della proprietà necessariamente condivisa da tutti gli artefatti che fanno capo a quel determinato genere artistico. È insomma, la sua, un'impostazione dichiaratamente essenzialista della domanda circa la definizione dell'arte, e assume pertanto la forma platonica dell'individuazione di una differenza specifica.

Oltre all'assunto che tutte le opere d'arte visiva possiedono un'essenza comune, Bell fa incominciare il proprio ragionamento da un secondo presupposto. Il critico constata che tutte le opere d'arte ben realizzate provocano, nel soggetto che le apprezza, l'esperienza di una particolare emozione. È proprio quest'emozione, la quale si presenta come auto-evidente, l'*explanandum* da cui far partire qualsiasi indagine estetica.

Conoscitore esperto dell'arte post-impressionista, Bell esclude che l'emozione sperimentata davanti a un capolavoro possa essere provocata dal soggetto in esso rappresentato, o da qualche conoscenza connessa. I dipinti di Cézanne, così come l'arte primitiva o bizantina, rompono con la ricerca di realismo che connota gran parte della pittura occidentale, eppure sono ugualmente in grado di generare in chi le guarda un'impressione immediata. Ciò dovrebbe dunque dimostrare che la causa delle passioni provocate dall'arte è da ricercare negli elementi che le opere esibiscono al di là e oltre il soggetto rappresentato: in quelle linee, forme, colori –e nelle loro relazioni reciproche– che costituiscono il denominatore comune di qualunque stile pittorico.

Poiché le opere d'arte sono in grado di trasmettere un'emozione estetica per il solo tramite delle loro qualità percettive, Bell conclude che la loro più intima natura è quella di essere, tutte quante, delle forme significative. È dunque l'essere una forma significativa la differenza specifica che, secondo il critico, rende un certo artefatto un'opera d'arte visiva.

La conclusione raggiunta da Bell è il punto nodale per comprendere l'assenza di relazione che l'autore ravvisa tra la vita, intesa come insieme delle attività umane, e ogni esperienza artistica. Affermare che un'opera d'arte è tale grazie alle sue sole caratteristiche formali equivale infatti a sostenere che tutta la pittura è, in ultima analisi, astratta. Perfino lo spettatore che guardasse un ritratto o un paesaggio dipinti secondo uno stile realista proverebbe certe emozioni solo ed esclusivamente grazie alla

percezione delle componenti formali esibite dall'opera: da questo punto di vista, Leonardo da Vinci equivale a Kandinsky o a Malevic. E dunque, per godere di un certo artefatto, un soggetto non dovrebbe possedere alcuna conoscenza del mondo, ma piuttosto una gamma di facoltà percettive che gli sono connaturate. Scrive Bell in proposito, ricalcando la frase citata in precedenza:

Per apprezzare un'opera d'arte abbiamo bisogno di portare con noi nulla, tranne un senso della forma e del colore, e una conoscenza dello spazio tridimensionale (Bell 1913, 27).

Nella teoria di Bell è affermata così l'esistenza di un comune senso della forma che, sebbene possa e debba essere educato, ha a che fare con facoltà trascendentali piuttosto che con conoscenze di ordine storico. Da questo punto di vista, il critico sostiene la separazione dell'arte dalla vita in una prospettiva che ricorda la terza critica kantiana: il piacere generato dall'arte è disinteressato, universale, ma anche non coglibile da leggi che abbiano forza di necessità.

Non solo i concetti, ma anche i problemi cui la teoria formalista dà origine hanno a che fare tuttavia con questa eredità. Nell'argomento di Bell, per esempio, l'emozione estetica derivante dall'apprezzamento di un quadro e quella scaturita davanti a un bel tramonto non possono essere distinte chiaramente, e ciò rende la specificità dell'esperienza artistica ben difficile da definire.

Se Bell è uno dei padri del formalismo, procede invece seguendo una via idealista Robin Collingwood, filosofo inglese il cui pensiero fu fortemente influenzato dal sistema teorico di Benedetto Croce. È lui il secondo bersaglio della critica che Wollheim muove attraverso la nozione di *Lebensform*. Prima di entrare nel dettaglio della questione, però, è bene chiarire alcune intermediazioni che hanno caratterizzato la relazione tra i tre autori. Innanzitutto, va ricordato che Collingwood fu il traduttore che Croce stesso (1928) scelse per la sua *Aesthetica in Nuce*. Pubblicata in inglese come voce del termine «Aesthetics» nell'Encyclopedia Britannica (1929), l'opera fu per molto tempo uno dei pochi scritti del filosofo campano a disposizione del pubblico anglofono, e ciò generò alcuni importanti fraintendimenti (Simoni 1952). In secondo luogo, va detto che Collingwood non si occupò solo della traduzione e divulgazione del pensiero crociano, ma elaborò anche personali posizioni filosofiche –ad esempio circa il

rapporto tra spiegazione storica e metodo scientifico. Non fa eccezione la sua teoria estetica che, consegnata alle stampe nel volume intitolato *Principles of Art* (Collingwood 1938), contiene degli elementi di indubbia originalità se paragonata alle fonti da cui trae ispirazione. Eppure –ed è questo il terzo punto da tenere a mente– nonostante la sua parziale autonomia concettuale, la teoria di Collingwood fu assimilata del tutto a quella di Croce dalla critica successiva. Ciò avvenne soprattutto grazie a un articolo di John Hospers (1956) intitolato «The Croce-Collingwood Theory of Art», che Wollheim tenne sicuramente presente nello svolgimento della propria argomentazione.³⁵

Se per sostenere la separazione dell'arte dalla vita Clive Bell prendeva in considerazione l'esperienza dello spettatore, la teoria Croce-Collingwood si concentra invece sul punto di vista opposto: sulle opere d'arte intese come prodotti dell'azione di un artista. La specificità che definisce l'essenza di un manufatto dal valore artistico è individuata infatti attraverso il paragone tra due forme di lavoro: quello del suo autore e quello dell'artigiano.

Secondo il resoconto di Hospers ripreso da Wollheim, la teoria Croce-Collingwood distinguerebbe l'operare artigianale da quello artistico in tre aspetti principali.³⁶ In primo luogo, l'artigiano ha sempre in mente un fine da raggiungere attraverso la gamma di mezzi che conosce. Secondariamente, grazie alle conoscenze tecniche e al rapporto mezzo-fine che il suo lavoro prevede, l'artigiano riesce a determinare in anticipo qual è il risultato che deve essere raggiunto: pianificazione ed esecuzione sono dunque fasi distinte del suo processo produttivo. Infine, le capacità tecniche impiegate per ottenere un certo risultato sono sempre riferite a un supporto materiale, il quale determina la specificità dell'una o dell'altra attività artigianale: oreficeria, ebanistica, carpenteria, etc.

Diversa se non opposta è invece l'attività dell'artista, la quale è svolta senza uno scopo prestabilito e senza possibilità di pianificare quale sarà l'aspetto finale dell'opera realizzata. Poiché questo tipo di attività non prevede pianificazione, esso non equivale in sé e per sé ad alcuna tecnica e non può dunque essere trasmesso per tramite di un metodo o di una regola.

³⁵ Per un'analisi critica più recente della teoria Croce-Collingwood, Kemp 2003.

³⁶ Da qui in avanti descrivo il modo in cui Wollheim illustra e poi critica la teoria di Collingwood. Non è detto però che il filosofo ricostruisca correttamente le posizioni dell'avversario. Di questo avviso è per esempio Kobayashi 2009.

L'impossibilità di insegnare la pratica artistica porta necessariamente a una conclusione. L'attività utile alla realizzazione di un'opera d'arte non può essere identificata, nella sua essenza, con alcuna pratica relativa alla lavorazione di un materiale: quest'ultima prevede sempre, per l'appunto, l'osservanza di una procedura stabilita. Proprio in questo passaggio argomentativo avviene, nella teoria ideale di Croce e Collingwood, quella separazione tra arte e vita che Wollheim si propone di contrastare. In questo quadro, infatti, sostenere che il lavoro dell'artigiano non si identifica mai con quello dell'artista significa affermare che l'essenza di quest'ultimo non è mai da trovarsi nella relazione con la materia, ma sempre in ciò che rimane al di là di essa: in quel processo spirituale che l'artista compie nell'intimità della propria coscienza. Ancora una volta dunque, l'opera d'arte si trova a essere concettualizzata come radicalmente astratta, rimossa dall'insieme delle pratiche sociali.

Benedetto Croce, com'è noto, caratterizza il lavoro compiuto dall'artista con il termine intuizione, un'attività del pensiero che, pur non presentandosi nella forma di un ragionamento logico, può essere articolata fino a trovare la sua sintesi in un'immagine conclusa. In quanto struttura organizzata, l'intuizione è, secondo il filosofo, già di per sé espressione. O meglio, poiché il pensiero non può che darsi in qualche forma di articolazione ideale, e poiché l'opera d'arte è una forma possibile di tale articolazione, essa coincide con la sua espressione nel momento stesso in cui si manifesta nella mente dell'artista:

Un'immagine non espressa, che non sia parola, canto, disegno, pittura, scultura, architettura, parola per lo meno mormorata tra sé, canto per lo meno risonante nel proprio petto, disegno e colore che si veda in fantasia e colorisca di sé tutta l'anima e l'organismo; è cosa inesistente. [...] questa profonda proposizione filosofica dell'identità di intuizione ed espressione si ritrova, del resto, nel comune buon senso, che ride di coloro i quali dicono di aver pensieri ma di non saperli esprimere, di aver ideato una grande pittura, ma di non saperla dipingere. (Croce 1928, 16).

È evidente che qui Croce –così come Collingwood– sebbene applichi la teoria dell'intuizione all'intero sistema delle arti, utilizza come modello esplicativo un genere specifico. La poesia, in quanto espressione linguistica, sembra infatti coincidere immediatamente con l'articolazione del pensiero, e dunque con quel mormorio interiore che dovrebbe connotare ogni attività artistica:

È chiaro che la poesia è già intera quando il poeta l'ha espressa in parole, cantandola dentro di sé; e che, col passare al cantarla a voce spiegata per farla udire ad altri, o a cercar persone che la imparino a mente e la ricantino altrui come in una *schola cantorum*, o a metterla in segni di scrittura e di stampa, si entra in nuovo stadio, certamente di molta importanza sociale e culturale, il cui carattere non è più estetico ma pratico (Croce 1928, 18).

Attraverso l'esempio della poesia, nella teoria Croce-Collingwood è concettualizzato anche, per contrasto, lo statuto dei manufatti che danno corpo materiale all'opera d'arte intuita dall'artista. Essi non sono espressioni, bensì esternalizzazioni in forma pubblica di un processo produttivo che nella sua essenza è già stato concluso. Poiché la loro natura è tecnica, questi artefatti sono di fatto accessori all'opera d'arte: l'esistenza degli uni non è necessaria all'esistenza dell'altra. L'idealità è dunque la vera e sola natura di ciò che un'attività artistica produce:

La comunicazione concerne il fissamento dell'intuizione-espressione in un oggetto che diremo materiale o fisico per metafora, quantunque effettivamente non si tratti neanche in questa parte di materiale e di fisico, ma di opera spirituale (18).

La teoria ideale di Croce e Collingwood, così come la teoria formalista enunciata da Clive Bell, disancora l'esperienza artistica da ogni relazione con la rete delle pratiche sociali. In un caso l'essenza dell'opera d'arte è collocata nel processo creativo che avviene e si conclude nella mente dell'artista; nell'altro caso è invece trovata nell'emozione estetica che si uno spettatore prova davanti a un oggetto concreto, ma che è prodotta in larga parte grazie a facoltà della ragione che sono trascendentali. Da questo punto di vista, pertanto, la teoria ideale e la teoria formalista sono entrambe, benché su due diversi fronti, espressioni del modernismo. Esse rappresentano cioè il sostegno teorico di quel processo di autonomizzazione –tanto dalla committenza quanto dalla rappresentazione figurativa– che ha caratterizzato l'arte occidentale nel passaggio che va dall'impressionismo all'astrazione espressionista. Non solo. Entrambe le teorie sono la giustificazione per via speculativa delle istituzioni museali intese come *white cube*, come spazi di neutralità percettiva (O'Doherty 1976).

L'autonomia dell'opera d'arte nei confronti degli affari umani è ottenuta da Bell, Croce e Collingwood a caro prezzo. Separate ontologicamente dal mondo, tutte le

espressioni e le esperienze artistiche diventano, tanto nella prospettiva idealista quanto in quella formalista, oggetti o fatti privati: la loro natura più intima è colta infatti nella mente dell'artista o nell'emozione dello spettatore, le quali sono entrambi fenomeni inverificabili da un soggetto a loro esterno. Per questo motivo, entrambe le teorie sono esposte al problema scettico del solipsismo.

Sia la teoria idealista che quella formalista forniscono soluzioni diverse al problema. Per questioni di sintesi eviterò tuttavia di addentrarmi nei dettagli della questione. Dirò invece che Richard Wollheim dirige il proprio ragionamento proprio contro questa concezione dell'opera d'arte come oggetto privato. Il richiamo del filosofo alla nozione di *Lebensform* ha esattamente il senso di affermare che l'arte non può essere pensata al di fuori di un orizzonte intersoggettivo, il quale è pratico e culturale fin da principio. In questo senso, il pensiero di Wollheim –ma vale lo stesso per Margolis– ha il valore storico di essere un passo teorico mosso al di fuori del modernismo.

Se tutto ciò è vero, la critica che Wollheim avanza per contestare tanto l'estetica idealista quanto quella formalista è la porta di accesso privilegiata per capire quale ruolo gioca, nel suo pensiero, il concetto di forma di vita. Come si vedrà tra un attimo, la confutazione argomentata dal filosofo ha per suo perno il concetto di medium. In questa seconda parte del paragrafo seguirò quindi il corso del ragionamento, arricchendo la riflessione sulla medialità incominciata alla fine del primo capitolo.

Wollheim sottopone ad analisi critica l'estetica idealista principalmente in due luoghi della propria opera: nei paragrafi §22 e §23 di *Art and Its Objects* (Wollheim 1968) e in un breve saggio intitolato «On an Alleged Inconsistency in Collingwood's Aesthetic» (1972). In entrambi gli scritti, il filosofo incomincia ad argomentare sgombrando il campo dal problema del solipsismo, il quale sembra inficiare la posizione avversaria dalle fondamenta. Nella posizione di Collingwood Wollheim riconosce una tensione tra, da un lato, la volontà di affermare che l'essenza dell'opera d'arte è già conclusa nell'intuizione dell'artista e, dall'altro lato, la necessità di spiegare come l'intuizione sia comunicabile in forma pubblica. Allo stesso tempo però egli dichiara che non è in questa tensione che risiede il principio contraddittorio della teoria. La posizione crociana di Collingwood non mira infatti a sostenere che l'opera d'arte non sia pienamente fruibile da un soggetto esterno alla mente dell'artista, quanto piuttosto che la forma materiale assunta dall'artefatto per essere fruito è un elemento del tutto

accessorio: l'opera d'arte potrebbe idealmente esistere anche solo nel processo creativo intuito dal proprio autore. L'ipotesi che va confutata se si vuole battere Collingwood è dunque, secondo Wollheim, quella che qualifica la forma concreta di un artefatto solo ed esclusivamente come una manifestazione accidentale dell'opera d'arte vera e propria.

Il primo passaggio da compiere per arrivare alla riconsiderazione della teoria Croce-Collingwood è quello di sottolineare che essa manca del concetto di medium. Al contrario, ogni artista si trova a pensare la propria opera nei termini di un particolare specifico: una pittura, una scultura, una poesia, etc. Wollheim formula quindi il problema da risolvere in questo modo:

Sorge pertanto la seguente questione: la richiesta di pensare, ad esempio, a dipinti e sculture come intuizioni esistenti nella mente dell'artista, rese esterne solo in maniera contingente, è compatibile con il fatto che tali opere sono intrinsecamente in un medium? (Wollheim 1968, §23).

Una maniera che i sostenitori della teoria ideale hanno per giustificare la propria ipotesi alla luce di questa critica è quella di introdurre una distinzione tra medium fisico e medium concepito. Mentre il medium fisico sarebbe la forma materiale che un artefatto assume una volta consegnato alla fruizione pubblica, il medium concepito equivarrebbe invece al pensiero del processo produttivo che avviene nella mente dell'artista. Attraverso questa distinzione, anche la teoria ideale riuscirebbe quindi a recuperare la classificazione mediale dei generi artistici.

Nel distinguere il medium fisico dal medium concepito Wollheim individua due inaggirabili difficoltà. In primo luogo, un problema sorge riguardo la natura delle immagini mentali. Se è vero infatti che una poesia può essere interamente composta nella mente del poeta, più difficile viene credere che l'immagine mentale di un dipinto o di una scultura possa raggiungere un livello di articolazione pari a quello dell'oggetto realizzato. Non solo: il confronto con un medium materiale pone sempre l'artista di fronte a eventi imprevedibili –la sgocciolatura di un colore, la reazione chimica prodotta dalla cottura di una ceramica, etc. Tali eventi non possono essere gestiti e integrati se non nel confronto effettivo con la materia. È solo in questo confronto che l'opera d'arte assume le proprie qualità specifiche. Poiché dunque le proprietà dell'opera d'arte possono essere definite interamente solo una volta che l'artefatto ha raggiunto la propria

dimensione pubblica, si dovrà concludere che il processo mentale dell'artista non coincide mai, da solo, col prodotto della sua creazione.

Un secondo problema che si presenta nel separare il medium fisico da quello ideale deriva invece dal concetto stesso di medium concepito. L'operazione mentale che l'artista compie dentro di sé è infatti già informata dai materiali, dalle tecniche e dalle consuetudini che sono accreditate come tipiche del genere di artefatto cui egli lavora. L'artista non si comporta mai come un *bricoleur* che assembla in maniera arbitraria e improvvisata cianfrusaglie di diversa tipologia, ma agisce tenendo presente un insieme di pratiche condivise e riconoscibili. Nei termini di Wollheim, il pittore pensa in immagini di pittura, lo scultore in immagini di metallo o gesso, e così via. Persino supponendo che un'opera d'arte possa essere intuita nella mente del proprio autore si dovrà ammettere che tale intuizione dipende dall'orizzonte pratico entro cui solamente è possibile il pensiero dell'artefatto. La gerarchia tra medium fisico e medium concepito fondata dall'estetica idealista andrà dunque invertita: è l'esperienza mentale dell'opera d'arte a dipendere e trarre il proprio contenuto dalla concreta natura del medium che la materializza, non viceversa.

Analizzando la forma dell'intuizione così com'è concettualizzata nella teoria idealista, Wollheim arriva a dimostrare l'essenzialità della nozione di medium nella definizione di cos'è un'opera d'arte. Così facendo, il filosofo si sbarazza dell'idea che un artefatto possa essere pensabile come un oggetto privato –esistente nella mente di un soggetto– e ricuce l'esperienza dell'arte con la vita della società.

Lo stesso scopo è perseguito anche nella critica all'estetica formalista. Va detto, per cominciare, che Wollheim non si confronta solo con il portato delle teorie di Clive Bell, ma anche con una serie di posizioni che il filosofo definisce presentazionali. Rientrano in questa categoria la teoria di Monroe Beardsley (1958) sull'opera d'arte come vettore di un'esperienza estetica peculiare e le tesi sull'espressività degli artefatti sostenute, secondo due diverse prospettive, da Eugène Veron (1890) e I.A. Richards (1961). Ad accomunare tutte queste prospettive filosofiche c'è l'idea che l'opera d'arte sia tale o in quanto provoca nello spettatore un certo tipo di emozione immediata o in quanto esprime l'emozione dell'artista in modo altrettanto immediato.

La prima difficoltà che può essere imputata a questo gruppo di teorie riguarda il fatto che l'emozione è intesa come un evento privato, il quale è pertanto non

comunicabile pienamente o inverificabile da un soggetto esterno. L'obiezione ha insomma di nuovo a che fare col problema del solipsismo. Anche in questo caso Wollheim ritiene che il problema non sia determinante, e sposta l'attenzione sulle premesse su cui giace: su quel concetto di immediatezza che accomuna tutte le tesi che il filosofo desidera confutare.

Il problema del solipsismo può essere risolto per esempio, scrive Wollheim (1968, §16), sostenendo che l'emozione provata da un autore nel momento in cui crea la propria opera sia poi causata identica nella mente dello spettatore attraverso l'artefatto. Formulata in questa maniera anche la teoria presentazionale potrebbe recuperare un certo grado di accesso intersoggettivo all'esperienza artistica. Eppure, proprio il richiamo a una causalità diretta che muove dall'emozione dell'artista all'espressione dell'opera e da questa alla mente dello spettatore genera problemi ulteriori.

Wollheim espone il problema nei termini di una frizione tra due istanze. Da un lato, sarebbe insensato sostenere che una certa opera d'arte esprime angoscia se nessuno degli spettatori che la fruisce provasse quel determinato sentimento; dall'altro lato, tuttavia, sono evidenti i casi in cui non tutti gli spettatori rispondono allo stesso modo davanti a una certa opera d'arte: si pensi per esempio agli studenti svogliati di una scolaresca in gita al Louvre, i quali potrebbero non provare alcuna emozione davanti a capolavori che sono palesemente espressione di un certo sentimento. Come giustificare e tenere assieme entrambe le istanze?

Il tentativo di rispondere alla difficoltà porta Wollheim a sostenere che il concetto di espressione merita di essere ulteriormente articolato rispetto alla versione immediata e causalista fornita dalle teorie presentazionali. In prima battuta, il filosofo concede che ci sia un senso naturale in cui intendere l'espressività: secondo tale senso, un determinato stato d'animo sarebbe espresso in maniera diretta e immediata, come una sorta di «secrezione di uno stato interno» (Wollheim 1968, §18). Associato al senso naturale, ci sarebbe tuttavia un secondo senso in cui concepire l'espressività, il quale ha a che fare con una dimensione che potremmo definire ipotetica. Si potrebbe immaginare ad esempio che un certo soggetto non provi nulla davanti a un dipinto che dovrebbe trasmettere angoscia, ma che tuttavia egli abbia un pensiero di questo tipo: "Benché io non provi angoscia quando guardo questo qui e ora, sono sicuro che in altre circostanze la proverei" oppure "Benché io non sappia se la persona che ha fatto quest'opera

provasse angoscia quando l'ha realizzata, sono sicuro che questo è il genere di cose che farei se provassi angoscia." In questo caso l'espressività sarebbe riconosciuta appieno, anche qualora non fosse percepita direttamente dallo spettatore.

Se il primo senso della nozione di espressività è definito da Wollheim come naturale, il filosofo chiama "corrispondenza" il secondo senso in cui l'espressività può essere pensata. Esso è inteso come il riconoscimento di una relazione di adeguatezza o appropriatezza tra l'espressione che l'opera d'arte veicola e ciò che in essa è espresso. Attraverso questa doppia articolazione, Wollheim nega quindi che, per giustificare l'espressività di un'opera d'arte, sia necessario dimostrare l'esistenza di un processo di causazione diretto tra lo stato d'animo dell'artista, l'opera, e l'emozione dello spettatore. Il riconoscimento dell'espressività di un certo oggetto d'arte è invece garantito non solo dal fatto che le reazioni naturali cui gli stati d'animo interni si associano sono già di per sé esteriori –la risata di gioia, il grido di dolore, il brivido di paura, etc.– ma anche dal fatto che questi fenomeni possono essere codificati in comportamenti o pratiche abituali. È proprio l'aver appreso quello che potremmo chiamare un codice emotivo condiviso a fare da condizione affinché uno spettatore colga l'espressività di un'opera pur nell'assenza di una causa immediata che leghi la fruizione dell'oggetto a un certo stato d'animo.³⁷

Nella sua critica alle teorie presentazionali, Wollheim prende in considerazione l'espressività come un fenomeno naturale che viene culturalizzato attraverso la codifica di associazioni abituali e condivise. Oltre a questo, il filosofo muove contro i propri avversari una serie di obiezioni riguardanti alcuni aspetti del fruire un'opera d'arte che sono eminentemente culturali. Il suo obiettivo rimane sempre quello di criticare l'idea formalista che l'essenza di un'opera d'arte risieda negli elementi che, dell'oggetto, sono immediatamente percepibili allo spettatore. Wollheim intende dimostrare che, se fosse vero quel che sostengono le teorie presentazionali, l'esperienza dell'arte sarebbe di necessità molto più povera di quel che è nella nostra esperienza.

³⁷ Per spiegare i processi cognitivi che portano alla comprensione dell'espressività Wollheim (1968, §18) istituisce un'analogia tra opere d'arte e corpi umani: «Quando attribuiamo a un oggetto naturale o a un artefatto un significato espressivo, tendiamo a vederlo alla stregua di un corpo: ossia, tendiamo ad accreditargli un aspetto particolare che reca una marcata analogia con qualche aspetto che assume il corpo umano e che è costantemente congiunto con uno stato interno». Nell'analogia si sente l'eco degli esperimenti di Heider e Simmel (1944) sulla percezione dei comportamenti apparenti.

Senza addentrarmi nel dettaglio delle numerose riflessioni che sono sviluppate in *Art and Its Objects* dal paragrafo §25 al §34, dirò che esse si fondano tutte su quello che Wollheim chiama argomento di Gombrich.³⁸ Secondo tale argomento, è impossibile ritenere che la percezione di uno stimolo sensoriale sia naturalmente associata alla comprensione di un certo significato espressivo, e ciò perché «un solo e medesimo elemento o complesso di elementi può avere una significatività assolutamente differente in differenti contesti» (Wollheim 1968, §28).

La verità di questo principio può essere constatata in primo luogo considerando la complessità della pragmatica linguistica. Com'è lo stesso Wollheim a notare, il significato di una sonorità percepita nella lettura di una poesia non può essere determinato senza che si abbia la comprensione del senso generale di quello specifico testo. Parallelamente, perché un certo effetto sonoro acquisti senso, esso dovrà presentare almeno un certo grado di coerenza rispetto al contenuto del componimento letterario entro cui è inserito. Da ciò si dovrà concludere che le proprietà semantiche di una certa opera sono sempre costituite in una relazione complessa e inscindibile tra ciò che in un'opera è percepito e ciò che in essa è significato. Pur possedendo un certo grado di naturalezza, tale relazione è sempre rafforzata da un orizzonte di convenzioni condivise.

Il principio formulato da Gombrich ha secondo Wollheim un'influenza diretta sul modo in cui il concetto di proprietà espressiva deve essere concepito nel contesto della pratica artistica. La significatività di un certo stimolo percepito non è mai data in se stessa, ma solo in quanto è il risultato di una selezione entro un insieme specificabile di alternative: esso rinvia dunque, di per sé, a un contesto più ampio di pratiche che non possono essere immediatamente colte nella mera fruizione di un'opera: sono pratiche che l'osservatore deve conoscere in anticipo.

Senza il riferimento a un orizzonte mediato di conoscenze non è possibile, ad esempio, attribuire alcuna proprietà stilistica a un certo artefatto. Lo stile di un'opera è appunto colto solo nel constatare la coerenza delle scelte attuate da un artista tanto nell'arco della sua produzione quanto in relazione a opere di altri artisti. Lo stesso si può dire delle proprietà che collocano ciascuna opera d'arte all'interno di una corrente o di un genere. Senza conoscere le regole di composizione di un sonetto non si potrebbe

³⁸ Il riferimento esplicito di Wollheim è qui a Gombrich 1960, 1963.

riconoscerlo come tale, né d'altra parte è pensabile che quella di essere un sonetto sia una proprietà che un certo componimento letterario possiede in maniera accidentale. Sarebbe ad esempio insensato chiedere di pensare *Tanto gentile e tanto onesta pare* in forma di tragedia o di ditirambo.

C'è infine una proprietà che tutte le opere d'arte posseggono intrinsecamente e che non è immediatamente osservabile in loro. La più essenziale di tutte: quella di essere degli artefatti. Come dimostra l'indiscernibilità tra un *ready-made* e l'oggetto comune in cui è incorporato, per riconoscere l'artisticità di un certo fenomeno è necessario possedere almeno una teoria implicita di cosa sia l'arte in generale, ma questo è «un concetto di tale complessità che è difficile vedere come possa essere adattato a un argomento progettato tenendo presenti concetti meramente descrittivi o retorici» (Wollheim 1968, §33).³⁹

La critica di Wollheim alle teorie presentazionali si conclude come si era conclusa la confutazione della teoria ideale nella versione di Collingwood. Il filosofo dimostra l'ineliminabilità della vita –cioè di una componente pratico-sociale– dalla definizione dell'arte e dalla fruizione degli artefatti. Le analogie tra i due gruppi di obiezioni sono sostanziali e meritano dunque di essere inquadrare in una valutazione conclusiva.

Come spero di aver mostrato, lo sforzo di Wollheim è teso a eliminare l'idea che l'essenza di un'opera d'arte dipenda da qualche fatto interno alla mente di un soggetto: da un lato l'intuizione dell'artista e dall'altro lo stato d'animo dello spettatore. L'esistenza di fatti del genere è filosoficamente problematica poiché inverificabile: inaccessibile all'esame di soggetti terzi. Da questo punto di vista Wollheim paga dunque un debito a quella critica della nozione di oggetto privato che Wittgenstein (1953, §293) articola per spiegare il significato linguistico. Come nel caso del celebre coleottero wittgensteiniano, l'espressività e il significato di un artefatto sono determinati dal loro essere compresi in una rete di comportamenti e consuetudini che sono già pubblici e codificati.

Nella critica di Wollheim alle teorie ideali e presentazionali un ruolo centrale è giocato dalla nozione di medium. Nel confronto con le posizioni di Collingwood il

³⁹ La tesi di Wollheim è identica, com'è noto, a quella di un altro grande filosofo analitico, Arthur Danto (1964), il quale scrive il suo «The Artworld» pochi anni prima che *Art and Its Objects* venga dato alle stampe. Tra i due fu continuo un intenso dialogo, testimoniato anche dal fatto che proprio Danto (2003) scrisse sul *Guardian* un elogio funebre dedicato al collega.

filosofo dimostra che perfino l'intuizione di un'opera d'arte avviene sempre nella precomprensione di quali siano le caratteristiche rilevanti del genere entro cui essa è pensata; in opposizione alle tesi derivanti dal formalismo di Bell è invece dimostrato che il riconoscimento del medium in cui un artefatto è presentato non solo rafforza ma anche condiziona la comprensione delle proprietà semantiche ed espressive dell'artefatto in quanto tale.

Se la dimensione mediale è considerata da Wollheim come ineliminabile nell'identificazione di qualsiasi fenomeno artistico, bisogna però intendere bene in cosa tale dimensione consista. Proprio nella teorizzazione del concetto di medium si attua infatti quel distanziamento dal paradigma modernista che rende rilevanti le posizioni del filosofo.

Come ho sostenuto nella prima parte di questo saggio, non si può comprendere il senso della classificazione dei media formulata attraverso l'uso delle categorie *type* e *token* da Wollheim e Margolis senza avere presente il dibattito all'interno del quale la loro riflessione si inserisce. Ho identificato una delle fonti del dibattito nella teoria modernista di Clement Greenberg, e in particolare nella sua caratterizzazione dell'arte come sistema mediale.

Come si ricorderà, Greenberg sosteneva che l'arte moderna portava a compimento una sorta di destino. Nell'abbandono del paradigma mimetico-rappresentativo avvenuto con l'affermarsi delle avanguardie il critico vedeva un processo di auto-svelamento che ogni medium portava a termine rispetto alle proprie condizioni materiali di produzione. Attraverso l'astrazione, ad esempio, la pittura rivelava la condizione di piattezza della tela che fa da comune denominatore a tutte le espressioni pittoriche. Lo stesso processo veritativo era riconosciuto dal critico in tutti i generi d'arte in cui l'avanguardia si esprimeva.

Sebbene l'orizzonte teorico da cui prende le mosse la riflessione di Wollheim sia esemplificato dal modernismo di Greenberg, i ragionamenti condotti fin qui portano a concludere che vi è, tra le impostazioni dei due pensatori, uno scarto sostanziale. Il critico americano individua infatti le norme che regolano ciascun medium come dipendenti da una gamma di proprietà fisiche possedute da uno specifico supporto materiale: la piattezza della tela in pittura, la ritmica o la testualità delle parole in letteratura, la sonorità in musica. Tutti i media che non possono essere immediatamente

identificati da un singolo supporto sono considerati da Greenberg, e dai suoi successori, come spuri o illusionistici.⁴⁰ Wollheim invece concepisce il medium non tanto come un mero supporto materiale, ma come uno strumento che è già di per sé lavorato e compreso all'interno di un sistema di pratiche codificate: è l'espressione materiale, potremmo dire, di tali pratiche.

La differenza è di assoluta rilevanza. Greenberg pensa il medium come determinato da condizioni derivanti dalla fisicità del suo supporto: esse sono quindi condizioni che devono essere necessariamente presenti nell'oggetto affinché questo possa accreditarsi come esemplare di uno specifico genere artistico. Le condizioni che Wollheim riconosce nella determinazione del medium non hanno invece la stessa forza modale. Esse sono infatti determinate da consuetudini abitudinarie che acquisiscono valore non necessariamente, ma nella dimensione contingente di una continuità storica.

Nel riconoscimento della socialità intrinseca alla nozione di medium, Wollheim riconosce che le condizioni di identificazione dei diversi media possono variare nel tempo. Se il mio ragionamento è corretto, bisognerà allora concludere che anche il concetto di medium è pensato nel solco dell'equivalenza che il filosofo pone tra arte e forma di vita. Risiede allora lì, nella medialità degli artefatti, un primo livello di accesso al significato di tale equivalenza. Risiede lì, di conseguenza, anche un primo accesso alla forma di storicità da cui dovrebbe dipendere l'esperienza artistica nel suo complesso. Vita e storia sono infatti due nozioni inscindibilmente legate.

3. Wollheim: l'arte è una forma di vita.

Nel terzultimo paragrafo di *Art and Its Objects* Wollheim (1968, §63) scrive: «La conclusione verso cui ci stava spingendo l'argomentazione dei quattro paragrafi precedenti si potrebbe formulare dicendo che l'arte è essenzialmente storica». Questa è dunque la tesi cui il filosofo giunge al termine della sua articolata analisi delle pratiche artistiche. Poiché tuttavia nel saggio il tema non è affrontato in maniera unitaria, ma è

⁴⁰ Si pensi in questo senso alla critica alla teatralità del minimalismo avanzata da Fried [1967], che di Greenberg fu allievo.

piuttosto intrecciato con i numerosi altri temi che animano lo scritto, vorrei ora cercare di ricostruire quale sia l'idea di storicità cui Wollheim allude.

Riprenderò la mia trattazione lì dove l'avevo lasciata: da quell'idea che la medialità in cui è compreso ogni fenomeno artistico sia espressione di un complesso insieme di pratiche sociali. Questo punto d'arrivo informa e conferisce un primo significato all'equazione con cui Wollheim inaugura quella che è a tutti gli effetti la seconda parte del suo saggio; un'equazione che il filosofo esprime così:

L'arte è, nell'accezione di Wittgenstein, una forma di vita (Wollheim 1968, §45).

Nelle prossime pagine mi propongo di raggiungere due obiettivi principali. In primo luogo, vorrei dare conto della maniera in cui è instaurata la relazione tra arte, forma di vita e storicità nella filosofia di Wollheim. In seconda battuta vorrei invece studiare come questo rapporto influenzi la riflessione sull'identità degli artefatti che è stata condotta dal filosofo attraverso l'uso delle categorie *type* e *token*. Mentre il concetto di forma di vita è assente in «Minimal Art», esso diventa centrale nell'impianto teorico di *Art and Its Objects*. Questa nuova presenza, io credo, ha un peso fondamentale nell'evoluzione della teoria ontologica che avviene tra il testo del 1965 e il testo del 1968. Il mio scopo finale sarà sempre quello di verificare se le obiezioni mosse da Rohrbaugh contro l'uso delle categorie *type* e *token* nell'estetica analitica abbiano valore anche nel caso del Wollheim più maturo.

Nel paragrafo precedente sono state ripercorse le ragioni che hanno spinto Wollheim a concepire la medialità del sistema dell'arte in una maniera diversa rispetto alla lezione modernista di Greenberg. Differenziato dalla nozione di supporto fisico, il medium è stato definito come l'espressione concreta di una serie di pratiche codificate e collettive che precedono l'azione individuale. Risiede dunque in questa concezione della medialità un primo accesso al senso in cui l'arte equivale a una *Lebensform*. Nel corso del proprio ragionamento, Wollheim stabilisce infatti che l'esistenza di un sistema di consuetudini riconosciute è una condizione necessaria alla fruizione di qualsiasi artefatto in quanto artefatto: le caratteristiche formali o immediate di un oggetto non possono mai qualificarlo, da sole, come un elemento appartenente alla classe delle opere d'arte.

Se si confronta ora la posizione di Wollheim con il dettato wittgensteiniano, possiamo dire –almeno in prima battuta– che il filosofo intende il concetto di forma di vita in senso sia empirico che plurale. L’insieme di comportamenti, abitudini e tecniche che costituisce la pratica artistica non solo è almeno implicitamente presente alla coscienza dell’individuo che opera al suo interno, ma esso può anche essere sempre criticato, aggiornato e perfino emendato. Inoltre, all’interno di un contesto sociale, il sistema dell’arte convive e interagisce con altri sistemi, i quali possono essere parimenti considerati delle forme di vita.

Si può constatare il fatto che Wollheim concepisce la nozione di *Lebensform* in un’accezione plurale osservando il modo stesso in cui il filosofo imposta la sua analisi. Per chiarire in che termini l’idea di arte debba essere pensata, egli la paragona infatti al linguaggio, il quale è considerato a sua volta come un’altra e distinta forma di vita.

C’è forse, in questo passaggio, un fraintendimento che è comune a molti autori.⁴¹ Bisogna notare che, almeno nelle *Ricerche Filosofiche*, Wittgenstein (1953) non identifica mai immediatamente la facoltà di parlare una lingua con la nozione di *Lebensform*, ma sembra sostenere piuttosto che quest’ultima sia uno sfondo da cui la prima dipende. È vero infatti che il significato linguistico si costituisce nell’uso delle parole in riferimento a un contesto dato di attività mondane, ma il significato non coincide con il contesto di attività in modo diretto: piuttosto ne fa parte, lo esprime e lo implica.

Al di là della maggiore o minore fedeltà alla dottrina di Wittgenstein, l’istituzione di un’analogia con il linguaggio rappresenta uno snodo fondamentale dell’argomentazione sviluppata in *Art and Its Objects*. Attraverso di essa Wollheim isola e specifica, da un lato, alcune proprietà che appartengono tanto alla pratica artistica quanto a quella linguistica e, dall’altro lato, alcune proprietà che differenziano l’una dall’altra. Nel paragone con il parlare una lingua il filosofo trova insomma il senso peculiare in cui l’arte può dirsi una forma di vita.

Il primo tratto che Wollheim riconosce essere comune all’arte e al linguaggio è quello dell’arbitrarietà. Così come non sussistono condizioni necessarie e sufficienti

⁴¹ Nel suo studio sul concetto di *Lebensform* nella filosofia di Wittgenstein, Hunter (1968) elenca per prima l’ipotesi che una forma di vita coincida con un gioco linguistico. L’ipotesi verrà abbandonata dall’autore nel corso del saggio, ma la sua presenza testimonia una sua certa diffusione nella letteratura critica. Autori che identificano linguaggio e forma di vita sono ad esempio Maturana e Varela (1992).

affinché, per esempio, un certo significato sia associato a una parola, allo stesso modo non possono essere determinate condizioni trascendentali che spieghino perché una certa attività venga accreditata nel novero delle pratiche artistiche. Inoltre, tanto i parlanti di una lingua quanto chiunque produca una qualche forma d'arte, godono di un'infinita libertà creativa: così com'è idealmente possibile formulare un enunciato che non sia mai stato pronunciato prima, allo stesso modo è sempre possibile creare un'opera o addirittura un genere d'opera nuovi.

Sebbene l'arte e il linguaggio siano caratterizzati da una radicale arbitrarietà, tuttavia questa non si dà in forma assoluta. Wollheim (1968, §47) identifica almeno due fattori che funzionano da condizioni contingenti alla libertà prima descritta. In primo luogo, la gamma di scelte a disposizione di un artista, pur infinita, è sempre limitata dall'insieme di idee, istituzioni e comportamenti che sono già collettivamente e storicamente riconosciuti come rilevanti nell'ambito in cui l'individuo si trova a operare. Similmente, nessun parlante inventa dal nulla la propria lingua materna, ma si trova consegnato a un linguaggio che gli viene trasmesso e che determina in larga parte le sue possibilità espressive. In secondo luogo, sono le proprietà fisiche dei media tipici di ogni genere artistico a incoraggiare certi usi e scoraggiarne altri in relazione alle tecniche conosciute da una società.⁴² L'analogia con il linguaggio diventa qui palese se consideriamo che la nostra capacità verbale dipende anche dalla particolare struttura anatomica del corpo umano: dalla muscolatura della mandibola, dall'articolazione della lingua e delle labbra, ma anche dalla capacità di ricezione dell'apparato uditivo dell'ascoltatore.

Nel condurre le proprie riflessioni Wollheim si riferisce sempre a un intreccio complesso e non del tutto scindibile di fattori sia naturali –relativi alle qualità fisiche dei media– sia naturalizzati –relativi alla familiarità che alcune pratiche hanno nel sistema artistico di una certa cultura. In questo modo l'arte è riconosciuta come un apparato intimamente tecnologico: essa ha cioè a che fare con la trasformazione di un dato materiale secondo obiettivi che sono orientati da una dimensione collettiva dell'operare.

Interessante, da questo punto di vista, è il paragone positivo che il filosofo compie tra la propria teoria e la teoria marxista, la quale connette i fenomeni artistici – singolarmente e nel loro complesso– al più ampio sistema istituzionale in cui una

⁴² Mi chiedo se questa riflessione di Wollheim non vada letta in relazione al dibattito sulle proprietà disposizionali degli oggetti che ha animato una parte della filosofia di lingua inglese a partire dagli anni '50. Un riferimento pertinente potrebbe essere, ad esempio, Goodman 1954.

comunità si organizza.⁴³ Nel fare ciò, Wollheim non intende aderire ad alcuna ideologia politica. Il richiamo a Marx gli permette piuttosto di evidenziare, su un doppio livello, la connessione dell'arte a un sistema più generale di scambi materiali. Innanzitutto, i media e le pratiche ascritte a ciascun genere d'arte dipendono, nella forma e nelle modalità produttive, dalle possibilità che sono offerte dai processi di produzione disponibili in un dato tempo e in un dato luogo. In questo senso, poiché l'arte è a tutti gli effetti un'attività lavorativa, essa stessa deve essere concepita come integrata in e dipendente da una certa divisione sociale del lavoro. Secondariamente, proprio in virtù di questa dipendenza, le forme in cui l'arte si manifesta rappresentano e sono sempre determinate dall'organizzazione gerarchica che regola i rapporti interni a una collettività. Da questo punto di vista, l'arte è sempre l'espressione di una specifica coscienza sociale. Scrive Wollheim in proposito:

La differenza tra l'operaio e l'artista consiste nelle condizioni, non nel carattere, della rispettiva attività. Quel che il lavoratore fa in maniera alienata, agli ordini di un'altra persona, senza ricavarne né profitto né beneficio per se stesso, l'artista lo fa in relativa autonomia (Wollheim §62).

È evidente come tanto le teorie idealiste quanto quelle formaliste o fondate su un'idea trascendentale dell'esperienza estetica non riescano a cogliere appieno il legame che i fenomeni artistici hanno sia con una dimensione tecnologica, sia con una dimensione politica del vivere collettivo. Gli avversari di Wollheim possono concepire questo legame, che è intrinseco ed essenziale all'arte, solo come una mera correlazione accidentale.

Attraverso l'analisi dell'arbitrarietà comune all'uso di un linguaggio e alle pratiche artistiche Wollheim riesce a spingersi molto lontano, arrivando a toccare l'orizzonte politico –ma la parola qui deve essere intesa in senso molto ampio– di ogni attività che abbia a che fare con l'arte. Per tramite di questo percorso argomentativo, si arriva a chiarire il significato delle due implicazioni fondamentali che derivano dal concepire l'arte come una forma di vita. Sempre nelle parole di Wollheim:

⁴³ Wollheim si riferisce qui a Marx [1844] e Plekhanov [1912]. Sulla teoria sociale dell'arte sostenuta dal filosofo si veda anche Wollheim 1957.

La prima implicazione sarebbe che è impossibile che ci sia qualcosa che chiamiamo impulso artistico o intenzione artistica che si possa identificare del tutto indipendentemente dalle, e antecedentemente alle, istituzioni dell'arte (Wollheim 1968, §45).

Inoltre:

Una possibile seconda implicazione della tesi secondo cui l'arte è una forma di vita è che sbaglieremmo a postulare, per ciascuna opera d'arte, un'intenzione o un impulso estetico particolare che, da un lato, dia conto di tale opera e, dall'altro, sia identificabile indipendentemente da essa. Infatti, una cosa del genere, anche se potrebbe esserci, non è necessario che ci sia (Wollheim §48).

Com'è evidente, le due implicazioni riformulano ancora una volta quella critica alla nozione di oggetto privato che Wollheim aveva mosso attraverso la propria analisi della medialità. Tuttavia si può ora vedere l'ampiezza dell'orizzonte entro cui entrambe sono comprese. Innanzitutto, non è necessario sapere se un'intenzione relativa a un artefatto sia presente nella mente di chi la produce, poiché l'intenzione è già tutt'uno con il prodursi dell'opera d'arte. Allo stesso modo, si potrebbe dire, non è necessario sapere se un significato stia nella mente di un parlante, poiché è già espresso nell'uso di un enunciato in un certo contesto. Inoltre, un'opera è sempre prodotta all'interno di un sistema istituzionale che condiziona la libertà e le possibilità espressive del suo creatore. Formato da un intreccio di fattori materiali, tecnologici e culturali, il sistema permette e precede sempre l'azione individuale. Infine, l'arte è un sistema istituzionale che si specifica non solo nella sua evoluzione interna, ma anche in relazione ad altri sistemi produttivi e istituzionali che le sono contigui.

A questo punto si possono fare due osservazioni ulteriori. In primo luogo, va evidenziato che il concetto di istituzione deve essere inteso, nel caso della teoria di Wollheim, in un senso estremamente minimale. La nozione è usata dal filosofo nel significato basilare di qualsiasi insieme di pratiche reso coerente da un'abitudine dotata di un qualche riconoscimento pubblico. Non è quindi necessario che l'istituzione, per essere definita tale, si articoli in un sistema di ruoli e compiti definiti. Né è necessario che il soggetto agente nel solco di tali pratiche abbia una teoria esplicita su di esse: il senso di ciò che egli sta facendo è infatti già espresso, implicitamente, in relazione a un

accreditamento sociale precedente all'operare dell'individuo.⁴⁴ In secondo luogo –ma quest'osservazione è conseguente alla prima– si deve notare che Wollheim pensa prima di tutto all'arte nei termini di una tradizione che viene trasmessa e in qualche modo insegnata a chiunque la fruisca.

Proprio questa visione dell'arte come di una tradizione solleva un problema storico che si situa nella dimensione temporale del futuro e riguarda le nuove forme d'arte che possono aggiungersi alle forme già istituzionalizzate. In questa tesi la questione è già stata introdotta in riferimento alla post-medialità che, secondo Rosalind Krauss (2000), caratterizza il modo di produzione contemporaneo: come devono essere considerate queste nuove modalità produttive rispetto alla classificazione dei media tradizionali?

Innanzitutto va detto che nel 1968, l'anno in cui *Art and Its Objects* fu scritto, era estremamente difficile immaginare fenomeni che si distaccassero radicalmente da quelli tradizionalmente riconosciuti. L'arte concettuale o minimal, il movimento dell'Arte Povera o della Land Art, così come generi quali la videoarte, la performance e l'installazione non erano che agli inizi. La loro diffusione era limitata a una cerchia ristretta di esperti e appassionati. Questo contesto storico motiva dunque il fatto che il ragionamento di Wollheim assuma spesso una coloritura più ipotetica che fenomenica.

In linea generale, si può dire che la concezione dell'arte come una forma di vita porti Wollheim a riconoscere che esiste una «vita delle forme d'arte (Wollheim §53)». Questa vitalità è intesa nei termini di una evoluzione storica dei fenomeni che, nel tempo, possono essere accreditati in quel sistema istituzionale. D'altra parte però, la medesima concezione spinge a mitigare la portata rivoluzionaria delle novità che vengono di fatto riconosciute nel sistema dei media artistici.

Abbiamo già visto che Wollheim (1965) interpreta il *ready-made* di Duchamp non come una novità aliena all'arte precedente, ma piuttosto come un caso limite avente la funzione di chiarificare alcune condizioni necessarie all'esistenza di qualunque produzione artistica. In questo senso, ho accostato la lettura che il filosofo propone degli *objet trouvé* al modo in cui Wittgenstein (1922) definisce le proposizioni logiche nel

⁴⁴ Com'è noto, Wollheim (1980a) ha posto la sua nozione minimale di istituzione in contrasto con quella che è conosciuta come teoria istituzionale dell'arte. In particolare, nella prima versione della teoria esposta da George Dickie (1974) sembra essere implicata l'idea che l'istituzione dell'arte dipenda dalla volontà di soggetti che hanno un ruolo stabilito all'interno di essa. È Dickie medesimo (1984) a rivedere la propria teoria anche in risposta alle critiche di Wollheim, ed è sempre il filosofo (Dickie 1998) a fornire un resoconto critico del dibattito.

Tractatus. Alla luce della nozione di forma di vita, questo atteggiamento viene sistematizzato ed esteso a tutte le nuove forme d'arte possibili. Poiché infatti le opzioni espressive di un artista sono sempre determinate dalla gamma di scelte messe a disposizione da un contesto consuetudinario, queste devono essere interpretate nella relazione con qualche pratica antecedente.

Per spiegare la sua posizione Wollheim usa un'analogia con il linguaggio che è mutuata dalla teoria psicoanalitica di Ernst Kris (1952). Sulla scorta delle idee dello psicologo e critico d'arte austriaco, il filosofo paragona i fenomeni artistici innovativi ai moti di spirito. Ciò che in questo caso gli interessa notare è il meccanismo attraverso cui una battuta genera ilarità. Ebbene, pur fondandosi su qualche uso imprevisto o inusuale del linguaggio, il motto di spirito non può essere considerato come un'assoluta violazione della norma acquisita. Il significato secondario che una freddura produce nell'uso di certi termini dipende infatti dalla possibilità di comprendere il significato che questi avrebbero nel loro uso primario e pubblicamente consolidato. Per essere intellegibile, dunque, una singola violazione non può che essere derivativa rispetto alla norma: in un certo senso, è la norma stessa a fornire le ragioni che rendono sensata e coerente una certa violazione. Traslando lo stesso ragionamento nell'ambito specifico dell'arte, Wollheim scrive:

Non è necessario accettare il modo puntuale in cui Kris procede per demarcare processo primario e secondario per trarre profitto dalla sua tesi. Infatti, quel che ci consente di vedere è la necessità, per l'espressività dell'arte, anzi per i suoi successi in generale, del fatto che ci devono essere certe attività accreditate con vincoli loro propri, riconosciute come tali da dare luogo alle opere d'arte, sulle quali agisce il processo secondario (Wollheim 1968, §53).

Una specificazione ulteriore delle posizioni di Wollheim rispetto al problema dell'arte futura può essere trovata in una delle appendici alla seconda edizione di *Art and Its Objects*. In un saggio molto sintetico intitolato «Are the Criteria of Identity for Works of Art Aesthetically Relevant?» (Wollheim 1980b) il filosofo si trova a chiedersi quali implicazioni avrebbe un cambio dei parametri con cui le opere pittoriche vengono usualmente identificate. A fornirgli il caso su cui riflettere è l'artista ungherese Victor Vasarely, il quale riteneva che il progressivo affinarsi delle tecnologie di riproduzione

avrebbe posto fine all'idea della pittura come genere incarnato in singoli oggetti fisici.⁴⁵ Sulla base della sua convinzione, Vasarely stesso si fece strenuo promotore di un'astrazione impersonale, anti-espressionista, e fondata su un codice di associazioni tonali idealmente riproducibili da un processo meccanico.

Nell'affrontare il caso ipotetico proposto da Vasarely, Wollheim inizia col notare che un'innovazione tecnologica non è sufficiente, da sola, a causare un cambiamento nella concezione dei criteri di identità che individuano gli esemplari di un certo genere d'arte. Pur ammettendo l'ipotesi che la tecnologia del futuro arrivi un giorno a permettere la produzione di dipinti indiscernibili, nulla nell'aspetto o nel mero processo di produzione di questi oggetti costringerebbe a considerarli o come individuali o come *token* di *type*. Per provare il punto sostenuto da Wollheim basta per esempio considerare l'opera di un artista come Ad Reinhardt, il quale produsse una serie di dipinti monocromi quasi indistinguibili tra loro. L'estrema somiglianza riscontrabile nelle pitture dell'artista americano non impedisce ancor oggi di considerare ciascuna di esse un oggetto distinto dagli altri piuttosto che un multiplo prodotto da una matrice comune.

Chiarito che un semplice cambiamento delle tecnologie a disposizione di una società non è una causa sufficiente a provocare una modifica immediata nei criteri di identità degli artefatti, l'analisi di Wollheim si sposta a considerare quale sia il fattore di resistenza che garantisce la continuità ontologica della pratica pittorica. L'ipotesi di una pittura riproducibile, dice il filosofo, entra in contrasto con quelle che sono le aspettative generalmente condivise riguardo ciò che il lavoro di un pittore dovrebbe comportare. Per accettare l'idea di un dipinto come multiplo, infatti, si dovrebbe accettare anche di considerare come irrilevanti le differenze presenti tra le occorrenze di una stessa opera. Proprio questa implicazione entra però in contrasto col modo in cui ci si aspetta i pittori lavorino. Storicamente, infatti, l'espressione pittorica si è realizzata proprio nell'esaltare la rilevanza estetica di quei dettagli minuziosi che l'ipotesi di Vasarely chiede di ignorare. Pertanto, per un pittore che lavorasse secondo le indicazioni dell'artista ungherese, ce ne sarebbero molti altri che continuerebbero a produrre dipinti secondo le pratiche e gli interessi estetici consolidati: le intenzioni divergenti del singolo individuo verrebbero rese poco intelligibili o fallimentari.

⁴⁵ L'ipotesi della pittura come arte almeno idealmente riproducibile era stata proposta, prima di Vasarely, da Peter Strawson (1959, 231; 1974, 183). Sembra dunque essere lui il vero avversario filosofico cui fanno riferimento le pagine di Wollheim che sto considerando.

Nel formulare la propria risposta, ancora una volta Wollheim rintraccia un fattore condizionante nelle aspettative che sono generate sullo sfondo di abitudini sociali. Questa volta però il filosofo sembra voler evidenziare una correlazione più intima tra le condizioni di identità di un genere d'arte e i fattori estetici che, all'interno di quel genere, sono considerati rilevanti. Nel caso della pittura, per esempio, Wollheim allude all'idea che esista una corrispondenza tra l'attenzione che un artista dedica a ogni dettaglio cui lavora nei propri dipinti e la singolarità ontologica che li caratterizza. L'intendere un'opera pittorica come un esemplare unico spinge infatti a considerare unica –e per questo rilevante– anche la totalità dei processi espressivi che generano quell'oggetto. Quegli stessi processi sarebbero invece trascurati in favore dell'attenzione al solo risultato finale se la pittura fosse considerata come un insieme di opere replicabili in diverse occorrenze fra loro equivalenti.

Attraverso il confronto con l'ipotesi di Vasarely, Wollheim arriva a concludere che anche i principi di identità che regolano l'individuazione di un artefatto o di un genere di artefatti sono espressivi di certi valori estetici. Tali principi ontologici contribuiscono a orientare l'attenzione dello spettatore e a dare significato ad alcuni elementi o processi del lavoro artistico piuttosto che ad altri. Da questo punto di vista, pur essendo arbitrari nel senso di non determinati da ragioni necessarie e sufficienti, essi sono comunque motivati dal loro adattarsi agli interessi espressivi che fanno da sfondo a una certa pratica collettiva. L'ontologia delle opere d'arte è, in questo senso, essa stessa una tecnologia che produce significato artistico.

Se questo è vero, affinché la pittura riproducibile possa davvero prendere piede non è sufficiente una rivoluzione tecnologica. Ciò che deve succedere è un riorientamento generale di quella che Wollheim chiama "teoria dell'artista," cioè dell'insieme di interessi e aspettative che è connesso, pubblicamente e abitualmente, alla pratica pittorica.

Per concludere lo studio del problema dell'arte futura vale la pena considerare un'ultima osservazione che Wollheim fa in relazione alla proposta di Vasarely. Si è già detto di come il filosofo sostenga che l'affermarsi della riproducibilità avrebbe per conseguenza una perdita dell'attenzione verso alcuni dettagli espressivi: essi sarebbero interpretati come trascurabili data la priorità ontologica concessa all'identità dei dipinti prodotti come occorrenze dello stesso *type*. Ebbene, Wollheim afferma che il processo

da lui evocato è identico a quello descritto da Walter Benjamin (1936) nei termini, celeberrimi, della perdita dell'aura. Wollheim aggiunge però che, sulla scorta della propria teoria, il pensiero di Benjamin potrebbe essere ulteriormente articolato. Ciò che il filosofo tedesco manca di notare con i propri strumenti teorici è infatti che l'introduzione della riproducibilità in pittura avrebbe due significati distinti a seconda che a produrla fossero gli artisti oppure gli spettatori. Se fossero gli artisti a includerla nella propria pratica, essa avrebbe un significato intenzionale e si colorerebbe di una rilevanza estetica; nel caso in cui fossero le consuetudini della fruizione a cambiare invece, la riproducibilità avrebbe il senso di un impoverimento dell'esperienza artistica del passato: essa rappresenterebbe solo un fraintendimento della specifica forma di vita cui rinvierebbe. Proprio per questo rappresenterebbe una sorta di errore.

Attraverso lo studio del problema dell'arte futura possiamo evidenziare due aspetti fondamentali della proposta teorica di Wollheim. In primo luogo è possibile notare come il filosofo offra una visione sostanzialmente continuista della storia dell'arte. Sebbene egli neghi che esistano delle condizioni necessarie e sufficienti affinché un certo oggetto sia identificato come un artefatto, allo stesso modo nega che possano darsi, nel corso del tempo, fenomeni artistici assolutamente rivoluzionari.⁴⁶ Da un lato, la portata innovativa di un singolo artefatto trova il suo senso sempre in riferimento a una forma artistica precedente; dall'altro lato, ogni novità riguardante i principi di individuazione di una classe di opere non può a tutti gli effetti essere accreditata come valida se non contribuisce essa stessa a generare un orizzonte di pratiche abitudinarie il cui significato espressivo risulti intellegibile. In secondo luogo, soprattutto le osservazioni su Benjamin fanno emergere come uno dei cardini della teoria di Wollheim sia una concezione intenzionalista dell'opera d'arte. In questa prospettiva, ogni opera è espressione dell'intenzione conscia o inconscia del proprio autore: essa ne determina dunque il significato per intero.⁴⁷

⁴⁶ Si legga in questa chiave anche la critica che Wollheim (1993) muove ad Arthur Danto. Il filosofo imputa al collega di considerare come esemplari i casi di artefatti indiscernibili che sono invece eccezionali nel corso della storia dell'arte.

⁴⁷ Ciò non significa ovviamente che il significato di un'opera sia immediatamente chiaro e facilmente ricostruibile. Wollheim puntualizza, da un lato, che non è possibile fornire una parafrasi esaustiva di alcun artefatto (1968, §42) e, dall'altro lato, che i fatti e le interpretazioni relativi a una certa opera d'arte non sono nettamente distinguibili tra loro (1968, §39). Sulla scorta di queste indicazioni è dunque possibile sostenere che rintracciare il significato di un'opera d'arte non coincida con la codifica di un messaggio e sia, per questo, un lavoro potenzialmente infinito. Questa osservazione non contrasta

4. Wollheim: forma di vita e ontologia dell'opera d'arte.

L'analisi compiuta finora ha avuto lo scopo di chiarire in che modo l'equivalenza posta da Wollheim tra arte e forma di vita sia intimamente legata e dia senso all'affermazione «l'arte è essenzialmente storica» con cui si conclude il terzultimo paragrafo di *Art and Its Objects*. Si può dire anzi che nella chiarificazione del rapporto tra l'una e l'altra risieda il vero nocciolo argomentativo del saggio di Wollheim. Nel quadro della relazione con il concetto di forma di vita, la storicità può essere pensata infatti sia come la dimensione entro cui l'innovazione dei fenomeni artistici si attua, ma anche come il criterio che fornisce al cambiamento un principio di coerenza, normatività e intelligibilità. Da un lato, l'intrinseca storicità dell'arte e dei suoi fenomeni è riconosciuta nella forma di quell'ineliminabile apertura all'innovazione che anche Morris Weitz teorizzava. Dall'altro lato, proprio lo specificare la nozione di forma di vita nel modo in cui ho detto permette al filosofo di individuare alcune condizioni necessarie, seppur storicamente determinate, alla produzione delle opere d'arte.

Rimane ora da chiarire come quest'ampia e articolata riflessione influisca sui temi affrontati nella prima parte di *Art and Its Objects*, la quale riguarda in modo più diretto le questioni relative all'ontologia delle opere d'arte. Dirò subito che la posizione di Wollheim è tutt'altro che conclusiva. Anzi, nel paragrafo finale del saggio il filosofo dichiara apertamente che la propria analisi non giunge a un risultato certo, ma fornisce piuttosto delle indicazioni per escludere alcuni argomenti che sono convenzionali nella disciplina estetica fin dalle sue origini.

L'ostacolo al raggiungimento di una teoria conclusiva viene imputata alla complessità della questione ontologica *tout court*. Scrive Wollheim:

La difficoltà, qui, risiede nella nozione estremamente elusiva di "identità," la cui analisi rientra in una delle parti più intricate della filosofia generale (Wollheim 1968, §64).

tuttavia con l'idea che un artefatto consista essenzialmente nell'espressione dell'intenzionalità del proprio autore.

Una trattazione compiuta del problema ontologico dell'identità manca in effetti non solo in *Art and Its Objects* ma in tutta l'opera del filosofo. Possiamo dire certamente che questa rimane una questione irrisolta della sua teoria complessiva. D'altra parte però, io credo che proprio la forma dubitativa assunta da Wollheim nell'esporre i propri argomenti possa offrire una chance per salvare la sua ontologia delle opere d'arte –e il suo uso delle categorie *type* e *token*– dalle obiezioni di Guy Rohrbaugh.

Prima di vedere come Wollheim avrebbe potuto rispondere alle critiche del suo avversario contemporaneo vorrei descrivere brevemente come egli risolve il diverso problema della definizione dell'arte in quanto concetto generale. Il suo approccio a questo problema può forse darci alcune indicazioni su come interpretare la sua ontologia dell'opera d'arte.

Si è ripetuto più volte che, data la varietà dei fenomeni artistici, Wollheim non creda possano essere individuate condizioni necessarie e sufficienti per definire la nozione di arte. All'inizio del proprio saggio però (Wollheim §1), il filosofo si domanda se sia possibile trovare una definizione dei differenti generi artistici già accreditati –pittura, scultura, letteratura, musica, e così via– per poi arrivare a una definizione più ampia nella forma di una sorta di sommatoria. Alla luce dell'equivalenza tra arte e forma di vita però, anche questo compito viene ritenuto impossibile da svolgere. Gli oggetti creati nel solco di una certa pratica mediale presentano essi stessi delle variazioni e dei parametri di validità che non possono essere sistematizzati.

Wollheim isola in particolare tre fattori che portano a escludere la possibilità di enunciare regole generali o proprietà che individuino un oggetto come esemplare di un certo genere artistico. In primo luogo, la coerenza di un'opera d'arte è sempre relativa: essa dipende, esternamente, dal repertorio di elementi materiali ed espressivi che sono a disposizione dell'artista in una certa situazione temporale e, internamente, dalle scelte dell'autore. In secondo luogo, gli elementi che compongono un'opera possono essere organizzati in molti modi diversi, a seconda dello stile personale di un artista o delle regole stilistiche imposte da un'epoca o da una corrente. In terzo luogo infine, la materia stessa delle opere che sono iscritte in un determinato genere presenta un ampio grado di disomogeneità: si pensi per esempio all'evoluzione intercorsa tra un dipinto parietale egizio e una pittura digitale del XXI secolo.

Poiché gli stessi generi in cui l'arte si divide godono di un elevatissimo grado di permissività riguardo alle innovazioni, Wollheim conclude che non si possono applicare, nel loro caso, concetti quali grammaticalità o coerenza logica che invece sono utili per definire le regolarità del linguaggio. Tuttavia, se la ricerca di una definizione non sembra essere praticabile tanto per quanto riguarda il concetto generale di arte quanto per ciò che concerne i suoi generi o fenomeni specifici, non è detto che non si possa trovare un'altra strategia teorica in grado di individuare, nella loro totalità, le opere d'arte.

Wollheim individua questa possibilità alternativa in un metodo di identificazione generale che viene qualificato così:

Il metodo potrebbe assumere la seguente forma: si dovrebbe, anzitutto, selezionare certi oggetti quali opere d'arte originarie o primarie; poi stabilire alcune regole che, una volta applicate alle opere d'arte iniziali, daranno (entro certi limiti approssimativi) tutte le opere d'arte successive o derivate (Wollheim 1968, §68).⁴⁸

Difficile ricostruire con esattezza come il filosofo pensi vada strutturato il metodo proposto. Egli dichiara di avere in mente un progetto simile a quello di una grammatica generativa, in cui le regole di riscrittura applicate a degli enunciati nucleari individuano la totalità degli enunciati ben formati all'interno di un linguaggio.

Sulla base di ciò che è stato detto finora, possiamo immaginare che le opere d'arte originarie cui Wollheim si riferisce possano corrispondere a dei casi esemplari prodotti secondo alcune procedure di base ascritte a un determinato medium. Questi artefatti dovrebbero inoltre essere già dotati di alcune proprietà ritenute rilevanti: nel testo, Wollheim elenca di frequente quelle rappresentative, espressive e semantiche. La variazione di grado, la combinazione o l'elisione di questi fattori dovrebbe determinare, grossomodo, le forme d'arte accettate entro uno schema evolutivo in continua espansione. Per esempio, il riconoscimento di proprietà intenzionali ed espressive in una nuova classe di oggetti potrebbe determinare la loro individuazione come esempi di un

⁴⁸ La proposta di Wollheim di un metodo generale per l'individuazione delle opere d'arte ha avuto una certa fortuna filosofica. Essa ha ispirato alcune versioni della cosiddetta teoria istituzionale dell'arte: in particolare Levinson 1979 e Carroll 1988, 2001, 2011, 2012. Il primo si troverà anche a precisare i termini del proprio argomento sulla base delle critiche mosse da Wollheim alla teoria istituzionale. Si veda Levinson 1989.

nuovo medium: qualcosa di simile, si potrebbe ipotizzare, è avvenuto nell'accettazione della fotografia come arte per tramite del raffronto con la pittura.⁴⁹

Il metodo proposto, precisa Wollheim, presenterebbe una differenza fondamentale rispetto a quello di una grammatica generativa. Mentre quest'ultima individua un insieme ideale di enunciati validi –i quali non devono per forza essere proferiti nella realtà– il metodo generativo applicato all'arte dovrebbe misurarsi solo con l'insieme storico delle trasformazioni avvenute nelle diverse epoche. In mancanza di una definizione generale, l'individuazione della nozione di arte avverrebbe allora, potremmo dire, attraverso una spiegazione formulata sulla base dell'isolamento di alcuni criteri ricorsivi nel farsi di un processo storico.

Questo approccio criteriale al problema della definizione dell'opera d'arte e la dimensione dubitativa che Wollheim dà alla questione ontologica più generale mi sembrano i fattori che possono permettere una lettura più chiara anche del modo in cui il filosofo si pone rispetto al problema dell'individuazione delle opere d'arte. Sono questi due fattori, insomma, che mi sembrano poter salvare la sua concezione degli artefatti dalle obiezioni di Guy Rohrbaugh contro l'uso delle categorie *type* e *token*.

Come si ricorderà, nello studio di «Minimal Art» era emersa una concezione del *type* che non era compatibile con la storicità dell'arte. L'incapacità di Wollheim (1965) di spiegare l'esistenza di opere come la poesia-pagina bianca invitava a dedurre che egli considerasse le entità astratte come strutture o insiemi di proprietà assolutamente separate da ogni elemento contestuale. Proprio questa concezione portava il filosofo a sostenere, per paradosso, che se fosse esistita una poesia composta da un foglio vuoto, tutti i fogli bianchi prodotti dopo di essa avrebbero dovuto essere considerati occorrenze valide della poesia. Poiché però il XX secolo ha prodotto molti casi di poesie fatte di fogli vuoti che non hanno causato alcuna delle assurde conseguenze ipotizzate, si deve concludere che la tesi sostenuta dal Wollheim di «Minimal Art» non può essere accettata. Ancor prima che dalle obiezioni di Rohrbaugh, essa sembra superata dallo sviluppo storico dell'arte contemporanea.

Se in «Minimal Art» i *type* erano equiparati a insiemi astratti di proprietà necessarie, diversa sembra essere invece la posizione che si legge tra le righe di *Art and Its Objects*.

⁴⁹ Allo stesso metodo sembra alludere Wollheim nel momento in cui affronta il problema del riconoscimento di forme d'arte all'esterno della cultura occidentale moderna. Su questo si veda Wollheim 2005.

Va detto però che Wollheim non arriva mai a chiarire la questione in maniera esplicita. L'autore lascia piuttosto alcuni indizi e indicazioni orientative che ora cercherò di collegare tra loro.

Ciò che cambia di certo, tra il saggio del 1965 e quello del 1968, è l'introduzione del concetto di forma di vita nella teoria dell'arte e della medialità. È proprio l'ingresso di questa nozione nell'impianto teorico articolato dall'autore, io credo, ad avere un ruolo essenziale nel cambio di prospettiva che avviene tra un testo e l'altro.

Per provare a ricostruire come Wollheim intenda caratterizzare *type* e *token* in *Art and Its Objects* bisogna prima di tutto notare una somiglianza. Lo stesso tono dubitativo che è riscontrabile nella trattazione dei problemi di ontologia generale lo si ritrova anche in quei punti del testo in cui il filosofo si interroga sull'identità degli artefatti. A proposito della natura dei *type*, per esempio, Wollheim scrive:

La questione che ora si pone è: che cos'è un tipo? È una questione molto difficile e purtroppo trattarla con la cura e l'attenzione al dettaglio che essa merita va al di là della portata di questo saggio (Wollheim §35).

Sulla base della frase appena citata non è possibile dunque identificare subito un *type* con un insieme astratto di proprietà com'era invece facile fare nel caso di «Minimal Art». Quest'ipotesi sembra risultare perlomeno dubbia agli occhi del Wollheim più maturo.

C'è un dettaglio del testo, anzi, che mi spinge a propendere per un'ipotesi alternativa. Come ho spiegato nel secondo capitolo di questa tesi, in *Art and Its Objects* il filosofo mette a punto una classificazione che serve a distinguere le varie entità astratte tra loro. Il parametro distintivo che egli rintraccia è il grado di intimità che queste intrattengono con gli enti materiali da cui sono incorporate di volta in volta. Nella tassonomia così concepita, le classi sono caratterizzate da un rapporto estrinseco coi propri membri, mentre gli universali dalla presenza nei propri esempi. Rispetto a classi e universali, i tipi sono invece qualificati da una relazione più intima con le occorrenze, tanto da apparire essi stessi come «una sorta di occorrenza, benché una sorta singolarmente importante o eminente» (Wollheim §35). Certo, quest'indicazione non basta, da sola, per affermare con certezza che in *Art and Its Objects* i *type* sono equiparati a degli enti individuali astratti: Wollheim non è mai esplicito sul tema quanto lo sono Peirce o

Margolis. Tuttavia, non si può nemmeno escludere che la teoria ontologica del filosofo non si muova in quella direzione.

Nella tassonomia di Wollheim, il grado di intimità tra enti astratti e oggetti concreti è determinato, in primo luogo, dal numero di proposizioni o proprietà che sono egualmente predicabili degli uni e degli altri e, in secondo luogo, dal modo in cui tale predicabilità viene qualificata. Prima di entrare nel dettaglio di questa specificazione però, bisogna domandarsi: a che genere di proprietà si riferisce il filosofo?

Ancora una volta mi sembra di poter osservare che tra «Minimal Art» e *Art and Its Objects* avviene un cambiamento importante. Nel primo caso infatti, pare di poter concludere in modo abbastanza sicuro che Wollheim abbia in mente soprattutto delle proprietà formali o strutturali. Non si spiegherebbe altrimenti per quale motivo egli ritenga che l'esistenza della poesia-pagina bianca debba portare agli esiti assurdi di cui ho parlato –cioè al riconoscimento che ogni foglio vuoto prodotto successivamente all'ideazione dell'opera ne sarebbe necessariamente un'occorrenza valida. Nel caso di *Art and Its Objects* invece, non è possibile arrivare alla stessa conclusione. L'opzione è infatti esclusa dal filosofo nel momento in cui dimostra l'inconsistenza del formalismo di Bell e, più in generale, di ogni teoria che identifichi le opere d'arte con le proprietà immediatamente percepibili di un certo prodotto intenzionale. Se applichiamo i ragionamenti che Wollheim fa riguardo all'equivalenza tra arte e forma di vita si dovrà concludere piuttosto che egli pensa a tipologie di proprietà che sono già comprese nel rapporto con un certo contesto pratico e condiviso.

Anche in questo caso la mia non è altro che un'intuizione: ancora una volta Wollheim non dà indicazioni esplicite su come il suo pensiero dovrebbe essere interpretato. Tuttavia va notato che proprio il richiamo al contesto di una forma di vita permetterebbe di risolvere la questione della poesia-pagina bianca una volta per tutte. Comprendere in un orizzonte mediale e pubblicamente riconosciuto quella poesia minimalista renderebbe infatti possibile distinguere dei semplici fogli vuoti dalle effettive occorrenze del componimento letterario. Una candida pagina inclusa all'interno di un'antologia di letteratura concettuale, per esempio, sarebbe identificata come risultato di una prassi produttiva accreditata, e quindi come esempio di uno stile o di un genere artistico; i fogli che per caso si trovano nel carrello della mia stampante non godrebbero invece della stessa proprietà.

Il fatto che in *Art and Its Objects* il problema della poesia-pagina vuota non venga più menzionato invita certamente a pensare che sia possibile una lettura della teoria ontologica degli artefatti alla luce dell'equivalenza tra arte e forma di vita. Quest'ultima sembra essere infatti un ottimo strumento concettuale per risolvere alcune questioni ontologiche che erano invece centrali in «Minimal Art».

C'è infine un ultimo fattore che spinge a leggere in questo modo il saggio di Wollheim, e che riguarda ancora una volta la classificazione delle diverse entità astratte. I *type*, ci dice il filosofo, si distinguerebbero sia dalle classi che dagli universali in quanto i loro rispettivi token sarebbero in grado non solo di condividere con essi proprietà e predicati, ma anche di trasmetterli. Più precisamente, secondo l'ipotesi di Wollheim, sarebbero trasmesse ai tipi solo le proprietà essenziali delle relative occorrenze. In cosa consistono, però, queste proprietà essenziali che si dovrebbe avere il diritto di ascrivere a ciascun tipo?

Wollheim esclude prima di tutto che le proprietà essenziali ascrivibili a un *type* vadano ricavate, per induzione, dalle proprietà necessariamente possedute dalla totalità dei relativi token. Infatti «non c'è alcun modo di determinare le proprietà che ha necessariamente un'occorrenza di un dato tipo indipendentemente dal determinare le proprietà di tale tipo» (Wollheim, §37). Logica vuole che sia il *type* ad avere forza normativa sui token.

Se dunque il problema della determinazione delle proprietà essenziali di un'occorrenza dipende dall'individuazione del tipo corrispondente, andrà stabilito un metodo per identificare ciascun *type*. È a questo punto del ragionamento, mi sembra, che la nozione di forma di vita torna di assoluta rilevanza. Invece di stilare una serie di norme di individuazione, Wollheim si mette infatti a enumerare una lista di processi di produzione standard. Vale la pena qui riportare il passaggio argomentativo per intero:

Anzitutto, quindi, la questione riguarda il modo in cui viene identificato il tipo. Nel caso di qualsiasi opera d'arte che sia possibile ritenere un tipo, si riscontra quella che ho chiamato un'opera dell'ingegno umano; e queste opere d'ingegno si distribuiscono lungo tutto lo spettro di casi che ho caratterizzato. A un estremo della scala c'è il caso di una poesia, che ha origine quando certe parole sono messe sulla carta o forse, ancor prima, quando esse sono pronunciate nella testa del poeta; All'altro estremo della scala c'è un'opera lirica che ha origine quando viene redatto un certo insieme di istruzioni in conformità al quale si possono produrre esecuzioni.

[...] Tutto ciò non presenta grandi difficoltà, se teniamo presente fin dall'inizio la varietà di modi in cui i differenti tipi possono essere identificati, o (detta in altro modo) in cui le occorrenze possono essere generate dall'originaria opera d'ingegno (Wollheim §36).

Certo, se si legge questo paragrafo da solo, la risposta di Wollheim riguardo il problema dell'individuazione dei *type* sembra essere vaga. Tuttavia, se lo stesso paragrafo lo si legge alla luce della nozione di forma di vita e dei ragionamenti contenuti nella seconda parte di *Art and Its Objects*, la posizione di Wollheim appare subito meno elusiva. Contrariamente a quanto avviene in «Minimal Art», il *type* smette qui di essere considerato come un'entità astratta da ogni elemento contestuale. Al contrario, la sua identità e intelligibilità vengono fatte dipendere da alcune norme e processi produttivi collettivamente accreditati come validi in un dato momento storico. È insomma ancora una volta una forma di vita a dare stabilità a, e contemporaneamente permettere il cambiamento di, un certo *type* nel passaggio da un'epoca all'altra. In questo senso, il *type* è sì un'entità astratta, ma viene pensata da Wollheim come storica essa stessa.

Se la mia ricostruzione è corretta, si può ora vedere perché ritengo che la posizione del Wollheim di *Art and Its Objects* non sia in fin dei conti toccata dalle obiezioni che Guy Rohrbaugh muove all'uso delle categorie *type* e token nel campo dell'ontologia dell'arte. Il filosofo non sembra infatti intendere quelle due categorie nel modo che è oggetto della critica di Rohrbaugh. Se mi è concessa un'analogia un po' grossolana, pare che, peircianamente, Wollheim consideri *type* e token come componenti di un segno reale, l'opera d'arte, le cui proprietà rilevanti e la cui identità sono sempre mediate. I fattori che determinano questa mediazione sono, da un lato, l'intenzione dell'artista e, dall'altro lato, la forma di vita che offre a questa stessa intenzione i mezzi espressivi per essere prodotta e compresa.

Naturalmente il paragone tra Wollheim e Peirce è solo parziale: nel contesto della mia spiegazione il confronto ha solo uno scopo orientativo. Sebbene in *Art and Its Objects* venga riconosciuto a Peirce, com'è ovvio, di essere stato colui che ha introdotto *type* e token in filosofia, nel saggio di Wollheim i concetti e le argomentazioni mutuati da Wittgenstein giocano un ruolo ben più cruciale ed evidente. Cionondimeno, notare la compatibilità tra le due posizioni aiuta a chiarire quale fosse il modo in cui le due categorie ontologiche erano concepite nelle prime teorie analitiche dell'opera d'arte. Il

fatto che Rohrbaugh, nell'articolare le sue obiezioni, non tenga conto di questa specifica concezione mi sembra un chiaro segnale del fatto che essa sia stata progressivamente rimossa o dimenticata. A fare le spese di questa rimozione è stato senza dubbio il pensiero della storicità dell'arte e delle sue manifestazioni.

Chiarito il punto, vorrei ora far vedere in che termini le critiche di Rohrbaugh tocchino o meno l'ontologia dell'opera d'arte sostenuta in *Art and Its Objects*. Come si ricorderà, sono tre i fattori che, secondo il filosofo, non possono in alcun modo essere spiegati attraverso le teorie fondate sul binomio *type-token*. Il primo tra questi è la storicità degli artefatti, il loro essere cioè entità che possono essere create e distrutte in momenti determinati nel tempo. Il secondo fattore è la loro flessibilità modale, la possibilità cioè che ciascun artefatto avrebbe potuto essere realizzato in una maniera diversa da come appare nella realtà. Il terzo, infine, è la flessibilità temporale, la quale riguarda l'eventualità che un'opera d'arte modifichi certe sue qualità col passare del tempo. L'incapacità di spiegare questi tre elementi costitutivi di ogni fenomeno artistico è motivata, secondo Rohrbaugh, dal fatto che i *type* cui è dato il ruolo di individuare ciascuna opera d'arte sono pensati nei termini di insiemi di condizioni necessarie e sufficienti. Ipotizziamo ora come Wollheim avrebbe potuto rispondere a ognuna di queste tre obiezioni.

Per quanto riguarda il fattore della storicità, va osservato che questo è esplicitamente riconosciuto da Wollheim (1968, §35) come una proprietà tipica degli artefatti. Non solo. Esso funge anche da discriminare per distinguere i tipi –in cui le opere d'arte riproducibili si identificano– dagli universali –i quali costituiscono un'altra tipologia di entità generica. Mentre gli universali sono eterni e non possono essere né creati né distrutti, invece i *type*, poiché sono sempre creati da un atto intenzionale dell'ingegno umano, non possono che avere un'esistenza determinata nel tempo. È proprio la presenza di un atto intenzionale in un contesto produttivo adeguato a differenziare un'opera d'arte da una semplice combinazione di elementi percepiti o ideali, a darle un significato specifico.

L'insistenza di Wollheim nel caratterizzare gli artefatti come entità prodotte intenzionalmente mi sembra l'elemento chiave per sostenere anche che, nella concezione del filosofo, le opere d'arte sono riconosciute come dotate di flessibilità modale. Per provare questa tesi, due aspetti della sua teoria possono essere qui

richiamati alla mente. A un livello più generale, va ricordato che nel confronto tra arte e linguaggio in cui si articola la seconda parte di *Art and Its Objects* l'attività dell'artista è connotata prima di tutto da un certo grado di arbitrarietà. Poiché dunque l'atto creativo è sempre libero, sebbene determinato da condizioni storiche date, esso può svolgersi entro una gamma di opzioni concorrenti e alternative. Più nello specifico, inoltre, Wollheim riconosce che non tutti gli elementi di una certa opera d'arte hanno lo stesso peso nel determinare il significato complessivo o l'espressività di quest'ultima. Nel caso della composizione di un dipinto figurativo rinascimentale, per esempio, il soggetto rappresentato al centro della tela ha sicuramente un peso maggiore rispetto ai singoli dettagli del paesaggio o alle figure di sfondo. La stessa cosa accade anche nell'ambito di tutti gli altri generi d'arte: in ogni brano musicale le singole note prendono senso solo all'interno di un'idea melodica più ampia e complessiva. A dare maggiore o minore forza normativa alla presenza di un tratto espressivo in una certa opera d'arte concorrono, oltre alla decisione dell'artista, regolarità culturali come i principi cui aderiscono i membri di un gruppo o di una corrente, lo stile di un'epoca, e così via. Tenendo presenti queste osservazioni che articolano e caratterizzano il pensiero di Wollheim, si può dunque concludere con ragionevole certezza che anche il filosofo conceda flessibilità modale alle opere d'arte. Poiché ciascun artefatto è, nella definizione di Wollheim, espressione di un'azione intenzionale, non c'è ragione di ritenere che ogni intenzione non avrebbe potuto essere espressa in modo leggermente diverso da come in effetti è stata espressa nella realtà.

Nei paragrafi precedenti credo di aver dimostrato come né la temporalità né la flessibilità modale sono proprietà incompatibili con gli argomenti ontologici di *Art and Its Objects*. Un discorso a parte va fatto invece per ciò che riguarda il terzo fattore che Rohrbaugh prende in considerazione nella propria critica: quello della flessibilità temporale. In questo caso devono essere integrati due ordini opposti di considerazioni. Da un lato, è innegabile che Wollheim riconosca che i differenti generi artistici possono modificare alcune delle loro caratteristiche ontologiche nel tempo. Studiando l'ipotesi della pittura replicabile immaginata da Victor Vasarely, il filosofo ammette che perfino i generi d'arte i cui elementi sono oggetti fisici potrebbero andare incontro a cambiamenti ontologici epocali. Tale eventualità è sempre determinata dal fatto che i principi di individuazione che regolano i singoli media non sono assoluti, ma dipendono

dall'orizzonte di pratiche accreditate come valide all'interno di un sistema storico. D'altro canto però, va anche osservato che Wollheim non sembra essere così liberale per ciò che concerne le singole opere d'arte. Poiché egli sostiene che le proprietà ontologiche di un artefatto determinano sempre almeno alcuni valori espressivi dell'oggetto, una modificazione di tali proprietà non può che costituire un errore o un fraintendimento. Se le tele di Pollock, per esempio, venissero rese replicabili all'infinito, verrebbe perso il legame che in loro è fondamentale tra l'energia momentanea del gesto e la sua resa nel segno pittorico. Ad essere fraintesa sarebbe insomma l'intenzione espressa nell'atto creativo che costituisce il significato del *dripping*. Lo stesso ragionamento può ovviamente essere esteso a tutte le proprietà possedute da un'opera d'arte, a seconda del grado in cui queste sono necessarie per significare l'atto intenzionale di un artista. Per questo motivo, la teoria di Wollheim non è in grado di accordare piena flessibilità temporale ad alcuna opera d'arte presa singolarmente.

Arrivato alla fine del mio ragionamento, mi sembra ovvio ricordare che le teorie di Wollheim e le obiezioni di Rohrbaugh sono state pubblicate a distanza di decenni. È quindi impossibile dire se l'autore di *Art and Its Objects* si sarebbe davvero difeso nel modo in cui ho detto dalle critiche che gli sono state mosse in tempi recenti. Quella che ho tentato è una ricostruzione plausibile del suo pensiero a partire da dettagli e argomenti che sono sparsi in diversi punti dell'opera. Il compito è reso ancora più difficile perché nella letteratura critica manca, per quanto ne so, un tentativo di collegare la prima parte del saggio wollheimiano –dedicata all'ontologia– e la seconda parte –incentrata sull'equivalenza tra arte e forma di vita.

Ad ogni modo, se le mie supposizioni sono corrette come credo, si può tracciare un bilancio finale del confronto tra Wollheim e Rohrbaugh. Le due critiche mosse da quest'ultimo riguardo la temporalità e la flessibilità modale certamente decadono. In *Art and Its Objects* sono infatti contenuti gli strumenti teorici per poter attribuire queste fondamentali proprietà a tutte le opere d'arte. Per quanto riguarda la terza obiezione invece, va constatato che Wollheim non riesce ad attribuire piena flessibilità temporale alle opere d'arte, sia riproducibili che non riproducibili. Tuttavia ciò non avviene per le ragioni che motivano l'obiezione di Rohrbaugh.

Come ho già ricordato, Rohrbaugh definisce i *type* cui rivolge la propria critica come insiemi di proprietà necessarie e sufficienti. Non è questa però la concezione dei *type* che sembra essere sostenuta da Wollheim. Da un lato, in *Art and Its Objects* è chiaro che il filosofo assume un atteggiamento non conclusivo riguardo la questione; dall'altro lato, egli afferma che le proprietà essenziali di un *type* non sono assolute, ma risultano sempre mediate dalla dipendenza che l'individuazione dell'entità astratta intrattiene con una certa prassi produttiva riconosciuta.

Ciò che nella teoria di Wollheim davvero limita l'attribuzione della flessibilità temporale agli artefatti è a mio parere un altro elemento: il loro essere essenzialmente espressione dell'atto intenzionale di un soggetto. Questo limite lo si coglie bene richiamandosi a una classe di opere d'arte che è menzionata anche nel saggio di Rohrbaugh come esempio di flessibilità temporale: quella dei racconti mitologici. I miti e le leggende sono infatti caratterizzati dal loro essere rimaneggiati in più punti e da diversi autori lungo la storia della loro trasmissione orale e scritta. La loro qualità precipua è quella di transitare, mutando, nei diversi contesti culturali in cui vengono utilizzati durante occasioni diverse e per scopi altrettanto diversi. Proprio perché il modello teorico di Wollheim prevede una corrispondenza biunivoca tra intenzioni ed espressioni artistiche, esso non è in grado di spiegare perché un mito preservi la propria identità nonostante preveda un processo di produzione pluri-autoriale che si sviluppa nell'arco di molti secoli. Lo stesso si può dire di forme altrettanto diffuse e accettate di interazione con certi artefatti: per esempio, i restauri non conservativi che sono particolarmente diffusi in oriente o i meme digitali che circolano su social network.

Concludendo, nel quadro teorico di Wollheim, ogni modificazione che avvenga nel tempo sembra provocare, in qualche senso, una perdita di identità nell'opera che la subisce. La ragione di ciò sta nel fatto che il cambiamento è sempre interpretato come una perdita dell'intelligibilità di una certa intenzione soggettiva. Da questo punto di vista, se considerata nella prospettiva che ho cercato di indicare, la critica di Rohrbaugh coglie nel segno.

Il limite dell'impianto teorico di Wollheim è dovuto, in ultima analisi, al fatto che questo è improntato su un modello ancora comunicativo dell'esperienza artistica. Nonostante il filosofo affermi che arte e linguaggio sono forme di vita somiglianti ma non equivalenti, nonostante egli spieghi anche le ragioni per cui l'opera d'arte non va

intesa come il veicolo di un messaggio il cui significato può essere parafrasato, la teoria di Wollheim concepisce sempre l'opera d'arte come l'espressione dell'intenzione di un autore diretta verso un pubblico di fruitori più o meno informati. Tutti i problemi che sono affrontati in *Art and Its Objects* sono riconducibili a questa relazione triadica tra autore, opera e spettatore.

È forse questo il nocciolo ancora modernista, o per meglio dire moderno, della teoria di Wollheim. Sebbene l'arte sia definita come una forma di vita che ha una natura intrinsecamente storica, l'opera d'arte è caratterizzata da una sostanziale invarianza che riposa su alcuni postulati inverificati e inverificabili. Tra questi, l'idea che l'artista sia l'unico soggetto in grado di determinare una volta per tutte il significato di ciò che produce, l'idea che l'aspetto formale degli artefatti debba essere integralmente conservato, l'idea che gli altri soggetti che entrano in contatto con l'opera abbiano il ruolo di fruitori passivi cui è dato il compito di cogliere il significato originario di ciò che fruiscono. Queste tuttavia non sono condizioni necessarie in assoluto alla produzione e all'uso degli artefatti; sono esse stesse condizioni nate e poi consolidate in un dato contesto storico. L'esistenza dei miti, dei meme digitali e le ipotesi contemporanee sullo statuto della copia nell'età antica dimostrano però che esistono altri modi, altre forme di vita, in cui l'arte si è manifestata nel passato o si potrebbe evolvere nel futuro.

5. Margolis: l'arte sta in una forma di vita.

L'analisi del pensiero di Wollheim mi ha portato a ottenere due principali risultati. In primo luogo ho dimostrato che, nel passaggio da «Minimal Art» ad *Art and Its Objects*, si verifica un cambiamento nel modo in cui il filosofo definisce tanto le categorie *type* e *token*, quanto i loro principi di individuazione. Il cambio di prospettiva è reso possibile, in maniera quasi esclusiva, dall'introduzione del concetto di forma di vita nel sistema teorico di *Art and Its Objects*. In secondo luogo ho evidenziato le ragioni per cui questa nuova versione della teoria di Wollheim riesce a tenere testa ad almeno alcune delle obiezioni formulate da Guy Rohrbaugh contro l'uso del binomio categoriale. Infine, ho concluso mostrando le ragioni per cui anche la nuova versione della teoria non riesce

comunque a dare pienamente conto della flessibilità temporale che caratterizza tutte le opere d'arte.

L'obiettivo che ora mi pongo è di descrivere il modo in cui Joseph Margolis arriva ad affermare la storicità dell'arte e dei suoi fenomeni in una forma ancora più radicale. In questo caso vorrei tuttavia procedere in maniera diversa. Poiché nei paragrafi precedenti ho già evidenziato che sono molti i punti di contatto tra l'accezione con cui Margolis usa le categorie *type-token* fin dai suoi primi scritti e la definizione che dà Rohrbaugh delle opere d'arte come enti individuali e storici, eviterò di tracciare un confronto diretto tra i due autori: ritengo di avere già assolto questo compito nelle pagine precedenti. Ciò cui invece vorrei dedicarmi è lo studio dell'ontologia dell'opera d'arte che Margolis sviluppa tra gli anni '80 e '90 a partire da una serie di considerazioni ontologiche più generali. In questo caso, lo scopo che voglio raggiungere è quello di mostrare come il filosofo adotti una concezione dell'intenzionalità del tutto diversa da quella che è invece messa all'opera nell'impianto teorico di Wollheim. È proprio questa concezione innovativa dell'intenzionalità, io credo, a permettere a Margolis di giustificare alcuni fenomeni artistici che rimangono ingiustificati nella teoria di Wollheim. È proprio questa concezione dell'intenzionalità che permette al filosofo di contrastare le critiche mosse da Rohrbaugh al modello *type-token*.

Prima di cominciare, alcune precisazioni sono d'obbligo. Nei suoi primi scritti sull'arte, Margolis (1958, 1959) è estremamente sintetico nello spiegare come i *type* possano essere individuati e come a loro volta possano individuare le proprie occorrenze. Il filosofo sostiene inizialmente che ciò avviene grazie al riconoscimento di un progetto estetico in certi oggetti che sono presentati come medium di un'opera d'arte. Il riconoscimento delle proprietà intenzionali possedute da un certo prodotto umano fonda la possibilità di identificare quest'ultimo come token di un *type*. Ebbene, l'evoluzione che subirà la teoria di Margolis negli anni successivi può essere descritta come una progressiva specificazione di questo aspetto nei termini di un'attività intersoggettiva che si situa all'interno di una forma di vita.

Sempre in tema di evoluzione, va notato che a partire dagli anni '80 Margolis utilizzerà sempre meno il vocabolario legato al binomio categoriale *type-token*, finché non lo abbandonerà del tutto. Ciò avverrà in modo tanto esplicito quanto critico (Margolis 2010, 70). Sebbene la scelta non sia irrilevante, io credo che il cambiamento

terminologico operato dal filosofo non sia dovuto a una riconsiderazione delle teorie sostenute in precedenza: perfino nei suoi ultimi scritti rimane invariata la stessa definizione delle opere d'arte come entità fisicamente incorporate e culturalmente emergenti. Formulata a metà degli anni '70, tale definizione è la stessa che motivava l'uso delle categorie *type* e *token* da parte del filosofo. Credo piuttosto che il rigetto di Margolis sia dovuto alla sua volontà di non creare fraintendimenti: come abbiamo constatato infatti, il binomio *type-token* assunse, nell'ambito della filosofia analitica dell'arte, un significato ben differente da quello stabilito dal filosofo. Se questo è vero, i saggi degli anni '50 e quelli successivi possono essere letti in una linea di sostanziale continuità.

Finite le precisazioni di ordine cronologico, vorrei ora stabilire i passi intermedi che compirò per illustrare il senso radicale con cui Margolis intende la storicità degli artefatti e, più in generale, di tutti i fenomeni culturali. Dapprima, cercherò di tratteggiare alcuni elementi fondamentali che caratterizzano la posizione ontologica abbracciata dal filosofo. Naturalmente, dato lo scopo di questo saggio, la mia non potrà che essere un'introduzione senza pretese di approfondimento critico; proverò tuttavia a delineare la maniera in cui le convinzioni di carattere metafisico influiscano, da un lato, su una certa concezione della logica e dell'epistemologia e, dall'altro lato, su una peculiare antropologia filosofica.⁵⁰ L'approdo all'antropologia mi permetterà quindi di far emergere il significato distintivo che Margolis attribuisce alla nozione di intenzionalità. A partire da lì, infine, mostrerò come il filosofo caratterizzi la nozione di *type* in modo tale che questa non entri in contraddizione né con la flessibilità modale né con la flessibilità temporale propria degli artefatti.

Volendo ora partire dalle questioni di ordine generale, bisognerà iniziare col dire che fu Margolis stesso (1976) a dare un nome alla propria posizione in materia di ontologia. Il filosofo si definì infatti in più occasioni difensore di una forma robusta di relativismo (*robust relativism*).

Per capire cosa l'espressione significhi in questo contesto, è necessario prima di tutto considerare la maniera in cui Margolis ritenne di poter confutare tutte le teorie

⁵⁰ Per una descrizione più esaustiva dell'ontologia di Joseph Margolis rinvio agli articoli introduttivi di Roberta Dreon (2017) e Andrea Baldini (2011), alla raccolta di saggi critici curata da Dirk-Martin Grube e Robert Sinclair (2015), oltre che alla selezione di testi dello stesso Margolis pubblicata da Russell Pryba (2021)

filosofiche che al relativismo si oppongono. Ognuna di esse si fonderebbe infatti, secondo il filosofo, sullo stesso postulato indimostrabile:

Sono convinto che sia il modo moderno che quello antico di refutare il relativismo siano basati sulla stessa convinzione illegittima, cioè che qualunque cosa reale possieda una struttura immutabile, che qualunque cambiamento avvenga nel mondo reale lo si possa spiegare solo nei termini di ciò che è immutabile e che qualunque cosa arriviamo a conoscere della realtà implichi l'aver appreso (per quanto approssimativamente) quella struttura basilare (Margolis 1997).

Leggendo il brano citato, si può notare come la posizione di Margolis in tema di relativismo si differenzi da tutte le forme classiche di pensiero scettico. La mossa teorica del filosofo non è infatti semplicemente epistemologica: non relativizza la conoscenza del mondo alle percezioni di un singolo soggetto o ai valori di una comunità. Margolis muove la sua confutazione a un livello che è invece già metafisico: la conoscenza del mondo va pensata in forma relativizzata non in quanto essa è sempre mediata da qualche fattore perturbante, bensì perché è il mondo stesso, nella sua totalità, che potrebbe essere caratterizzato da una natura non fissa. Se così stanno le cose, bisogna allora concludere che l'assunzione di una posizione relativista non porterebbe solo a constatare la parzialità della comprensione umana; equivarrebbe anzi all'acquisizione del metodo conoscitivo migliore possibile, dal momento che questo rispecchierebbe l'effettiva struttura della realtà.

Fin qui il pensiero di Margolis si caratterizza per il suo essere figlio radicale della tradizione empirista. Il filosofo parte infatti dal constatare l'evidenza che la regolarità del mondo, per quanto possa essere osservata, non può venir mai dimostrata in modo incontrovertibile. Naturalmente, così come l'immutabilità della realtà non è dimostrabile attraverso alcun ragionamento logico, altrettanto non lo è l'ipotesi della sua mutabilità. Da questo punto di vista, le due ipotesi opposte si equivalgono.

Pur consapevole della difficoltà, Margolis porta però delle prove a sostegno della tesi dell'irregolarità del reale che sembrano avere una certa forza persuasiva. Ne menzionerò due che ritornano spesso tra i saggi e gli articoli scritti dal filosofo. In primo luogo, Margolis richiama l'attenzione sul fatto che neppure la scienza è concorde nel ritenere che la natura sia dominata da leggi necessarie. Epistemologi come Nancy Cartwright (1983) e Bas Van Fraassen (1989) hanno per esempio sostenuto, in diverso

modo, che le leggi della fisica sono idealizzazioni derivate a partire da regolarità imperfette osservate nel mondo.⁵¹ In secondo luogo, Margolis evidenzia che fatti come la mente, la coscienza o il linguaggio costituiscono di per sé una prova che la realtà ha una natura evolutiva. Mente, coscienza e linguaggio emergono infatti dalla materia come proprietà che quest'ultima acquisisce in un dato momento della propria storia naturale e che non sono riducibili a essa.

Sebbene questa considerazione sia svolta in riferimento a fatti ontici, i quali non toccano alcun piano ontologico, essa è ritenuta da Margolis una prova sufficiente per dimostrare che la forma in cui il reale si dà è quello dell'evoluzione. Poiché nessuna posizione riduzionista è in grado di spiegare in maniera efficace l'esistenza della mente sulla base delle sole leggi fisiche, le ragioni sono forti per concludere che il mondo non è costituito da una struttura in sé immutabile. I suoi elementi, piuttosto, entrando in relazioni sempre nuove tra loro, possono dare luogo all'emersione di proprietà innovative rispetto a un certo stato di fatti precedente. Tali proprietà, pur essendo dipendenti dalla materia, non sono riducibili a essa e vanno dunque interpretate in senso evolutivo.

Se si accetta, come sembra costringere l'argomento di Margolis, che la realtà è un flusso in perpetua evoluzione, si è costretti ad accettare anche altre due conseguenze fondamentali che si collocano su un piano epistemologico. Da un lato, fissati dei criteri di referenza e predicazione, è sempre possibile accertare un fatto puntuale nei termini di una logica vero-funzionale. Ad esempio, stabiliti i significati dei termini contenuti nella frase «oggi piove», potrò sempre verificare se questa corrisponda o meno alle condizioni meteorologiche del luogo in cui mi trovo. Dall'altro lato, tuttavia, la stessa operazione non appare possibile se dall'ordine logico di primo grado –che descrive i fatti– ci si sposta all'ordine di secondo grado –in cui i criteri di referenza e predicazione vengono stabiliti. In questo caso non è mai possibile, dal punto di vista dell'essere umano, determinare se i criteri adottati valgano in senso universale. A causa della struttura potenzialmente mutevole del reale e della conseguente limitatezza della nostra esperienza conoscitiva, i presupposti che motivano l'assunzione di un certo principio non possono mai essere accertati in senso metafisico.

⁵¹ I due filosofi della scienza sono citati per esempio in Margolis 1997, 3; 2009, 17.

La convinzione che sia impossibile determinare dei criteri di predicazione che valgano in modo assoluto spinge Margolis ad abbracciare una logica non più strettamente bivalente. Abbiamo già osservato come la nozione di “vero” debba essere regionalizzata al solo linguaggio formale di primo grado e abbandonata in senso assoluto. Essa andrà sostituita con una gamma di valori provvisori e intermedi: probabile, adatto, congruente, e così via. Il valore “falso” dovrà invece essere mantenuto, poiché la possibilità di confutare un enunciato si dà al di là del grado logico cui esso si situa.

Il relativismo ontologico cui giunge Margolis porta il filosofo ad adottare una logica *fuzzy*, tale da contemplare un’ampia gamma di possibilità intermedie tra il vero e il falso.⁵² È cosa nota che una posizione del genere paga un debito, seppur con alcune riserve, verso la critica alla distinzione tra verità analitiche e sintetiche operata da W.V.O. Quine (1951) nel suo «Two Dogmas of Empiricism».⁵³ In questo ambito va notata però anche un’altra e più fondamentale fonte di ispirazione. Credo si debba sottolineare, ancora una volta, quanto il progetto filosofico di Margolis consista nel tentativo di portare il pragmatismo di Charles S. Peirce alle estreme conseguenze.⁵⁴ Il modello logico adottato dal primo non può essere infatti compreso senza riferirsi al ragionamento per abduzione che il secondo formalizza come modello del metodo scientifico.

Com’è noto, Peirce (CP 5.189) caratterizza l’abduzione come una forma di ragionamento che si distingue tanto dal processo deduttivo quanto da quello induttivo. Tipica di questa forma di sillogismo è una struttura che può essere schematizzata come segue:

- Il fatto sorprendente C è osservato.
- Se A fosse vera, C sarebbe spiegato.
- Dunque, c’è ragione di sospettare che A sia vera.

⁵² Per una panoramica esaustiva e critica delle logiche che non sono fondate sul principio di non contraddizione, Berto 2006.

⁵³ Per un’analisi del rapporto tra le teorie di Quine e di Margolis, Sinclair 2015.

⁵⁴ Sull’interpretazione che Margolis dà dell’abduzione così come concepita da Peirce, Margolis 2007 e Main 2022.

Seguendo lo schema qui sopra riportato, si può vedere come il ragionamento abduttivo consista nell'assumere uno o più postulati ipotetici utili a spiegare un nuovo fatto osservato. Tali premesse non sono a loro volta verificate con certezza, ma se lo fossero costituirebbero il chiarimento delle cause per cui il fatto sussiste. Il valore di questo genere di sillogismo non consiste dunque nel portare alla conclusione di una verità certa, ma piuttosto nel permettere di formulare un modello predittivo soltanto probabile. Il modello così ipotizzato possiede un sicuro valore operativo, ma è sempre passibile di smentita qualora nuovi dati o informazioni siano acquisiti.

Ora, se la mia descrizione del ragionamento abduttivo è corretta, bisogna notare come la logica messa a punto da Margolis non faccia che generalizzare questo tipo di sillogismo. Infatti, l'impossibilità di verificare che il mondo sia retto da leggi immutabili non può che rendere infondate le premesse di qualunque sistema di pensiero. L'abduzione, sembra dirci Margolis, è dunque l'unica forma di ragionamento che gli esseri umani hanno davvero a disposizione per concettualizzare i fatti del mondo.

L'ontologia e poi la logica cui Margolis aderisce conducono il filosofo a sviluppare un'antropologia del tutto peculiare. In questo ambito, una conseguenza che deriva dal relativismo robusto è il fermo rifiuto di ogni progetto che cerchi in una dimensione trascendentale la costituzione dell'io e della mente. Commentando l'articolazione della prima critica kantiana in un saggio dal titolo «Towards a Metaphysics of Culture», Margolis (2015, 3) afferma chiaramente:

Vorrei accantonare del tutto la strategia trascendentale di Kant, o almeno supporre che non esista una distinzione cognitiva o facoltativa di principio tra l'*a priori* e l'*a posteriori* o tra il trascendentale e l'empirico o il senso comune.

E formulando un progetto alternativo, scrive poco più avanti nel testo:

Kant espone il suo resoconto del mondo intelligibile in termini costruttivisti, anche se non per questo privi di una valenza realista; ma, naturalmente, il mistero principale di tutta la sua impresa è capire quale sia l'agente cognitivo di tale costruzione. La mia congettura è apertamente post-darwiniana: vale a dire che tutte le categorie e le distinzioni essenziali che Kant propone sono in realtà, al pari delle categorie del linguaggio stesso, trasformazioni artefattuali di qualsiasi forma di cognizione basata sulla percezione e sull'esperienza che siano ragionevolmente attribuibili ai primati prelinguistici. [...]

Sembra che non si debba ammettere una psiche immortale o immutabile se si ammette che i poteri intrinsecamente artefattuali del sé sono acquisiti in modo trasformativo (4).

Poiché la coscienza emerge attraverso un progressivo processo di adattamento di un certo organismo a un ambiente e poiché tale processo è almeno potenzialmente in corso, è impossibile, secondo Margolis, formulare una teoria della mente che comprenda quest'ultima come costituita da facoltà o categorie trascendentali. Al contrario, l'evoluzione del vivente nel suo complesso deve essere compresa come la costante specializzazione di strategie adattative che sono trasmesse intersoggettivamente, da una generazione all'altra di individui appartenenti alla stessa specie. Da questo punto di vista, il linguaggio così come i processi di significazione che attraverso di esso sono determinati non sono altro che forme distintive di tale trasmissione nel regno dell'umano.

È in questo quadro allo stesso tempo antropologico ed epistemologico che si può capire il modo in cui Margolis invochi una riforma della nozione wittgensteiniana di *Lebensform*. In uno dei suoi saggi più famosi, *Historied Thought, Constructed World*, il filosofo descrive così la propria volontà riformista:

Devo avvertire che alcuni troveranno il mio uso della nozione wittgensteiniana di *Lebensform* eccessivo. Certamente, il termine *Lebensform* ricorre solo di rado nelle *Ricerche* e (credo) solo una volta al plurale. Wittgenstein non spiega in modo soddisfacente l'uso di questo termine. Garver, ad esempio, ritiene che Wittgenstein pensi che esista una sola "forma di vita" per gli esseri umani, non molte (anche se potremmo parlare di diverse "forme di vita" per creature diverse). Secondo questo punto di vista, Wittgenstein (i) non intendeva trattare la forma di vita umana in termini essenzialisti, (ii) intendeva accogliere la varietà dei modi di vita culturali, (iii) riconosceva che non si potevano stabilire i tratti distintivi della forma di vita umana, e (iv) la trattava allo stesso tempo come "animale" e "trascendentale" - forse intendendo con quest'ultimo termine che, a prescindere dalla varietà dei modi culturali, essi sono tutti vincolati (ma non in senso kantiano) da una dotazione animale naturale che non può essere pienamente catturata, dal punto di vista descrittivo, da una qualunque manifestazione contingente di questa o quella società. Cito tutto questo per sottolineare lo scrupolo di sembrare un usurpatore del termine coniato da Wittgenstein: (i') usandolo al plurale, (ii') spostando la sua funzione "trascendentale" (senza negare l'intuizione dell'autore), (iii') applicandolo all'acculturazione e (iv') interpretandolo in termini storicizzati (Margolis 1995, 51).

È, quella di Margolis, un'interpretazione del tutto ontica della nozione di *Lebensform*. Il carattere di datità cui è associato il concetto in tutti i luoghi in cui Wittgenstein lo impiega sembra essere inteso in questo caso come quella relativa trasparenza che una certa cultura possiede agli occhi dei soggetti che operano al suo interno. L'insistenza di Margolis sull'accezione plurale dell'espressione sembra anzi suggerire che egli identifichi la forma di vita con l'orizzonte culturale entro il quale le azioni, le abitudini e i concetti propri di un individuo diventano intelligibili.

Proprio questa accezione del termine *Lebensform* apre a Margolis le porte per pensare in maniera peculiare il concetto di intenzionalità. Poiché infatti ogni azione individuale prende senso solo all'interno del processo di trasmissione delle strategie di adattamento proprie di una comunità esistente, la dimensione intersoggettiva precede sempre quella soggettiva, sovradeterminandola. Ciò è valido, si badi bene, non solo per le azioni che sono coerenti o imitative di un set di comportamenti già posti in essere collettivamente, ma anche per le azioni trasgressive di un ordine culturale costituito: il significato della trasgressione, per quanto quest'ultima possa avere una portata rivoluzionaria, si costituisce sempre in relazione al contesto contro cui si oppone.

L'affermazione della dipendenza costitutiva della soggettività da una condizione intersoggettiva porta Margolis a riformulare il concetto di intenzionalità –parola che in questa nuova accezione il filosofo scrive sempre con iniziale maiuscola. Questo è per esempio il modo in cui Margolis attribuisce facoltà intenzionali alle opere d'arte:

Gli artefatti possiedono caratteristicamente proprietà rappresentazionali, espressive, simboliche, semiotiche, stilistiche, genere-specifiche, e storiche. Chiamo queste proprietà Intenzionali, nel senso in cui Intenzionale è equiparato a culturale (o culturalmente significativo, oppure intrinsecamente interpretabile) (Margolis 2000, 112).

Attraverso il percorso che mi ha portato dal piano ontologico a quello antropologico della filosofia di Margolis, è ora possibile, finalmente, capire più precisamente in che senso l'autore concepisca i *type* che identificano le opere d'arte come degli enti particolari. Innanzitutto, l'ontologia relativista sostenuta dal filosofo impedisce anche solo di ipotizzare che egli concepisca l'identità di qualunque entità astratta come determinata da condizioni necessarie e sufficienti storicamente immutabili. Come ho già avuto modo di spiegare, da questo punto di vista Margolis si differenzia radicalmente da

altri teorici analitici che pure impiegano le categorie *type* e *token* nelle loro filosofie dell'arte. Scrive invece Margolis, per spiegare il suo uso del termine:

Le frasi, le opere d'arte, i soggetti, le storie sono significati determinati o strutture significative, che sono stati attribuiti solo nel senso in cui sono astrazioni appropriate prodotte all'interno dei *milieu* in evoluzione dove attribuzioni simili sono fatte (o già state fatte) rispetto ad altri *denotata* di quel tipo (Margolis 1999, 97).

Considerando i *type* nei termini di *denotata*, Margolis afferma che la loro identità è sempre stabilita da pratiche intersoggettive consolidate che pure possono variare nel tempo. Invece di definire condizioni necessarie e sufficienti, la normatività che individua una classe di oggetti come occorrenze di una certa opera d'arte determinerà allora diversi *range* di tolleranza che variano a seconda del contesto dato e che possono evolvere nel tempo.

Questa concezione del *type*, fondata su una visione culturalista dell'intenzionalità, mi sembra permettere a Margolis di superare i problemi che ho invece riscontrato nell'analisi della teoria di Wollheim.

Come si ricorderà, Wollheim riteneva che le condizioni di individuazione di un'opera d'arte fossero sempre e solo determinate dalla volontà implicita o esplicita di un autore. Pur riconoscendo la natura sociale dei media artistici, il filosofo abbracciava dunque un'idea soggettiva di intenzionalità. Ciò gli impediva però di giustificare fenomeni di rimediazione piuttosto diffusi come la digitalizzazione delle opere filmiche o il cambiamento dello statuto della copia nel passaggio dall'arte antica all'arte moderna. Nel suo quadro teorico, ogni mutazione nelle condizioni di fruizione di un artefatto era considerata una sorta di errore o di infrazione. Questa conclusione è però contraddetta dal modo contemporaneo di esperire, per esempio, le opere filmiche digitalizzate.

Affermando la priorità della dimensione intersoggettiva su quella individuale, Margolis non cade nella stessa difficoltà. Considerando la posizione di Wollheim da un punto di vista relativista, potremmo dire infatti che non c'è alcuna ragione assoluta per sostenere che le proprietà di un'opera d'arte sono sempre e solo determinate dall'autore di quest'ultima: ciò è vero solo all'interno di uno specifico contesto socio-culturale – quello modernista – in cui nozioni come “genio”, “conservazione” o “proprietà

intellettuale” e simili sono considerate rilevanti. Nulla vieta tuttavia che le condizioni che rendono possibile un simile ecosistema culturale mutino nel tempo.

Qual è dunque la possibilità che la concezione di intenzionalità proposta da Margolis ci offre e che quella di Wollheim non riesce a darci? Si tratta della possibilità, io credo, di attribuire piena flessibilità storico-temporale a ogni genere d’artefatto. Pensando i criteri di identità delle opere d’arte come frutto delle usanze di una comunità, Margolis ci porta a considerare i fenomeni di rimediazione non come errori ma come mutazioni significative nei valori di un gruppo sociale determinato.

Se tutto ciò è vero, potremmo dire che l’ontologia degli artefatti si rivela essere non tanto prossima a una metafisica quanto a un’antropologia, a un ethos. In questo senso, la filosofia di Margolis è forse, più di tutto, un tentativo di pensare la massima wittgensteiniana che dice:

Etica ed Estetica sono tutt’uno (Wittgenstein 1922, 6.421)

TRADUCTION FRANÇAISE (partielle).

CHAPITRE I.

Une introduction

1. Rage et surprise

L'un de mes premiers emplois dans le domaine de l'art contemporain a été celui de médiateur culturel au sein du projet C4 - Centro Cultura Contemporaneo Caldogno.

Créée par un groupe réunissant la Région du Veneto, diverses entreprises privées de la région et la Collection Peggy Guggenheim, C4 était une institution de formation aux langages des arts visuels, dont le siège était situé au bel étage d'une villa palladienne (Dagli Orti 2006).

Achevée en 1570, la villa comportait une grande pièce centrale d'où partaient les portes de trois pièces à gauche et de trois pièces à droite, en regardant depuis l'entrée du bâtiment. Alors que la salle centrale et les trois salles de gauche étaient richement décorées de fresques de Giovanni Antonio Fasolo et Giovanni Battista Zelotti, les trois salles de droite - dont les fresques originales avaient, si je me souviens bien, été perdues dans un incendie - abritaient des œuvres d'artistes vivants de renommée internationale (Barbero, Ciresola 2007). Pendant les mois où j'y ai travaillé, on pouvait admirer les sculptures en résine de Loris Cecchini qui sortaient des murs, un tondo à l'huile et une petite céramique de Luigi Ontani, et enfin une fresque abstraite, géométrique et multicolore conçue par David Tremlett mais réalisée par les mains minutieuses de ses assistants.

Mon travail au C4 consistait à animer des ateliers pédagogiques pour les élèves et les enseignants de tous les niveaux scolaires, à participer à des exercices de team building pour les employés d'entreprises publiques et privées, et parfois, surtout les samedis et dimanches, à emmener le public dans des visites guidées

gratuites combinant des œuvres de la fin de la Renaissance et des œuvres contemporaines.

C'est au cours d'une de ces visites guidées que j'ai entendu une phrase insignifiante en soi, mais qui m'a beaucoup frappé. Juste devant la peinture murale de Tremlett, une dame vénitienne distinguée chuchota à l'oreille d'une autre femme sur un ton indigné : « Si cela ne tenait qu'à moi, je peindrais tout l'endroit en blanc ! »

Tous ceux qui ont affaire au public des musées d'art contemporain entendent souvent ce genre de phrases. Ce qui m'a frappé, cependant, n'est pas tant le contenu de l'exclamation de la dame, très similaire aux nombreux « j'aurais pu faire ça aussi » qui sont devenus un cliché de l'opinion populaire sur l'art récent (Bonami 2007). Ce qui m'a frappé, c'est le ton clairement colérique employé par une femme âgée qui, au contraire, avait l'air plutôt mièvre.

Pourquoi cette colère ? Étant donné que l'œuvre abstraite de Tremlett ne possédait aucun des caractères profanateurs ou blasphématoires qui justifient habituellement de telles réactions, pourquoi voulait-elle que l'œuvre soit immédiatement retirée ? Qu'est-ce que ces taches de couleur, qui me semblaient classiquement harmonieuses, avaient fait à la dame ? Dans les mois qui ont suivi, je me suis beaucoup interrogé sur le sentiment iconoclaste de cette spectatrice et j'ai réalisé que pour le comprendre, je devais le prendre au sérieux.

En psychologie, la colère est une émotion de base qui a pour fonction de signaler, au sujet qui l'éprouve, la violation d'un droit personnel : elle est donc considérée comme un mécanisme de défense primaire (Occhini 2018). Mais alors, dans cette hypothèse, quel droit défendait la dame qui espérait l'annulation immédiate de Tremlett ? L'hypothèse dont je me suis convaincu au fil du temps est la suivante.

Bien qu'elle sache que les fresques de la Renaissance et les fresques contemporaines sont toutes deux reconnues comme des exemples d'art,

l'observatrice ne possédait pas le lien qui lui permettait de comprendre comment ces deux phénomènes, par certains aspects similaires mais par d'autres incommensurables, devraient être jugés et regroupés dans la même catégorie. D'où la colère : non seulement ses attentes concernant les paramètres d'évaluation d'une œuvre d'art n'avaient pas été prises en compte, mais son droit de savoir pourquoi cela s'était produit lui avait été refusé. À la Villa Caldogno, la transition entre la peinture du XVIe et celle du XXIe siècle s'est faite sans solution de continuité, et les critères d'évaluation des deux n'étaient pas clairs. Voilà le désir d'annulation : si Tremlett n'avait pas existé, tout ce que cette dame aurait vu pendant sa visite aurait été plus cohérent à interpréter.

Certes, on pourrait formuler l'hypothèse la plus simple selon laquelle la spectatrice anonyme n'aimait pas cet artiste, ou même qu'elle n'aimait pas l'art abstrait. Mais cette hypothèse ne justifierait qu'une réaction d'agacement plus ou moins marqué, ou de désapprobation, ou de dégoût : pas un ton de colère. La colère, en revanche, indique que des valeurs plus profondes que le goût personnel avaient été touchées.

L'hypothèse que je viens d'avancer a été récemment confirmée par un autre épisode que, cette fois, j'ai vécu en direct il y a quelques années. En 2017, j'ai été invité à assurer le commissariat de l'exposition rétrospective du cinéaste lituanien Jonas Mekas dans l'un des sièges du MMCA de Séoul (Kim, Urbano Ragazzi 2017). Je travaillais à l'intérieur du musée tous les jours jusqu'au vendredi, mais j'arrivais à me ménager un peu de temps pour explorer la métropole le week-end. L'une de ces explorations fut consacrée à Gangnam, l'un des quartiers les plus chers et les plus modernes de la ville. Parmi les dizaines de bars et de magasins que j'ai passés dans ce quartier, un bâtiment en particulier a attiré mon attention, principalement en raison de la file interminable de personnes qui attendaient pour y rentrer. Intrigué par la foule en attente, j'ai décidé de faire la queue, et lorsque j'ai finalement réussi à entrer, j'ai vécu une expérience qui m'a à la fois excité et déstabilisé.

J'étais entré dans l'un des boutiques de Gentle Monster, une marque coréenne qui vend des lunettes bon design à des prix abordables. Leurs produits sont très connus dans le monde entier et il n'est pas rare de les voir portés par quelqu'un qui se promène dans la rue. Pourtant, en parcourant les cinq étages du flagship store où je me trouvais, je n'ai vu qu'une vingtaine de produits exposés. Je n'arrivais presque pas à croire que j'étais dans un espace commercial avec autant de marchandises en second plan. La majeure partie du magasin était occupée par des installations futuristes qui ne semblaient pas avoir de fonction promotionnelle directe. Plus tard, j'ai appris un fait intéressant qui expliquait ce déséquilibre évident : la particularité de l'entreprise est que l'on engage plus de designers pour concevoir les boutiques que pour produire les lunettes qui sont effectivement mises sur le marché - un cas unique, et pas seulement dans le secteur spécifique dans lequel l'entreprise opère (Choo, Kims 2018).

Mais venons-en à ce qui m'a déconcerté dans cette visite au Gentle Monster. Ce qui m'a vraiment surpris, c'est le fait que je ne pouvais en aucun cas définir la plupart des choses que je trouvais sur mon chemin. Je me souviens, par exemple, d'une structure en métal doré à laquelle étaient suspendus des solides irréguliers en verre soufflé, ou d'un grand objet avec des parties autopropulsées qui ressemblaient vaguement à un arbre-robot avec des branches mécaniques. Ne serait-ce que parce qu'elles n'avaient aucune autre fonction apparente, il était naturel de penser qu'il s'agissait d'installations similaires à certaines œuvres environnementales exposées à la Biennale de Venise. Mais d'un autre côté, l'instinct de résistance à cette idée était tout aussi fort : peut-être seulement à cause du contexte dans lequel je me trouvais, j'ai senti que je devais rapprocher cette expérience d'une forme très indirecte de publicité. Cette dernière catégorie, cependant, ne semblait pas non plus tout à fait appropriée.

Malgré mes années de travail dans le domaine de l'art contemporain, j'étais incapable de dire si une partie de ce qui se trouvait dans la boutique de Gentle

Monster était de l'art ou non. Ce qui est encourageant, c'est qu'aujourd'hui je sais que je ne suis pas le seul. Récemment, un théoricien des nouveaux médias du niveau de Lev Manovich a lui aussi rencontré la même difficulté : il l'a déclaré lui-même dans des messages publiés sur son profil Facebook au début de l'année dernière. Manovich a trouvé le cas de Gentle Monster tellement intéressant qu'il a même consacré quelques cours universitaires à l'étude de l'entreprise.

Si je devais décrire mon expérience d'un point de vue psychologique, cette fois, je dirais sans hésiter que j'ai ressenti de la surprise. En effet, la surprise peut être définie comme l'émotion d'émerveillement qu'un sujet éprouve face à l'inconnu, l'inattendu (Mellers et al. 2013). Ce sentiment d'émerveillement, comme le savent bien les philosophes, est un activateur fondamental de l'attention : il survient lorsqu'on ne peut plus appliquer à un contexte donné des connaissances établies ou un modèle de comportement habituel que l'on croyait connu (Hye 2013).

Ce qui m'a émerveillé lors de ma visite au Gentle Monster, ce n'est pas seulement le fait d'être confronté à quelque chose que je ne pouvais pas définir. C'était aussi la prise de conscience que cette chose pouvait peut-être représenter un développement possible de l'art dans l'avenir, un avenir de l'art que je ne pouvais pas imaginer malgré les connaissances que je possédais. En ce sens, la dame qui visitait la Villa Caldogno et moi-même avons vécu la même situation : la rencontre avec un objet difficile à classer sur la base d'expériences antérieures nous a obligés tous les deux à revoir les concepts et les croyances avec lesquels nous évaluons une certaine partie du monde. Ce qui a rendu mon expérience et celle de la visiteuse différentes, c'est la réponse qu'elle et moi avons décidé de donner à cette rencontre avec l'inconnu.

Un certain décalage entre les différents stimuli fournis par la réalité unit mon expérience à Gangnam et celle de la spectatrice de la Villa Caldogno. Nous devons donc nous demander pourquoi la spectatrice et moi nous avons prouvé des sentiments si différents face à des situations aussi similaires. La réponse que je me

suis donné est que si pour moi la recherche de la nouveauté dans l'art représentait et représente une valeur à poursuivre, la dame avait tout aussi légitimement choisi de préférer d'autres valeurs : entre autres, celle de la cohérence et de la continuité de sa propre expérience esthétique. La connaissance que j'avais de l'art du XXe siècle m'a certainement été très utile à cet égard. Le fait de savoir que l'art pouvait traverser, de manière avant-gardiste, à travers des révolutions et des changements radicaux, permettait de considérer certaines expériences d'éloignement comme intéressantes plutôt que dangereuses. Le fait de savoir que les fractures dans l'art peuvent être aussi normales que prolifiques a rendu ma rencontre avec l'inconnu moins traumatisante : même si je me demandais ce que je voyais dans la boutique de Gentle Monster sans pouvoir me donner de réponse, j'étais conscient que des moments comme celui-ci avaient, dans le passé, redéfini l'art tel que nous le connaissons aujourd'hui.

2. Philosophie analytique, histoire et historicité.

Ressentir des sentiments tels que la colère et la surprise est une expérience assez courante pour toute personne passionnée d'art, et pas seulement d'art contemporain. Comme j'ai essayé de le montrer à travers deux petites anecdotes, ces émotions sont le résultat de crises plus ou moins marquées mettant en jeu la relation entre nos comportements habituels et la réalité qui nous entoure. C'est précisément la reconnaissance et la gestion créative de ces mêmes émotions qui permet un changement de nos habitudes, tant pratiques que conceptuelles (Candiotta, Dreon 2021).

La pertinence de ce type d'expériences de désorientation et de réorientation est un indice de la mesure dans laquelle l'art, dans son ensemble, se caractérise par une variation dans le temps. Nous pouvons intuitivement saisir cet aspect, que nous

appellerons historicité, en considérant les phénomènes artistiques dans leur développement aussi bien synchronique que diachronique.

Du point de vue de la synchronie, diverses entités relèvent du même concept d'art qui, bien que réalisées à la même époque historique, ne semblent avoir aucune caractéristique en commun. Nous appelons art de la même manière les objets qui sont de nature physique comme les peintures et les sculptures ; structures qui sont au moins partiellement immatérielles ou reproductibles comme les poèmes, les compositions littéraires, les films et les symphonies ; et aussi les formes intermédiaires ou mixtes comme les installations et les pièces de théâtre.

D'autre part, du point de vue de la diachronie, toutes les disciplines et les genres que nous reconnaissons comme des spécifications de la notion d'art - peinture, sculpture, architecture, littérature, etc. - ont subi au cours des siècles des changements radicaux qui ont bouleversé leur forme, leur contenu, les critères selon lesquels ils sont jugés, et ainsi de suite. Une peinture numérique du XXI^e siècle partage certains traits fondamentaux avec une peinture de Tiziano, mais pas d'autres qui, jusqu'à récemment, étaient considérés comme tout aussi fondamentaux pour définir quelque chose comme une peinture. Finalement, de nouveaux genres peuvent progressivement être annexés au concept général d'art. La fin du XX^e siècle a vu l'émergence de ce que l'on appelle les "nouveaux médias" - performance, art vidéo, land art, bio art, etc. - mais il arrive aussi que des genres de choses qui existaient déjà et qui étaient considérés comme non artistiques à une certaine époque soient ensuite réévalués comme de l'art : pensez par exemple aux jeux électroniques, qui sont de plus en plus comparés à la littérature ou au cinéma.

Le sujet de cette thèse de doctorat sera précisément l'étude de l'histoire et de l'historicité des phénomènes artistiques, et en particulier le rôle que ces deux notions ont joué dans certains débats centraux de ce qu'on appelle la philosophie analytique de l'art. Toutefois, avant d'expliquer pourquoi cette perspective de recherche est intéressante, il sera nécessaire de procéder à quelques clarifications terminologiques.

Lorsque je parle d'historicité, je veux faire référence à ce caractère évolutif qui caractérise l'art et les œuvres d'art, dont les expressions changent au fil du temps à mesure qu'elles se développent dans différents contextes sociaux. Je pense avoir suggéré une intuition adéquate de ce caractère lorsque j'ai souligné l'imparable pluralité des formes et des formats assumés par chaque genre artistique, tant de manière synchrone - par rapport aux autres genres coexistants - que diachronique - au cours des siècles. Une autre façon de saisir la même idée est de considérer combien la définition même du concept d'art a changé selon les époques historiques et les géographies. Un monochrome de Malevitch n'aurait certainement pas pu être considéré comme un grand chef-d'œuvre avant le XXe siècle, et ce en raison de la manière dont la définition même de l'art a été révolutionnée au fil du temps.

En utilisant le terme "histoire", je veux parler de la forme spécifique d'explication ou de narration chronologiquement ordonnée par laquelle la nature évolutive de l'art est clarifiée et conceptualisée. Si l'historicité est, dans une certaine mesure, une évidence, la structure explicative spécifique que l'histoire doit revêtir reste une question débattue. L'un des objectifs de ma recherche est de rendre compte de l'évolution de ce débat. Certes, un aspect général qui caractérise les positions des philosophes analytiques est le refus de décrire l'histoire de l'art dans les termes d'une téléologie. Contrairement non seulement aux théoriciens post-hégéliens mais aussi à de nombreuses voix du modernisme américain, les auteurs que j'ai considérés ne croient pas que le progrès artistique soit guidé par une seule fin matérielle ou spirituelle. Cela ne signifie pas pour autant qu'il n'existe pas d'exceptions, aussi légères soient-elles. C'est précisément en raison de leur apparente incongruité avec le paysage général que j'ai estimé qu'il fallait les étudier et les contextualiser. Un deuxième problème concernant l'histoire de l'art est de se demander quelle forme doit prendre la structure narrative de l'art. Certains philosophes ont imaginé une structure linéaire unique, d'autres la co-présence ou la succession d'une multiplicité de récits différents : il est possible, par exemple, de soutenir, comme le fait Larry

Shiner (2001) en dehors du débat analytique, que le concept d'art tel que nous le comprenons aujourd'hui est une invention de la modernité tardive. Ceux qui ont soutenu la thèse de la linéarité ont dû rendre compte de positions qui semblent fondées sur la seule histoire de l'art occidental moderne ; ceux qui ont soutenu la thèse de la pluralité ont dû se défendre contre des accusations de relativisme culturel.

Après cette clarification terminologique, je peux maintenant revenir sur les raisons pour lesquelles il est particulièrement intéressant d'étudier la manière dont l'historicité de l'art a été théorisée par les philosophes de tendance analytique.

L'intérêt de ma recherche réside dans le fait que les deux termes de la question semblent être, à plus d'un titre, incompatibles. En effet, il n'est pas immédiat d'associer la philosophie analytique aux thèmes liés à l'histoire et à l'historicité, deux notions qui semblent rester des objets d'investigation plutôt périphériques dans cet horizon de pensée.

Je crois que l'on peut avancer deux raisons pour rendre compte de l'incompatibilité, encore à vérifier, entre la pensée analytique et la réflexion historique. D'une part, de nombreux philosophes analytiques se sont placés en contraste ouvert avec l'idéalisme et l'herméneutique, des racines différemment historicistes de la philosophie dite continentale. D'autre part, les outils théoriques et les paradigmes adoptés par les philosophes analytiques sont essentiellement dépourvus de perspective historique : on pense à la logique ou à la physique adoptées comme modèles scientifiques de référence. Même l'analyse du langage ordinaire, qui s'inscrit dans une dimension sociale spécifique, semble être menée davantage en assumant comme prototypes des énoncés qui sont proposés dans un temps présent.

Il est également possible que, pour souligner l'opposition entre analystes et continentaux, les commentateurs aient mis l'accent sur des caractéristiques utiles pour opposer l'une et l'autre approche. En ce qui concerne la réflexion sur l'histoire, il se peut qu'une dichotomie plus nette ait été diffusée que ce n'était le cas en réalité.

Certes, l'idée que la philosophie analytique dans son ensemble est caractérisée par une tendance anti-historique qui la rend à peine consciente de sa propre historicité est transversale et bien établie. Depuis les années 1970, cette critique a été défendue dans une vaste littérature publiée par des penseurs analytiques et non analytiques (par exemple, Ayers 1978, Rorty 1979, Sluga 1980, Baker 1988, Hylton 1992, Wilshire 2002, Glock 2008).

Pour les raisons que j'ai exposées jusqu'ici, la relation entre les termes que je me propose d'étudier dans les pages qui suivent est caractérisée, du moins sur le papier, par une tension évidente. Alors que la philosophie analytique apparaît comme une pensée qui se tient hors de la dimension temporelle, l'art s'impose comme un phénomène culturel chargé d'une indéniable historicité. A cette tension, que l'on pourrait appeler ontologique, s'ajoute une autre que je qualifierais de méthodologique. En fait, la philosophie analytique de l'art a surtout été animée par l'intention de formuler une définition de son objet d'investigation. Il est donc facile de comprendre pourquoi l'historicité intrinsèque de ces dernières a toujours été un facteur problématique : il ne semble pas y avoir de conditions nécessaires et suffisantes qui garantissent qu'une chose est incontestablement incluse dans la classe des œuvres d'art ; par conséquent, toute tentative de définition semble vouée à l'échec.

La constatation de ces fortes tensions ontologiques et méthodologiques conduit à la conclusion qu'une relation d'extériorité substantielle existe entre la philosophie analytique et l'historicité de l'art. À première vue, la tâche de ma recherche semble donc consister à montrer comment la perspective analytique est limitée par ses propres outils pour comprendre la nature historique de l'art. Mais est-ce vraiment le cas ? Je voudrais dire immédiatement non. Je voudrais faire valoir non seulement que l'historicité a été largement thématifiée et comprise dans la réflexion esthétique d'origine analytique, mais aussi que - au moins au début - cette thématification s'est produite par excès, et non par défaut. Si l'on doit reprocher

quelque chose aux débuts de l'esthétique analytique, c'est d'avoir accordé trop de poids au caractère historique des phénomènes artistiques. Pas trop peu. L'objectif de cette thèse est donc, d'une part, de montrer combien il est faux de croire que la philosophie analytique est aveugle à l'historicité de l'art et, d'autre part, de décrire comment la relation entre les deux termes est devenue de plus en plus complexe.

Avant de décrire la structure que j'ai donnée à mon travail, je voudrais maintenant exposer comment, dans les années 1950, le problème de la définition de l'art est entré dans l'horizon thématique de la philosophie analytique. Mon objectif est précisément de faire comprendre comment l'historicité des phénomènes artistiques, plutôt que d'être négligée, est reconnue comme un présupposé à partir duquel il faut partir.

3. Aux origines de la philosophie analytique de l'art : Morris Weitz.

Dans de nombreux manuels et anthologies (par exemple, D'Angelo 2008 ; Kobau, Matteucci, Velotti 2007), le point de départ de la philosophie analytique de l'art remonte à un essai de Morris Weitz (1956) intitulé "The Role of Theory in Aesthetics". Que cette information soit vraie ou non, l'article de Weitz a eu un tel succès et une telle diffusion qu'il est de toute façon impossible de ne pas partir de là pour aborder la philosophie analytique de l'art.

Au début de cet essai, nous commençons par constater que toutes les théories esthétiques précédentes se sont toujours fixées la même tâche : celle d'établir quelles conditions nécessaires et suffisantes permettent de formuler une définition universelle de la notion d'art. Parmi les différents efforts de définition entre le XIXe et le XXe siècle, Weitz mentionne le formalisme de Bell et Fry, l'émotionnalisme de Ducasse, l'intuitionnisme de Croce, l'organicisme de Bradley et le volontarisme de Parker.

Toutes ces tentatives, affirme le philosophe, ont tôt ou tard rencontré leur propre échec. Aucune des théories proposées n'a jamais réussi à inclure la totalité des artefacts existants ou possibles dans ses mailles. Au contraire, il y a toujours eu au moins une exception - généralement produite sous le signe d'une quelconque avant-garde - qui a échappé aux conditions identifiées de temps à autre comme nécessaires et suffisantes. La raison de cette longue série d'échecs ne résiderait cependant pas dans une quelconque limitation légitime et amendable des théories, mais dans une incompréhension beaucoup plus essentielle de ce en quoi consiste réellement le concept d'art. Le but donné à « The Role of Theory in Aesthetics » est donc de clarifier la logique de ce concept, afin de démontrer que toute approche conditionnelle de la définition de l'art est en soi erronée.

L'instrument choisi par Weitz pour mener son argumentation est celui de l'analyse du langage ordinaire. Si, auparavant, tous les esthéticiens portaient du principe que la bonne question à poser était "Qu'est-ce que l'art ?", il fallait, selon Weitz, la modifier de la manière suivante : "Quand le terme art est-il réellement utilisé ?". Ce n'est qu'en modifiant ainsi la question que l'on pourra comprendre la véritable nature des phénomènes artistiques considérés dans leur globalité.

La réponse à la question reformulée par Weitz est que le mot "art" est utilisé pour désigner une infinité d'entités différentes, dont aucune ne possède de caractéristiques discernables qui la mettent en commun avec tout autre élément appartenant à la même classe. Au contraire, il est vrai que toute œuvre d'art partage certains traits distinctifs avec certains artefacts, et d'autres traits distinctifs avec d'autres. Un tableau de Munch, par exemple, ressemblera à une symphonie de Mahler en termes d'expressivité, mais ne partagera pas cette caractéristique avec un tableau de Bridget Riley ; en revanche, Munch et Riley auront en commun le fait qu'ils sont tous deux le résultat de juxtapositions intentionnelles de couleurs sur la toile.

Dans « The Role of Theory in Aesthetics », l'observation de la variété des formes auxquelles on se réfère en parlant de l'art devient une preuve du fait que toute définition formulée en termes de conditions nécessaires et suffisantes est, pour ce type d'objet, destinée à tomber dans l'erreur. L'erreur serait de penser que la totalité des œuvres d'art est constituée d'éléments homogènes et non hétérogènes. Une fois l'hétérogénéité de l'ensemble reconnue, un modèle explicatif différent doit alors être adopté.

Weitz trouve le modèle alternatif qu'il recherche dans la notion de "ressemblances familiales", qui a été introduite par Wittgenstein (1953, 32-34) dans les *Recherches philosophiques* pour expliquer des concepts généraux tels que le jeu. Tout comme dans le cas des œuvres d'art, les jeux sont en fait liés les uns aux autres non pas par le partage d'un ensemble de propriétés essentielles, mais par un réseau dense de similitudes plus ou moins marquées qui se croisent et se chevauchent. Certains jeux sont plus étroitement liés les uns aux autres - par exemple le rugby et le football américain, qui sont similaires à presque tous les égards - tandis que d'autres le sont moins - par exemple le rugby et les mots croisés, qui ne semblent partager aucune autre caractéristique que celle d'être parfois joués pendant le temps libre.

Des mots comme "art" ou "jeu", nous dit Weitz à travers Wittgenstein, sont utilisés dans le langage ordinaire selon des conditions qui sont toujours corrigibles et amendables dans le temps : comme cela s'est produit dans le passé, il sera toujours possible pour quelqu'un d'inventer un jeu ou une œuvre d'art avec des caractéristiques nouvelles par rapport à tout ce qui a été produit auparavant. De telles notions, qui ne sont pas définies par une liste de propriétés nécessaires et suffisantes, sont appelées "concepts ouverts" par Weitz.

Le concept ouvert est une idée centrale dans la pensée de Weitz. Le philosophe l'utilise, par exemple, pour opposer les termes de la logique ou des mathématiques à toutes les notions empirico-descriptives et normatives (Weitz

1956, 31). En affirmant que l'art est aussi un concept ouvert, le philosophe propose une théorie esthétique qui s'éloigne de la logique biconditionnelle qui dominait les théories précédentes. En effet, selon la perspective de Weitz, établir si quelque chose est ou non une œuvre d'art n'est pas le résultat d'une analyse factuelle ; c'est plutôt le résultat d'une décision sur la pertinence des similitudes entre l'objet évalué et un ensemble d'artefacts déjà reconnus comme tels. Le rôle des théories esthétiques successives, conclut Weitz, n'a donc jamais été de décrire un état de fait, mais plutôt de mettre en évidence comme plus pertinentes que d'autres certaines caractéristiques partagées par les œuvres paradigmatiques d'une période historique donnée. Le débat autour de la définition de l'art n'a eu d'autre résultat que de souligner l'importance de similitudes qui avaient été négligées jusqu'alors.

Revenant maintenant au cœur de mon argumentation, je voudrais souligner que les positions de Weitz ne sont pas seulement motivées par des observations neutres. Au contraire, le philosophe me semble présupposer une anthropologie précise : une anthropologie que sa conception de l'art ne révèle qu'implicitement. Considérez, par exemple, cette phrase :

Ce que je soutiens, c'est que le caractère expansif et aventureux de l'art, ses changements constants et ses créations nouvelles, font qu'il est logiquement impossible de garantir un ensemble de propriétés déterminantes (Weitz 1956, 32).

L'image d'un art aventureux et toujours exposé au changement implique que le sujet qui le produit est créatif et doté d'un libre arbitre. Ce que Weitz envisage, c'est donc un être humain mû par un principe de liberté à travers l'art, un principe qui lui permet de s'émanciper progressivement - sinon en tant que sujet, du moins en tant qu'espèce - de toutes les contraintes qui lui sont imposées comme nécessaires de temps à autre.

Il est clair qu'en adoptant cette position, Weitz raisonne dans une perspective résolument moderniste : l'art dont parle le philosophe a déjà atteint l'apogée de son

processus d'autonomisation et est donc indépendant des autres sphères de la vie sociale. C'est précisément ce modernisme implicite qui explique pourquoi tant d'importance est accordée dans « The Role of Theory in Aesthetics » au caractère évolutif de tous les phénomènes artistiques, et donc à leur historicité intrinsèque. C'est pourquoi je soutiens qu'à l'origine de la philosophie analytique de l'art ne se trouve pas une méconnaissance du caractère historique de l'objet d'investigation. Au contraire, le caractère historique est reconnu à tel point que l'art est décrit comme perpétuellement et essentiellement susceptible de fractures et de révolutions radicales.

L'accent mis par Weitz sur la tendance expansive des phénomènes artistiques n'est pas sans inconvénient. Parmi elles, celle de négliger certains éléments de continuité qui constituent et donnent également corps au concept d'art. Maurice Mandelbaum (1965), par exemple, a critiqué la notion de ressemblance familiale dont dépendent les arguments de l'essai de Weitz. Pour appartenir à une famille, note Mandelbaum, il n'est pas nécessaire de ressembler à l'un de ses membres ; inversement, deux personnes qui se ressemblent ne doivent pas nécessairement être apparentées. Ce qui définit l'appartenance d'une personne à une famille n'est pas une quelconque ressemblance, mais le partage d'un lien génétique ou d'une relation reconnue par des normes sociales précises : le mariage, par exemple. Puisque donc le concept wittgensteinien de ressemblance familiale s'avère fallacieux, le raisonnement de Weitz doit également être fallacieux.

Le débat qui s'est développé depuis « The Role of Theory in Aesthetics » a consisté à retracer ces éléments de continuité, ces liens génétiques et ces normes sociales qui avaient été négligés dans l'essai de Weitz. L'un des objectifs de cette thèse est certainement de tracer les limites de cette discussion à plusieurs voix. Cependant, le grand succès de l'article - qui était, bien que de manière critique, un point de référence incontesté au tournant des années 1950 et 1970 - démontre à quel point de nombreux philosophes analytiques ont reconnu dès le départ l'historicité

comme une caractéristique essentielle des phénomènes artistiques. Cette historicité, tout comme dans le cas de Weitz, a été conçue à partir de l'expérience du modernisme et des avant-gardes historiques.

Presque toutes les discussions qui ont suivi « The Role of Theory in Aesthetics » ont été lancées dans le but d'atténuer les positions défendues dans l'essai. Garder cela à l'esprit nous permet de donner des contours précis à la question que j'ai abordée. Dans le sillage de la philosophie analytique de l'art, pourrait-on généraliser, le problème de l'historicité a pris la forme de la recherche d'un équilibre entre deux pulsions opposées : d'une part, la reconnaissance du caractère évolutif de l'art et, d'autre part, la tentative de résister à l'anti-essentialisme radical que Weitz avait emprunté à la pensée de Wittgenstein.

4. Méthodes et structure de recherche

Une fois les contours de la problématique définis, je souhaite expliciter quelques critères méthodologiques qui m'ont guidé dans la rédaction de cette thèse.

Tout d'abord, j'ai décidé de ne pas rendre compte de toutes les positions qui sont apparues dans le sillage de l'esthétique analytique. Reconstituer le rôle que la notion d'histoire a joué dans leur développement serait une tâche titanesque, impossible à accomplir dans le cadre d'un cours de doctorat. J'ai plutôt choisi de me concentrer sur un seul débat spécifique qui traite des questions et des problèmes ontologiques.

J'ai pris cette décision pour deux raisons. Tout d'abord parce que je crois que ramener l'ontologie au centre du discours est la contribution la plus significative de la philosophie analytique à l'esthétique contemporaine. Deuxièmement, parce que c'est précisément dans le cadre des débats autour de l'ontologie de l'art que le concept d'histoire a assumé son rôle le plus pertinent et le plus problématique. Comme je l'ai déjà soutenu, il existe une tension évidente entre la volonté définitoire

d'où découlent de nombreuses questions ontologiques et la reconnaissance du caractère évolutif de l'art.

Enfin, il m'a semblé productif d'utiliser mes compétences en tant que conservateur et historien de l'art contemporain. Au cours de mes recherches, j'ai non seulement tenté de placer les différentes positions philosophiques en dialogue critique les unes avec les autres, mais je me suis toujours demandé si celles-ci étaient effectivement en mesure d'expliquer les formes d'art qui ont émergé ces dernières années. De cette façon, j'ai traité les œuvres d'art non seulement comme des objets d'analyse, mais aussi comme des dispositifs eux-mêmes inclus dans le débat philosophique, capables de devenir des contre-exemples efficaces et d'inspirer de nouvelles idées.

Après avoir clarifié les limites et les méthodes de ma recherche, je voudrais maintenant illustrer la manière dont j'ai structuré mon exposé dans les pages suivantes. Je commencerai par dire que j'ai mis en œuvre un choix qui peut sembler contre-intuitif. En fait, j'ai décidé de ne pas tenir compte de toutes les positions philosophiques qui placent la notion d'histoire au centre de leur procédure argumentative. Je suis conscient, par exemple, que cette notion a joué un rôle fondamental dans le débat sur la définition du concept d'art qui a compté parmi ses protagonistes Arthur Danto, George Dickie, Jerrold Levinson et Noël Carroll, entre autres. Il m'a semblé, cependant, que dans les théories de ces penseurs, il est déjà évident que la reconnaissance d'une dimension historique spécifique est un présupposé inéliminable pour conceptualiser la nature des phénomènes artistiques. En bref, le problème de la tension entre les méthodologies analytiques et l'historicité m'a semblé, dans ces cas, complètement résolu.

Au lieu de cela, cet essai se concentre exclusivement sur la manière dont le concept d'historicité a été traité dans le débat sur l'ontologie des artefacts. J'ai choisi de me concentrer sur cette question précisément parce que les voies et les méthodes

par lesquelles elle a été développée semblent être les plus éloignées pour saisir un sens de l'histoire dans l'expérience de l'art.

Comme je l'ai dit, le débat sur la nature des artefacts est né en réaction directe à l'anti-essentialisme de Weitz. Elle représente donc une tentative de modérer ses résultats les plus anarchiques. En l'absence d'une définition univoque du concept d'art, certains philosophes analytiques se sont demandé s'il était au moins possible de dire quelque chose d'essentiel sur les objets qui relèvent de ce concept. Le problème a ensuite été articulé en sous-problèmes : toutes les œuvres d'art sont-elles identifiées à un même type de catégorie ontologique ou non ? Et encore : quelle relation existe-t-il entre l'œuvre et l'objet dans lequel elle est incorporée ? S'agit-il d'une relation d'identité ou non ?

Cette série de questions a reçu les réponses les plus diverses au fil du temps. En effet, on pourrait dire que tout le spectre des positions philosophiques a été remis en question. À partir des années 1960 et jusqu'à la première décennie de notre siècle, cependant, un paradigme s'est imposé sur les autres : le paradigme selon lequel toutes les œuvres d'art sont identifiables à des *token* de *type*. Ce paradigme a été discuté et élaboré pendant plusieurs décennies, jusqu'à ce que Guy Rohrbaugh en critique les hypothèses en 2003, contribuant ainsi à un renouvellement substantiel de la réflexion sur l'ontologie des œuvres d'art. Ce qui est intéressant dans la critique de Rohrbaugh, de mon point de vue, c'est le fait que le philosophe soutient qu'aucune théorie basée sur le binôme *type* catégorique-*token* n'est capable de comprendre véritablement l'historicité des phénomènes artistiques. Au cours de ma discussion, j'ai donc été animé par l'intention de vérifier la position nette du philosophe.

Dans le chapitre suivant, j'ai retracé la manière dont les catégories *type* et *token* sont passées de la sémiotique pragmatiste de Charles Peirce à une position centrale dans les théories ontologiques à part entière de Joseph Margolis et Richard Wollheim, qui ont été les premiers à appliquer cette paire de catégories à l'étude des

œuvres d'art. Au cours de mon analyse de leurs systèmes de pensée, j'ai essayé de mettre en évidence, en particulier, comment les deux catégories ont été employées pour donner un fondement philosophique à l'articulation des phénomènes artistiques dans un ensemble spécifique de médiums. À première vue, cette articulation semble devoir être comprise comme une sorte de constante historique.

Le troisième chapitre est consacré à une série d'objections que l'on peut faire à la conception de l'art comme système médiatique qui a émergé de l'examen des théories de Margolis et Wollheim. Tout d'abord, j'ai montré comment certains développements dans l'art récent ont en fait supprimé la centralité du concept de médium afin d'embrasser ce que la critique Rosalind Krauss a appelé la dimension post-médiale de l'art. Dans ce sens, j'ai essayé de montrer que certains exemples d'art post-médial sont difficiles à encadrer dans la perspective théorique de Wollheim, ou du moins dans la première version que le philosophe a soutenu. En second lieu, j'ai retracé les positions des auteurs qui, tout en partant du modèle proposé par Margolis et Wollheim, ont critiqué certains de ses aspects. Par des révisions ultérieures, c'est mon hypothèse, l'origine pragmatiste du binôme *type-token* encore présente dans les théories de Margolis et Wollheim a été oblitérée en faveur d'une conception platonicienne-frégéenne des deux catégories. Troisièmement, j'ai fourni un compte rendu des objections de Rohrbaugh avec l'intention de vérifier si elles peuvent être appliquées, comme l'auteur le promet, à la totalité des positions qui exploitent le binôme *type-token* comme pivot conceptuel. J'en ai conclu que, bien que Rohrbaugh ait raison de considérer certaines versions de la théorie comme inadéquates pour expliquer la dimension historique dans laquelle les artefacts existent, il y a de bonnes raisons de penser que la critique ne s'applique pas de la même manière dans le cas de Margolis et de Wollheim.

Enfin, l'objectif du quatrième et dernier chapitre est de tenter de réhabiliter les convictions théoriques de Margolis et Wollheim à partir de la critique de Rohrbaugh, en montrant que la compréhension des phénomènes artistiques comme

dotés d'historicité y est essentielle. Tout d'abord, je suis revenu sur la conception médiale de l'art à laquelle les deux philosophes semblent adhérer. J'ai essayé de montrer, de manière plus détaillée, que l'insistance sur la notion de médium présente dans les théories des deux a en fait le sens d'une opposition ouverte au formalisme de Bell et à l'idéalisme de Collingwood. Après avoir précisé l'approche anti-formaliste et anti-idéaliste des deux philosophes, j'ai ensuite tenté de mettre en évidence comment, dans leurs théories, l'identification d'une œuvre d'art en termes de *token* de *type* n'est pas absolue, mais dépend de facteurs contextuels. Ces facteurs conduisent tous deux - bien que de manière différente et avec des significations différentes - à associer le concept d'art à la notion, une fois de plus wittgensteinienne, de "forme de vie". Vu sous cet angle, un *type* n'est pas une structure normative intemporelle, mais plutôt une construction dont l'identité est déterminée par rapport à un contexte pratique-social donné. C'est précisément la considération de la notion wittgensteinienne de *Lebensform* comme centrale dans la réflexion des deux philosophes qui me permettra de soutenir, contre Rohrbaugh, que le binôme *type-token* peut être utilisé pour définir l'ontologie des artefacts et en même temps rendre compte de leur historicité.

CHAPITRE II.

Type et token. De la sémiotique à l'ontologie.

1. De la définition de l'art à l'ontologie des artefacts.

1955 fut une année formidable pour l'art américain. Robert Rauschenberg a réalisé *Bed*, une œuvre composée de draps, d'une couverture et d'un oreiller sur lesquels des coups de pinceau rapides et des coulures, rappelant le style de l'expressionnisme abstrait, ont été appliqués avec des peintures à l'huile et des crayons. Parmi celles produites par l'artiste, *Bed* est l'une des premières et des plus célèbres *combines* : des assemblages d'objets communs, souvent fixés sur une toile et accrochés au mur, qui combinent des caractéristiques de la peinture et de la sculpture traditionnelles. La même année, Jasper Johns a exposé *Flag*, une toile sur laquelle l'artiste avait peint un drapeau américain. Dans cet objet de techniques mixtes tendu sur une planche de contreplaqué, la représentation picturale et le symbole national coïncidaient presque parfaitement, tous deux se matérialisant dans une sorte de tautologie visuelle : le titre de l'œuvre nommait exactement ce que le spectateur regardait.

Les œuvres de Rauschenberg et Johns, aujourd'hui conservées au MoMA de New York, sont deux chefs-d'œuvre. Ils ont marqué l'émancipation de l'art nord-américain des langages visuels européens et le début d'une suprématie culturelle qui, bien qu'en crise, n'a cessé de se faire sentir avec force jusqu'à aujourd'hui.

Les deux œuvres ont élaboré de manière critique la leçon de Marcel Duchamp, qui était revenu vivre en permanence aux États-Unis depuis 1942 et dont les *ready-mades* du début du siècle avaient transformé pour la première fois des

objets banals en artefacts.⁵⁵ Ces deux œuvres anticipaient une longue série d'autres travaux qui allaient bientôt révolutionner la grammaire des beaux-arts : dans les années 1960 et 1970, les sculptures pop d'Andy Warhol imitant des bidons de détergent, les toiles monochromes d'Ad Reinhardt se ressemblant toutes, et les formes minimalistes d'artistes tels que Robert Morris et Donald Judd réalisées avec des matériaux et des techniques industriels allaient présenter un intérêt philosophique particulier.

Certaines des œuvres que je viens de mentionner transgressaient les catégories avec lesquelles les arts visuels étaient jusqu'alors classés ; d'autres effaçaient toute différence perceptible entre les œuvres d'art et les objets ordinaires. Chacun d'entre eux a repris les expériences des avant-gardes historiques, normalisant leurs caractéristiques stylistiques, leurs stratégies et leurs formes d'expression dans un vocabulaire qui serait partagé et compris par le monde entier à la fin du siècle. Ces chefs-d'œuvre n'étaient plus destinés aux salons des refusés, mais étaient exposés et vendus dans des galeries et des musées des deux côtés de l'Atlantique. La question posée devant eux n'était jamais de savoir s'ils étaient de l'art ou non, mais plutôt pourquoi ils étaient de l'art malgré leur différence radicale avec tout ce qui les avait précédés.

L'époque à laquelle les secondes avant-gardes ont émergé fut le milieu dans lequel est née et s'est développée la réflexion esthétique d'orientation analytique. Il est alors facile de comprendre pourquoi cette dernière a toujours été caractérisée par un fort intérêt ontologique - un intérêt qui, dans un certain sens, la distingue encore de toute autre orientation. La mise en évidence d'œuvres d'art non standard a été l'occasion pour les philosophes analytiques de se demander comment définir l'art et ses expressions. Les chefs-d'œuvre exceptionnels qui ont été créés au cours de ces années étaient aussi, pour la plupart, des exceptions à des règles établies depuis des siècles : ils étaient, pour cette raison, des énigmes philosophiques.

⁵⁵ Sur les relations de Marcel Duchamp avec les États-Unis, James (1976).

Mais revenons à la fin des années 1950, lorsque le travail de Rauschenberg et de Johns a commencé à être exposé et reconnu aux États-Unis. À cette époque, la philosophie de l'art anglophone offrait deux possibilités opposées.

D'une part, les anciennes perspectives théoriques idéalistes ou formalistes étaient encore largement en vogue, chacune d'entre elles ayant en commun avec les autres une certaine dose d'essentialisme. Plus ou moins explicitement, chacun d'entre eux a énuméré une série de propriétés que toute œuvre d'art devrait posséder afin d'être identifiée comme telle. Selon Robin Collingwood (1938), par exemple, tous les artefacts produits par les êtres humains étaient des expressions imaginatives d'émotions.⁵⁶

D'autre part, les positions post-wittgensteiniennes dont j'ai parlé dans les pages précédentes gagnaient du terrain. Des philosophes tels que Paul Ziff (1953), Morris Weitz (1956) et William Kennick (1958) ont fermement nié que la notion d'art puisse être définie par l'énumération de propriétés ou de conditions nécessaires et suffisantes. La clé de leur argumentation était la prise de conscience que le mot "art" possédait des significations toujours nouvelles, puisqu'il pouvait être utilisé pour désigner de nombreuses choses différentes. Étant donné qu'ils ont été les premiers à utiliser l'analyse du langage ordinaire pour résoudre des questions pertinentes pour la discipline de l'esthétique, ces auteurs peuvent à juste titre être considérés comme les initiateurs de la philosophie analytique de l'art.

Les deux positions opposées avaient, au moins implicitement, des conceptions opposées de l'histoire de l'art. Les philosophies essentialistes privilégient une vision temporellement continuiste selon laquelle tous les artefacts, aussi différents soient-ils les uns des autres, possèdent des caractéristiques qui les unissent malgré le passage des siècles ; les philosophies anti-essentialistes, en revanche, donnent une image du

⁵⁶ Pour une étude approfondie et une défense de la philosophie de Collingwood dans une perspective contemporaine, voir Wiltsher (2017).

développement historique de l'art faite de fractures, de changements de rythme et de révolutions.

Tous deux présentaient des problèmes et des limites considérables.

L'idéalisme et le formalisme fonctionnaient bien pour décrire les œuvres d'art standard, mais ne capturaient pas le sens des expériences désormais fondamentales de l'avant-garde. Une définition comme celle de Collingwood, par exemple, sonnait faux par rapport à la neutralité émotionnelle avec laquelle Duchamp avait réalisé certains de ses objets trouvés.⁵⁷ D'autre part, les théories wittgensteiniennes n'étaient pas moins problématiques, bien que pour des raisons opposées. En faisant appel à la composante créative de l'art, ils pouvaient facilement expliquer les ruptures provoquées par les avant-gardes historiques, mais ils étaient beaucoup trop libéraux et inconditionnels. Comme le ferait remarquer Mandelbaum (1965), les notions employées par Weitz de "concept ouvert" et de "ressemblance familiale" n'ont pas réussi à rendre compte du lien génétique qui était censé unir la famille d'artefacts.

A la fin des années 1950, la réflexion ontologique sur l'art est prise dans une double impasse. D'une part, des théories trop restrictives excluaient de leur définition de l'art des choses qui, à toutes fins utiles, relevaient de ce concept ; d'autre part, des positions trop libérales semblaient rendre impossible la fondation d'une véritable ontologie des phénomènes artistiques. C'est à partir de cette impasse que certains auteurs ayant une formation analytique ont commencé à réfléchir à la manière d'ouvrir une troisième voie qui donnerait un nouveau souffle au débat.

L'une des stratégies adoptées a été de changer le focus de la question. On a tenté d'éviter le problème de la définition de l'art en tant que notion générale, en portant plutôt l'attention sur la nature ontologique des artefacts identifiés par cette notion. Ayant reconnu l'impossibilité ou la difficulté de répondre à la question

⁵⁷ À propos de *Roue de bicyclette* (1913), Duchamp déclarait : "C'était juste une distraction. Je n'avais pas de raison particulière de faire [cet objet], ni l'intention de l'exposer ou de décrire quoi que ce soit " (Cabanne 1971, 47, trad. par l'auteur).

"qu'est-ce que l'art ?", on s'est tourné vers une question qui, d'une certaine manière, était préparatoire ou du moins alternative à la première : "quelles sortes d'entités sont les œuvres d'art ?".⁵⁸

Répondre à la nouvelle question revenait à interroger une série de sous-problèmes dont je vais indiquer les principaux. Le premier concerne l'identité entre l'œuvre d'art et l'objet matériel dans lequel elle s'incarne. Si une sculpture ou une peinture semblent indubitablement constituées de la matière dont elles sont faites, il est plus difficile de dire en quoi consistent des œuvres telles qu'une chanson ou une pièce de théâtre, qui sont reproductibles et adaptables à de multiples moyens de diffusion. Le deuxième problème découle du premier. La question était : toutes les œuvres d'art appartiennent-elles à la même catégorie ontologique ? Et si plusieurs catégories entrent en jeu, comment est-il possible de classer les œuvres d'art sur la base de celles-ci ? Le troisième problème se résume finalement à la question suivante : existe-t-il des propriétés que les œuvres d'art ne peuvent pas posséder ?

En répondant à ces questions - relatives aux artefacts plutôt qu'à la notion d'art - on espérait identifier les conditions au moins nécessaires pour qu'une certaine chose se voie attribuer la propriété d'être une œuvre d'art. On l'espérait, tout en reconnaissant l'impossibilité ou l'extrême difficulté de trouver des conditions à la fois nécessaires et suffisantes.

Après avoir clarifié le sens et les objectifs de ce petit mais pertinent changement de perspective, je dirai tout de suite que la question "quel genre d'entités sont les œuvres d'art ?" a reçu les réponses les plus disparates entre la fin des années 1950 et la fin des années 1960. En effet, je dirais que presque toutes les catégories ontologiques disponibles ont été utilisées.

De toutes les propositions théoriques défendues à l'époque, il en est une qui a acquis une hégémonie bien plus grande que les autres, se révélant particulièrement

⁵⁸ Sur la relation entre les deux questions et la valeur propédeutique des questions relatives à l'ontologie des œuvres d'art, voir Wollheim (1968, §1-3).

efficace pour résoudre le problème de l'ontologie des artefacts. Selon cette théorie, toutes ou la plupart des œuvres d'art seraient des *types de token*, des types abstraits intégrés dans des occurrences concrètes.

L'hégémonie du binôme *type-token* est restée pratiquement incontestée dans la philosophie analytique de l'art des années 1960 jusqu'au début du troisième millénaire. Cela est évident non seulement si l'on considère le grand nombre d'auteurs qui ont utilisé, révisé et mis à jour ce modèle explicatif (Stevenson 1957, 1958 ; Meager 1958 ; Margolis 1958, 1959 ; Khatchadourian 1960 ; Wollheim 1968 ; Dipert 1993 ; D. Davies 2004), mais aussi le large intervalle de temps entre les premières tentatives de réfutation (Bacharach 1971) et les dernières (Rohrbaugh 2003). De plus, de larges sections consacrées à ce sujet apparaissent dans les principaux manuels d'esthétique à orientation analytique publiés au cours des deux dernières décennies (Levinson 2003 ; Kivy 2004 ; D'Angelo 2008 ; Livingston 2021).

Ce travail est consacré à l'étude du rôle que les catégories *type* et *token* ont joué dans le débat sur l'ontologie des œuvres d'art au cours des soixante dernières années. Certes, je me rends compte qu'en soi, le sujet semble le moins approprié pour aborder la relation entre l'esthétique analytique et l'histoire - un sujet qui devrait plutôt être au centre de ma recherche. Pas ceux que j'aborderai ici, mais de nombreux autres auteurs ont fait des notions d'histoire et d'historicité le pivot de leur philosophie de l'art.

A ceux qui feraient une telle objection, je devrais peut-être donner mon accord, mais cela ne me conduirait pas à changer d'avis. Le choix de commencer par ce sujet précis est motivé par le désir d'adopter une perspective indirecte pour aborder la question de l'histoire et entamer la discussion du problème. En fait, ce qui a d'abord suscité mon intérêt, ce ne sont pas tant les positions qui ont été consolidées entre les années 1960 et 1970 - l'apogée de la théorie du *type-token* - que les tentatives de réfutation qui ont été avancées contre elles au début de ce millénaire. C'est le regard du présent sur le passé que je veux remettre en question ici.

L'une d'entre elles, en particulier, est la tentative que je souhaite examiner. C'est l'attaque de Guy Rohrbaugh (2003) contre la théorie dans son « Artworks as Historical Individuals », un essai qui a eu une influence discrète sur le débat contemporain et qui a fait émerger des positions originales parmi les représentants d'une nouvelle génération d'esthéticiens britanniques et américains.⁵⁹

Dans cet article, qui reste néanmoins ancré dans une approche analytique, Rohrbaugh soutient que toute hypothèse utilisant les catégories "type" et "occurrence" pour décrire l'ontologie des œuvres d'art est incapable de saisir la nature absolument historique de ces dernières. C'est précisément pour cette raison que, selon le philosophe, lorsqu'il s'agit de philosophie de l'art, les catégories de *type* et de *token* devraient être retirées.

Je pense que la position de Rohrbaugh est extrêmement intéressante, et pas seulement en raison des arguments raffinés qui la soutiennent, que j'analyserai plus tard. Ce qu'écrit le philosophe est également intéressant car il rétablit l'image standard d'une philosophie analytique logiciste et incapable de saisir la temporalité spécifique des phénomènes humains. Vérifier si cette image est réaliste (et si les thèses de Rohrbaugh sont fondées) me semble donc un bon moyen de commencer à comprendre ce que la considération de la philosophie analytique de l'art a eu au cours du siècle dernier. Mon objectif est de démontrer, à l'encontre de Rohrbaugh, qu'au moins à l'origine, les catégories *type* et *token* ont été introduites précisément pour rendre compte de la nature historique des artefacts. Ce n'est que plus tard que le couple de catégories, et surtout la notion de *type*, a été interprété selon la signification intemporelle à laquelle Rohrbaugh s'oppose.

Dans les pages qui suivent, je procéderai comme suit. Le premier chapitre sera consacré à expliquer comment et pourquoi deux catégories qui étaient considérées comme des outils sémiotiques au début du 20e siècle ont fini par jouer un rôle de

⁵⁹ Pour une cartographie de la génération de philosophes analytiques qui ont réfléchi à l'ontologie de l'art au début du nouveau millénaire, voir Rohrbaugh (2013).

premier plan dans certaines théories ontologiques des années 1960. Ensuite, après avoir illustré les raisons qui ont déterminé le succès du binôme *type-token* dans la philosophie analytique, je commencerai à exposer plus en détail les thèses des philosophes qui ont été les premiers à utiliser les types et les occurrences pour décrire l'ensemble du système des arts : parmi eux, Joseph Margolis et Richard Wollheim. Le deuxième chapitre sera plutôt consacré à l'étude des facteurs qui ont conduit la théorie du *type-token* au déclin qui a culminé au début du siècle. Dans cette section, je vais non seulement illustrer les arguments de Rohrbaugh, mais aussi montrer comment certaines expériences artistiques très récentes semblent contredire les fondements de la théorie. Enfin, dans la troisième et dernière partie, je reviendrai sur la manière dont *type* et *token* ont été introduits dans la philosophie de l'art. Mon objectif sera d'examiner si l'utilisation de ces catégories nous empêche ou non de penser correctement à l'historicité des artefacts. Est-ce que je pourrai racheter *type* et *token* de la réfutation de Rohrbaugh ?

2. Charles S. Peirce.

L'histoire des catégories *type* et *token* s'étend sur un peu plus d'un siècle. Le premier à avoir introduit le binôme en philosophie est Charles S. Peirce, qui, en 1906, a résumé ses théories sémiotiques dans un bref recueil intitulé "Prolegomena to an Apology for Pragmaticism".

Dans l'article ainsi intitulé, Peirce énumère les dix façons dont les genres de signes peuvent être classés dans une perspective pragmatiste. Neuf de ces modes, selon lui, servent à décrire les formes de relations existantes entre les signes et les objets qu'ils dénotent.⁶⁰ Le dixième mode, en revanche, est le seul capable de

⁶⁰ Parmi les neuf catégories de signes mentionnées par le philosophe figure, par exemple, la très célèbre distinction entre indices, icônes et symboles. Comme on le sait, les indices sont liés à l'objet dénoté par une relation de proximité naturelle, les icônes par une relation de similarité et les symboles par une

clarifier ce qu'est la véritable nature des signes, en dehors de leur relation à un référent donné. Selon ce dernier mode, qui, à certains égards, sous-tend tous les autres, l'identité de chaque signe réside dans le lien entre un certain type et une classe relative de *token*. Je vais maintenant essayer d'expliquer ce que cela signifie en partant d'un exemple que Peirce lui-même donne concernant les signes linguistiques :

Une façon courante d'évaluer la quantité de matière dans un manuscrit ou un livre imprimé consiste à compter le nombre de mots qu'il contient. En moyenne, il y aura une vingtaine de "the" sur une page, qui comptent en fait pour vingt mots. Mais dans un autre sens du mot "mot", il n'y a qu'un seul "the" dans la langue anglaise ; et il est impossible que ce mot soit visible sur une page ou prononcé par une voix quelconque (Peirce 1906, 505. Traduction de l'auteur).

Comme le montre l'exemple cité, il y a deux façons de considérer un signe linguistique. D'une part, chaque mot peut être considéré dans son unicité, c'est-à-dire comme quelque chose qui se présente concrètement à notre perception avec des caractéristiques non répétables : une inflexion, une écriture, un volume de voix, etc. D'un autre côté, le même mot peut être compris comme cette entité abstraite toujours égale à elle-même qui s'incarne de temps en temps dans telle ou telle occurrence concrète : on peut prononcer le nom " chien " avec autant d'inflexions que l'on veut, mais d'une certaine manière, on prononcera à chaque fois le même mot, et non plusieurs mots différents.

Alors que dans le premier cas le signe est considéré comme un *token*, dans le second cas il sera défini comme un type. C'est cette double nature que possède chaque unité linguistique qui fait que les codes de notre communication sont guidés par un principe de récursivité et d'économie. C'est grâce au fait que les signes

association habituelle. Dans le langage technique de Peirce, les objets dénotés sont appelés objets dynamiques et sont définis comme " la réalité qui, d'une certaine manière, attache le signe à sa représentation " (Peirce 1906, 505).

existent à la fois comme types et comme occurrences que nous sommes en mesure de décrire un nombre infini de faits avec un nombre limité de mots.

Dire qu'un signe a une double nature ne revient pas seulement à dire qu'il peut être interprété alternativement comme une occurrence ou comme un type. La double nature théorisée par Peirce réside, dans un sens plus profond, dans la relation de codépendance qui s'établit entre chaque type et les occurrences dans lesquelles il s'incarne. Pour qu'un type existe, en effet, il doit se réaliser dans au moins une occurrence concrète qui lui permette d'être exprimé et pensé ; inversement, ce n'est que dans la relation avec un type qu'un ou plusieurs *token* seront investis d'un certain signifié.

Dans le cadre théorique adopté par Peirce, la codépendance asymétrique du type et du *token* provient de la différence ontologique qui existe entre les deux termes. Alors que les occurrences appartiennent toutes au monde physique et sont perceptibles par les sens, les types auxquels elles donnent naissance n'existent pas au sens propre : ce sont des abstractions qui ne peuvent être perçues en elles-mêmes et par elles-mêmes. Cela ne signifie pas pour autant que les types ne sont pas réels. Contre une conception à la fois mentaliste et platonicienne des signes, Peirce estime en effet que chaque type n'est ni un état mental ni une entité universelle, mais une règle de dénotation fondée sur des associations habituelles. C'est donc par la médiation d'un *habit*, et non par une obscure propriété métaphysique, qu'une entité abstraite comme le type entre en relation avec ses occurrences et acquiert un poids ontologique. Dans le cas du langage, ces habits sont socialement déterminées et génèrent donc des associations sémiotiques qui ont un certain degré de caractère arbitraire. Par exemple, des animaux que nous appelons "chiens" en France sont appelés "dogs" en Angleterre sans qu'il y ait une cause naturelle pour déterminer cette différence.

Outre l'*habit*, la médiation entre type et *token* est faite par un troisième élément qui, dans la sémiotique peircéenne, conditionne la relation entre les deux

termes. Il s'agit du ton (Tone), que le philosophe définit comme " un caractère signifiant indéterminé " (Peirce 1906, 506). Un ton, par exemple, est la nuance de voix particulière qu'un sujet donne à une certaine phrase en la prononçant.

Étant à son tour un signe qui a pour fonction de qualifier les autres signes en s'y associant, le ton complique le processus d'identification des types et de leurs *token*. Par exemple, une exclamation convaincue telle que "Quel bon garçon !" ne peut pas être identifiée par le même type qu'un "Quel bon garçon !" dit avec une ironie méprisante. En fait, les deux phrases ont des significations opposées bien qu'elles soient parfaitement identiques d'un point de vue formel.⁶¹

Ce qu'il est intéressant de noter d'emblée, c'est que l'élément contextuel du ton sera en fait ignoré par toutes les philosophies de l'art inspirées de la sémiotique peircienne. Cela est d'autant plus surprenant que, dans les mêmes années où elles se sont développées, le ton revêtait une grande importance dans le domaine de la pragmatique du langage : pensons par exemple aux notions de force illocutoire (Austin 1962) et d'implicature conversationnelle (Grice 1961 ; 1989). Expurger des philosophies de l'art précisément les éléments que Peirce qualifie d'indéterminés ne manquera pas de générer quelques problèmes non négligeables.

3. Charles Stevenson.

Dans le paragraphe précédent, j'ai essayé d'illustrer la manière dont les catégories type et *token* ont été introduites en philosophie. Mais avant de décrire

⁶¹ Je fais ici référence à la notion d'*habit* non seulement dans le sens strictement social ou culturel de l'habitude. Dans le sens que j'entends donner à ce concept, l'*habit* peut aussi être, par exemple, l'association naturelle entre la fumée et la présence du feu qui fait de la première un indice de la seconde.

Pour une exploration plus approfondie de la théorie sémiotique de Peirce du point de vue du rôle qu'y occupe la triade type, occurrence et ton, voir Hilpinen (2012).

l'histoire de leur entrée dans la sphère plus propre de l'esthétique, deux précisions s'imposent.

Tout d'abord, il faut dire que ce qui a été dit à propos de la paire *type-token* à travers l'exemple des signes linguistiques est également vrai - du moins selon la pensée de Peirce - pour tous les autres types de signes. Le drapeau de l'Italie, par exemple, peut être considéré soit comme l'occurrence spécifique qui est instanciée dans un morceau de tissu coloré en vert, blanc et rouge (*token*), soit comme l'ensemble des règles qui définissent la succession des trois couleurs dans certains contextes codés (*type*). Là encore, *type* et occurrences seront caractérisés par une relation de codépendance : d'une part, l'apparence du drapeau en tissu sera déterminée par un ensemble de lois abstraites, d'autre part, ces lois devront se matérialiser par au moins une occurrence concrète pour que le drapeau puisse exister à part entière.

En second lieu, il faut dire que le concept de signe linguistique mérite également d'être précisé davantage. Jusqu'à présent, les exemples que j'ai donnés pour expliquer le binôme *type-token* concernaient des mots individuels dans un vocabulaire. Au sens de Peirce, cependant, un signe linguistique est une entité beaucoup plus articulée que cela. En fait, même une phrase, un paragraphe ou un texte entier peuvent être considérés comme des signes à toutes fins utiles. Ils le sont non seulement en tant que sommes d'autres signes mais aussi en tant que véhicules d'une certaine signification globale. Pour cette raison, toutes les unités sémantiques - indépendamment de leur extension et de leur complexité - partagent la même nature ontologique : en tant que types incarnés dans des occurrences, elles possèdent toutes au moins quelques propriétés communes.

C'est à partir de cette intuition, relative aux seuls signes linguistiques, que les catégories de *type* et de *token* sont entrées pour la première fois dans le champ de la philosophie de l'art. Le premier à travailler dans cette direction a été Charles Stevenson (1957), qui a utilisé le binôme *type-token* pour clarifier la nature des

poèmes, des romans et autres œuvres de ce genre. Dans son article intitulé "On 'What Is a Poem?", le philosophe soutient que les principes de la sémiotique peircéenne, étendus aux unités textuelles, peuvent être utilisés pour définir l'identité ontologique de toute expression littéraire.

Chaque œuvre littéraire, a observé Stevenson, est identifiée par une certaine séquence de mots qui se manifeste matériellement sous une pluralité de formes sensibles : manuscrits, livres imprimés, spectacles vivants, enregistrements, etc. Tout poème ou roman se constitue ainsi dans le lien entre une norme qui ordonne une succession de mots - un type - et un ensemble ouvert d'expressions qui se donnent à nos sens - les *token* qui matérialisent ce type. C'est grâce au lien entre un type et un ensemble d'occurrences que chacun pourra reconnaître le même poème dans "Chiare, fresche et dolci acque", que ce vers soit lu dans une édition du Canzoniere ou prononcé par un élève lors d'une interrogation à l'école.

De ce point de vue, le type représente une règle d'individuation qui permet d'isoler certains traits saillants dans une série potentiellement infinie de situations très différentes entre elles. Au contraire, si l'on ne considérait pas la nature des compositions littéraires comme constituée par le lien entre le type et le *token*, on serait obligé d'admettre une hypothèse absurde. On serait obligé d'admettre que chaque répétition des mêmes vers constitue un poème différent et toujours nouveau : il manquerait le principe capable de ramener chaque répétition à la même identité abstraite. Un tel aveu non seulement encombrerait le monde d'œuvres toutes identiques, mais contredirait la manière dont les œuvres littéraires sont produites et appréciées dans la réalité dans laquelle nous vivons. Pour éviter des conclusions contredites par les faits, il faudrait donc admettre, avec Stevenson, que l'identité de chaque œuvre littéraire est identifiée par un type qui se matérialise dans un ensemble ouvert d'occurrences.

A ce stade de sa recherche, Stevenson semble accepter ce que Kaplan (1990, 95-98) appelle la conception phonologique-orthographique de la relation entre types

et occurrences. Dans la première partie de "On 'What Is a Poem ?", en effet, une œuvre littéraire est identifiée par l'ordre qui est imposé à la série de sons ou de lettres qui la composent.

L'avantage d'assumer une telle conception réside dans le fait qu'elle semble bien décrire les pratiques sociales qui caractérisent effectivement notre rapport à la littérature. Prenons l'exemple de la poésie : ce que nous sommes le plus intéressés à apprécier dans un certain sonnet ou dithyrambe, c'est la métrique des vers, c'est-à-dire le rythme produit précisément par une séquence non modifiable de syllabes. Comme nous le savons tous, si l'on exprime le sens d'un poème avec des mots autres que ceux que son auteur a établis, on ne produit pas une entité identique au poème original, mais plutôt un nouveau poème inspiré du premier, ou une paraphrase. La théorie de Stevenson parvient à rendre compte de cette différence.

Jusqu'ici, l'hypothèse phonologique-orthographique semble bien fonctionner pour décrire la façon dont nous considérons les poèmes, et peut-être même pourquoi nous les apprécions. Il ne fonctionne cependant pas aussi bien lorsqu'il est appliqué à d'autres contextes qui sont également courants lorsqu'on traite des arts littéraires. Stevenson lui-même le constate : un problème majeur se pose dès qu'entre en jeu le phénomène de la traduction, qui est sûrement trop important pour être ignoré par toute philosophie de la littérature qui veut prétendre être complète.

Le problème est le suivant : une fois traduite dans une langue étrangère, la séquence de sons qui constitue une œuvre littéraire change radicalement. "Chiare, fresche et dolci acque" devient par exemple "Clear, sweet fresh water" en anglais et "Claires, fraîches et douces ondes" en français. Comme il est évident, dans toutes les différentes traductions du poème, l'ordre des syllabes que Pétrarque avait imposé à ses propres vers sera nécessairement transgressé. Selon l'hypothèse phonologique-orthographique, aucune traduction ne peut donc être identifiée au poème dont elle est issue. Il faudrait donc admettre - cette fois contre Stevenson - une conclusion qui est immédiatement contredite par nos mœurs culturelles actuelles : si l'on suivait la

théorie, on serait obligé de considérer chaque tentative de traduction d'un certain texte littéraire comme s'il s'agissait d'une œuvre autonome et originale. Mais cela irait à l'encontre de convictions très profondes et unanimes : personne ne serait prêt à concéder autant d'originalité au travail d'un traducteur - pas même le traducteur lui-même, s'il est honnête.

Comme je l'ai dit, Stevenson s'est pleinement rendu compte de la difficulté, et a travaillé pour trouver une solution philosophiquement convaincante. Cette fois, la solution proposée par le philosophe pour surmonter le problème allait bien au-delà d'une interprétation orthodoxe de la pensée de Peirce. En effet, dans la dernière partie de "On 'What Is a Poem ?", une nouvelle catégorie sémiotique a été introduite, conçue pour rendre compte des traductions et de tous les phénomènes que l'hypothèse phonologique-orthographique seule ne pouvait pas saisir. Stevenson a appelé cette catégorie le mégatype.

Pour comprendre en quoi consiste un mégatype, il faut commencer par observer un élément de preuve. Il est certainement vrai que les différentes traductions d'un poème ne partagent pas la même séquence phonétique, mais il est tout aussi vrai que les versions traduites partagent d'autres genres de propriétés. Ce que l'un et les autres ont en commun, en particulier, n'est pas leur identité formelle, mais le fait qu'ils sont constitués de la même séquence d'unités signifiantes. D'un point de vue strictement sémantique, par exemple, "Chiare, fresche et dolci acque" est sans aucun doute équivalent à "Clear, sweet fresh water", même si des phonèmes différents constituent les vers dans les deux langues. Il existe donc, même dans le cas des traductions, une règle de succession qui identifie une pluralité d'occurrences à la même œuvre littéraire. Cette règle est précisément ce que Stevenson appelle le mégatype.⁶²

⁶² Je signale ici que ce qui est dit n'est pas toujours et entièrement vrai. Examinez la traduction française des vers de Pétrarque : "Claires, fraîches et douces ondes". Il est évident que le mot "ondes" ne traduit pas parfaitement le sens du mot "acque" auquel il est censé correspondre, mais s'en approche par métonymie. Pourtant, telle qu'elle est, la traduction est admise comme une occurrence valide dans la chanson de Pétrarque. Cela montre qu'il existe des nuances déterminées par la complexité des

Exactement comme un type, le mégatype consiste également en une règle d'identification, qui est toutefois caractérisée par une normativité moins stricte. Alors que l'identité du premier repose sur un principe à la fois phonétique-orthographique et sémantique, l'identité du second repose sur un principe exclusivement sémantique. Par conséquent, alors que les occurrences identifiées par un type donné partageront toutes exactement la même séquence de mots, les occurrences identifiées par un mégatype ne partageront que la séquence de significations qui sont associées à ces mots.

En introduisant une nouvelle catégorie sémiotique, Stevenson a également réussi à ramener le phénomène de la traduction dans le giron d'une philosophie peircéenne de la littérature. Ainsi, il est de loin le premier auteur à utiliser avec succès le binôme *type-token* pour décrire un genre artistique entier. Mais ce sont précisément les difficultés rencontrées par Stevenson pour aborder le problème de la traduction qui doivent nous mettre en garde. La complexité et le degré d'imprécision propres aux pratiques culturelles humaines ne permettent pas d'appliquer mécaniquement les catégories de *type* et de *token* au domaine des arts littéraires. Et encore moins au domaine des arts dans son sens le plus général.

4. Joseph Margolis

Charles Stevenson a été le premier à employer les catégories *type* et *token* pour décrire un genre artistique entier : la littérature. Sa philosophie a ainsi atteint le résultat important d'élargir et de clarifier le champ d'application de la théorie des signes de Peirce. Dans le même temps, cependant, l'importance de cette réalisation n'est restée que partielle en raison de deux limitations fondamentales. D'une part, la

pratiques culturelles que la théorie de Stevenson, si elle est appliquée littéralement, ne parvient pas à saisir.

pensée de Stevenson, incapable de trouver une application dans le système plus général des arts, est restée limitée à l'ensemble restreint des œuvres littéraires ; d'autre part, la perspective sémiotique adoptée par le philosophe ne lui a jamais permis de traduire ses propres positions en une véritable ontologie de l'art.

Entre la fin des années 1950 et la fin des années 1960, l'Américain Joseph Margolis, puis l'Anglais Richard Wollheim se sont inspirés des résultats de Stevenson pour en dépasser les limites et en élargir la portée. Indépendamment l'un de l'autre, tous deux ont utilisé le binôme *type-token* pour formuler une théorie qui aspirait à la fois à expliquer les phénomènes artistiques dans leur ensemble et à se constituer comme une ontologie des artefacts au sens propre.

Les positions articulées dans les écrits de Margolis et Wollheim ont généré le débat qui, jusqu'à la fin du XXe siècle, a rendu l'utilisation des catégories *type* et *token* hégémonique dans le panorama de la pensée analytique sur l'ontologie des œuvres d'art. Sans un article comme "The Identity of a Work of Art" (Margolis 1959) ou un livre comme *Art and Its Objects* (Wollheim 1968), le visage de l'esthétique anglophone n'aurait certainement pas été le même.

C'est Margolis, dans son essai de 1959, qui a été le premier à critiquer l'approche avec laquelle le problème de l'identité des œuvres littéraires avait été abordé. S'arrêter au niveau sémiotique de la question, argumente le philosophe, c'est non seulement limiter la portée de la théorie du *type-token* mais aussi générer un sophisme qui, intrinsèque à la théorie elle-même, ne peut être amendé. C'est le reproche que Margolis adresse à Stevenson : le principe adopté dans "On 'What Is a Poem ?" étant de nature purement sémantico-formelle, il ne constitue pas un instrument véritablement adéquat pour distinguer une œuvre littéraire des autres genres textuels. Si en effet, comme le prétendait l'essai de Stevenson, l'identité d'un poème n'était réellement déterminée que par l'ordre dans lequel une certaine série de significations se succèdent, il faudrait admettre qu'un tel ordre peut aussi être obtenu de manière totalement aléatoire. En acceptant la théorie de Stevenson, on

n'aurait donc pas les moyens théoriques de faire la distinction entre, par exemple, les vers d'un grand poète et un ensemble de mots alignés sans raison. S'il est intuitivement facile de convenir que les vers d'un écrivain sont à tous égards une œuvre d'art, il serait plus difficile de croire qu'il en est de même d'un tas de mots écrits sur des bouts de papier et réunis par hasard par un coup de vent.⁶³

Ce que Margolis imputait à la théorie de Stevenson était le fait qu'elle forçait les poèmes, les romans et tous les autres genres de composition littéraire à être considérés uniquement comme des séquences phonétiques dotées de sens, et non comme des produits orientés par un projet esthétique précis - *aesthetic design*, dans le jargon des essais de jeunesse. En bref, Stevenson n'a pas réussi, selon Margolis, à saisir le caractère nécessairement intentionnel des œuvres d'art.

La nécessité de considérer chaque produit culturel comme une entité intentionnellement déterminée a également été défendue ponctuellement par Margolis (1977) dans un essai publié quelques années plus tard : " The Ontological Peculiarity of Works of Art ". Dans cet essai, la preuve que l'intentionnalité est l'une des conditions nécessaires à la production de tout artefact est confiée à une expérience de pensée dont le raisonnement procède par l'absurde. Imaginez - demande le philosophe - qu'un artiste d'avant-garde veuille prouver qu'il est capable de créer des œuvres d'art sans jamais exercer de volonté personnelle. En perpétuant son propos, l'artiste en question deviendra ainsi le fondateur d'un mouvement qu'il

⁶³ L'objection de Margolis à l'égard de Stevenson devient encore plus fondée si l'on considère la pratique de l'appropriation, qui s'est répandue dans les arts visuels et la littérature depuis le début des années 1980. On dit qu'un artiste réalise un acte d'appropriation lorsqu'il présente comme sienne une copie plus ou moins fidèle de l'œuvre d'un autre auteur. Le geste n'est pas fait dans l'intention de perpétrer un vol intellectuel, mais plutôt de recontextualiser l'objet approprié afin de créer des effets d'éloignement (Evans 2009). Il s'agit d'un travail d'appropriation, par exemple, le livre intitulé *Day* de l'écrivain américain Kenneth Goldsmith (2003), dans les pages duquel est fidèlement retranscrite l'édition du *New York Times* parue dans les kiosques le 1er septembre 2000. Les travaux de ce genre remettent en question la théorie du *type-token* dans la version de Stevenson. En effet, d'un point de vue sémiotique, le livre de Goldsmith et l'édition du *New York Times* sont identifiés par la même séquence de morphèmes, mais les deux objets ne sont en aucun cas identiques ou rattachables au même type. Ce genre de phénomène, qui est également courant dans l'art contemporain, ne peut être expliqué par les outils théoriques utilisés par Stevenson.

Pour un examen approfondi des pratiques d'appropriation dans la littérature contemporaine, voir Goldsmith (2011).

appellera *beach art*, définissant comme exemples acceptables du genre nouvellement inventé tous et seulement les objets amenés sur le rivage par les vagues de la mer.

Les algues, les bouteilles en plastique, les bâtons et les coquillages feront donc partie de la liste du *beach art*. Évidemment, ni la forme ni le matériau des objets trouvés sur la plage ne dépendront de l'action de l'homme, puisqu'ils auront été façonnés par le sel marin et d'autres agents naturels, traînés le long du rivage. Constatant qu'il n'a réalisé aucune action concrète, l'artiste croira alors qu'il a réussi son intention : il croira avoir produit des œuvres d'art sans jamais avoir exprimé de volonté ou d'intentions subjectives. Pourtant, malgré tous ses efforts intellectuels, sa croyance s'avérera fautive. Bien que ce ne soit pas l'artiste qui ait matériellement déterminé l'apparence des œuvres de *beach art*, il aura néanmoins choisi les éléments à inclure dans un certain ensemble et ceux à exclure. Ce sera sa délibération, un acte volontaire d'attribution, qui aura transformé les objets anonymes trouvés sur la plage en œuvres d'art. Or, il suffira de constater cette forme minimale mais incontournable de choix pour réduire à l'absurde les prémisses à partir desquelles l'artiste était parti : puisque l'intentionnalité s'exprime même quand on s'est proposé de la nier, il faut la reconnaître comme une condition nécessaire à la production de tout objet culturel.⁶⁴

La reconnaissance que les expressions artistiques ne sont pas seulement des formes signifiantes mais aussi des entités orientées par un projet esthétique intentionnel est la clé qui permet à Margolis de dépasser à la fois la conception inconditionnelle de l'art proposée par Morris Weitz et la perspective sémiotique

⁶⁴ Il faut souligner que le concept d'intentionnalité tel qu'employé par Margolis a connu une évolution considérable au fil du temps. Dans les essais des années 1960, la portée du terme n'est pas explicitement définie. Des exemples tels que la *beach art* pourraient cependant suggérer que le philosophe emploie la notion dans un sens plutôt traditionnel, proche de celui d'"acte délibéré". Dans les essais qui suivront, Margolis signalera plutôt sa distance par rapport à une conception subjectiviste de l'intentionnalité en épelant le mot avec une majuscule : Intentionnalité. Par ce signe graphique, l'auteur souhaite souligner que sa propre compréhension du terme inclut tout acte culturellement/anthropologiquement pertinent, qu'il soit volontaire ou non. Le fait de conférer un caractère intersubjectif au concept d'intentionnalité différencie la philosophie de Margolis de la ligne de pensée tracée par la phénoménologie de Brentano et de Husserl. En attendant de revenir sur ce sujet dans la dernière partie de cette thèse, je me réfère à Margolis (1986).

adoptée par Charles Stevenson. Grâce à cette reconnaissance, le philosophe est capable de projeter le binôme *type-token* sur un horizon véritablement ontologique : tout comme dans le cas du pragmatisme de Peirce, les deux catégories peuvent être appliquées à toute classe d'artefact et pas seulement à ceux formés par des signes linguistiques.

Il convient de noter d'emblée que la philosophie de Margolis n'est pas une philosophie de l'art au sens strict, mais plutôt une philosophie de la culture au sens le plus large possible. Elle n'établit pas une fois pour toutes des limites à l'intérieur desquelles circonscrire le concept d'art, mais fournit plutôt un cadre théorique qui a pour tâche de décrire la nature de tout produit culturel : nous pouvons décrire en termes de types et d'occurrences aussi bien les grands chefs-d'œuvre de l'art visuel que les publicités, les objets de design, les objets d'amateur et de folklore, ou tout autre produit de la créativité humaine.

La difficulté de tracer des frontières disciplinaires ne doit pas être comprise comme une limitation de la théorie, mais plutôt comme le reflet d'une idée spécifique de ce qu'est une culture et de son fonctionnement. Selon Margolis, la distinction entre les disciplines ou les formes culturelles ne réside pas en fait dans une propriété spécifique qui différencie telle ou telle classe d'artefacts, mais uniquement dans la participation active de toute une communauté au développement de sa vie collective.

Un signe de l'ampleur que Margolis donne à sa thèse est le fait que le philosophe illustre comment les catégories *type* et *token* doivent être comprises non pas par un exemple tiré des beaux-arts, mais par un exercice culinaire. Dans "The Ontological Peculiarity of Works of Art", la double nature de l'acte créateur est en fait expliquée par une analyse de ce que signifie l'expression "faire de la soupe" (Margolis 1977, 47-48). L'exemple est similaire à d'autres déjà considérés. Pour faire une soupe, dit le philosophe, deux opérations distinctes doivent avoir lieu. Tout d'abord, le cuisinier devra concevoir la recette du nouveau plat dans son esprit : il

aura ainsi conçu (*to create*) une entité abstraite qui consistera en la règle à suivre pour cuisiner le plat. Deuxièmement, le chef devra se mettre effectivement devant les plaques de cuisson pour réaliser concrètement (*to make*) les aliments qu'il a imaginé de préparer. En créant la recette, le chef aura produit une entité ou un type abstrait ; en cuisinant et en servant les ingrédients à table, il aura au contraire produit une occurrence concrète de ce même type.

L'analyse du sens de l'expression "faire de la soupe" montre un deuxième aspect dans lequel la conception de Margolis est proche de celle de Peirce. Comme dans le cas de ce dernier, le philosophe établit une sorte de hiérarchie ontologique entre les types et les occurrences. Le fait que la soupe doit non seulement être conçue mais aussi produite souligne que, toujours selon la conception de Margolis, les types n'existent pas dans un sens absolu, mais doivent nécessairement se matérialiser dans une occurrence concrète. Comme dans le cadre théorique défendu par Peirce, les types sont des entités heuristiques dont le statut de réalité n'est pas indépendant : ils ne sont en fait des entités réelles que dans la mesure où ils sont des principes d'individuation et des paramètres de validité des *token* à partir desquels ils sont progressivement instanciés.

Renvoyée à la sphère plus étroite des arts, cette caractérisation de la relation entre type et *token* permet de souligner l'importance de la dimension du sensible dans la réalisation d'une œuvre, indépendamment du genre auquel elle appartient. Apprécier l'art, semble nous dire Margolis, n'est pas seulement une affaire intellectuelle, qui se déroule dans l'abstraction de notre esprit, mais implique toujours une rencontre avec des objets ou des phénomènes ancrés dans la matière et auxquels nous répondons avec tout notre corps. La dimension duale que le philosophe reconnaît à toute expression artistique ne correspond pas, en somme, à une vision également duale de l'individu ; au contraire, elle vise précisément à couder un nouveau lien entre l'esprit et le corps - un lien que, comme nous le verrons, les philosophies idéalistes encore en vogue dans les États-Unis d'après-

guerre ont contribué à maintenir rompu en le déséquilibrant au profit de l'acte imaginaire pur.

Le fait que Margolis ait cherché une troisième voie entre l'idéalisme et le matérialisme est encore plus évident si nous passons de la nature que le philosophe attribue aux types pour considérer la nature qui est attribuée aux *token*. Selon Margolis, les occurrences ne doivent pas être immédiatement identifiées et réduites aux objets matériels avec lesquels elles coïncident : d'un point de vue conceptuel, les *token* sont des entités séparées qui se distinguent logiquement des simples choses.

La preuve de la différence ontologique entre les choses et les occurrences est fournie par les *ready-made*, un genre d'art qui comprend des œuvres ayant des propriétés différentes de celles des objets avec lesquels elles coïncident. Prenons le cas de *In Advance of a Broken Arm* de Marcel Duchamp : bien que la sculpture consiste uniquement en un chasse-neige, elle ne jouit pas des mêmes propriétés que tous les autres chasse-neiges.⁶⁵ L'œuvre d'art possède non seulement une valeur, mais aussi des attributs esthétiques et culturels bien différents de l'outil d'usage courant - attributs qui ne peuvent être attribués à la simple commodité de l'objet quotidien. D'une pelle, je peux dire, par exemple, qu'elle est utile et robuste, mais de la sculpture, je ne pourrai pas dire la même chose : je dirai plutôt qu'elle est intellectuellement raffinée et dadaïste. Cela ne se produit pas parce qu'une force métaphysique obscure s'ajoute à la pelle choisie par Duchamp, mais plutôt parce que l'objet, tel qu'il est, est placé dans un réseau de relations différent et supplémentaire à celui dans lequel il est habituellement inclus. Ce sont les relations avec d'autres objets, événements et comportements dans lesquelles l'artiste place l'œuvre qui la chargent de nouvelles propriétés. Ces caractéristiques acquises vont toujours au-delà

⁶⁵ Marcel Duchamp, *In Advance of the Broken Arm*, pelle à neige en bois et fer galvanisé, 132 x 35 cm, 1915.

du matériau dont l'œuvre est faite, bien que son existence dépende toujours du matériau dont elle est faite.⁶⁶

En prenant en considération la conception des occurrences de Margolis, nous sommes amenés à constater pour la troisième fois la proximité du philosophe avec le pragmatisme de Peirce. Comme nous le rappelons, même dans la sémiotique de Peirce, l'objet réel (objet dynamique) n'est jamais donné en soi, mais toujours à travers la médiation d'un système complexe et situé de signes, de croyances et de connaissances - ce que l'on appelle dans le jargon technique *ground*. C'est de ce système préexistant et partagé d'associations habituelles que découle l'interprétation d'une certaine entité culturelle, et donc aussi la validité de la relation entre le type qui l'identifie et les occurrences qui le matérialisent. Un tableau, par exemple, est généralement identifié par une seule occurrence valide, non pas parce que cette occurrence présente des qualités spécifiques qui dictent un tel choix, mais pour la seule raison que considérer les tableaux comme des œuvres uniques est une habitude établie depuis des siècles. Les types, les *token* et les relations entre les deux ensembles ne sont donc pas pensés par Margolis comme idéaux ou indépendants : ils dépendent plutôt de l'horizon culturel complexe et changeant dans lequel ils restent toujours inscrits. Le même horizon dans lequel nous nous situons nous-mêmes.

La dette de Margolis envers la sémiotique de Peirce est indéniable. Cependant, il y a un aspect absolument original à la compréhension que le philosophe a de la relation entre les objets réels, les occurrences et les types. Bien que Margolis admette que seule la matière existe au sens strict, les relations qui s'établissent entre ses éléments constitutifs font émerger d'elle de nouvelles propriétés qui la dépassent. Ces propriétés émergentes sont à toutes fins utiles réelles, bien que leur existence dépende de la matière elle-même et soit conditionnée par elle.

⁶⁶ Pour un compte rendu détaillé de la compréhension de Margolis de la paire *type-token* et de la relation codépendante entre les deux termes, voir Jacquette (1986 ; 1994).

Cette position ontologique particulière peut être observée en étudiant la manière dont Margolis conçoit les œuvres d'art, et les *ready-made* en particulier. Cependant, nous pouvons l'apprécier tout aussi bien en examinant d'autres aspects de la réalité auxquels le philosophe s'intéresse.

Une analogie que Margolis (1977 ; 2017) n'a cessé d'établir tout au long de sa carrière est celle entre les œuvres d'art et l'esprit humain. L'analogie est la suivante : de même qu'un objet donné acquiert le statut d'œuvre d'art grâce aux relations dans lesquelles il est placé dans un certain horizon culturel, de même l'esprit émerge des réponses adaptatives d'un corps à un certain environnement. Bien que l'esprit soit identifié spatialement au cerveau, il possède des attributs qui ne sont pas réductibles à l'organe dont dépend son existence. On peut en dire autant de la notion de personne en tant qu'unité anthropologique : chacun d'entre nous, tout en coïncidant avec un corps physique, en transcende les limites et les propriétés en acquérant des comportements, des habitudes, des compétences linguistiques, des capacités pratiques, l'adhésion à des systèmes de valeurs et de croyances, etc.

Un changement dans l'appareil des relations qui existent entre un ensemble donné d'éléments matériels produit, selon Margolis, une évolution qui augmente les propriétés et les fonctions dont la matière elle-même est capable. Grâce à ce principe évolutif, il est possible d'affirmer la distinction conceptuelle entre différents niveaux de réalité sans être contraint de soutenir une ontologie strictement dualiste. En somme, la position défendue par le philosophe est une forme très personnelle de naturalisme sans réductionnisme.⁶⁷

Une telle position, appliquée à la philosophie des artefacts, a conduit Margolis à définir les œuvres d'art par une équation qui restera inchangée dans le temps et reliera ainsi les essais de l'auteur à différentes époques. L'équation, qui donne son

⁶⁷ Pour un aperçu détaillé de la relation entre les questions esthétiques et ontologiques dans la philosophie de Joseph Margolis, voir Dreon (2017).

titre à un essai de 1974 mais qui était implicitement préconisée même avant cette date, est la suivante :

Les œuvres d'art sont des entités physiquement incarnées et culturellement émergentes (Margolis 1974, 187. Traduction de l'auteur).

Bien que la définition n'énonce aucune propriété possédée par les artefacts de manière nécessaire et suffisante, elle identifie les deux attributs que, selon Margolis, toute œuvre d'art ne peut que posséder pour être considérée en tant que telle. La formule ne fait que résumer la relation entre type, token et objet physique que le philosophe place à la base de son ontologie de l'art. Les pages précédentes peuvent donc être comprises comme une clarification du sens exprimé par cette seule phrase.

5. Richard Wollheim

Si à travers l'utilisation des catégories type et *token* Joseph Margolis défend une conception émergentiste de l'œuvre d'art, il est plus difficile de dire comment Richard Wollheim entendait caractériser cette paire. Comme nous le verrons dans un instant, dans son *Art and Its Objects* (Wollheim 1968), les deux catégories ne sont introduites qu'à l'exclusion des autres entités ontologiques, tandis que leur définition est en quelque sorte tenue pour acquise.

Étant donné le peu d'informations que Wollheim lui-même fournit dans les pages de son livre, je ne peux qu'avancer une hypothèse personnelle. Je soutiens qu'il y a au moins deux façons de comprendre l'utilisation par le philosophe des catégories type et *token* : l'une peut être déduite d'un article écrit quelques années avant 1968, l'autre peut être déduite à la lumière de la section finale de *Art and Its Objects*. Dans cette section, je n'illustrerai que la première des deux façons, tandis que je réserverai l'explication de la seconde pour la dernière section de cet essai.

La raison pour laquelle j'ai décidé de procéder de cette manière est vite dite. Je crois que, dans l'histoire de la philosophie analytique de l'art, le premier mode a été, d'une part, le point de départ à partir duquel le débat s'est développé et, d'autre part, le modèle explicatif le plus problématique et le plus difficile à justifier ; je crois, en revanche, que le second mode peut encore être prolifique pour examiner les catégories type et *token* dans une perspective contemporaine. Si je crois que la première voie peut être réfutée à la lumière des critiques formulées par Guy Rohrbaugh (2003) dont je parlerai dans quelques pages, je crois également que reconsidérer la deuxième voie peut permettre de surmonter ces mêmes critiques. J'ai donc choisi de procéder dans l'ordre : dans cette section, j'exposerai la théorie qui me semble la plus problématique ; dans la suivante, je présenterai les objections qui conduisent à rejeter d'emblée cette théorie ; enfin, dans le chapitre final, j'essaierai de démontrer qu'il existe une autre manière d'interpréter la pensée de Wollheim : une manière qui reste, d'une certaine manière, immunisée contre les objections de Rohrbaugh. Je commencerai par examiner ce que le philosophe a écrit avant de publier *Art and its Objects*.

Avant son ouvrage le plus connu, Wollheim (1965) a introduit l'utilisation des catégories type et *token* dans un essai beaucoup plus concis intitulé "Minimal Art". Bien que le titre de l'article ait par la suite donné son nom au style auquel étaient associés des artistes tels que Robert Morris, Agnes Martin et Donald Judd, le journal s'intéressait aux *ready-mades* des avant-gardes historiques. Une fois encore, les productions duchampiennes ont été utilisées comme des exemples particuliers pour réfléchir à l'ontologie des œuvres d'art en général. Une fois de plus, l'effort minimal impliqué dans la fabrication de *ready-made* a été utilisé pour démontrer que l'intentionnalité est une condition nécessaire à l'existence de tout produit culturel. Pour produire une œuvre d'art, soutenait le Wollheim de l'"Minimal art", un artiste peut refuser de faire n'importe quel travail, sauf un : celui par lequel il confère volontairement un certain statut à un objet donné.

Pour Margolis, comme pour Wollheim, le plus petit dénominateur commun qui lie toutes les œuvres d'art consiste à ce qu'elles soient nécessairement produites par un acte intentionnel. Cependant, malgré cette convergence fondamentale d'opinions, Wollheim montre qu'il se distingue de son collègue précisément dans la manière dont il connote la nature du type. La révélation de cette différence est une fois de plus une expérience de pensée qui, comme dans le cas de la *beach art* de Margolis, a à voir avec l'invention d'un *ready-made*.

Imaginons, nous demande Wollheim, qu'un écrivain prenne une feuille complètement blanche dans une rame de papier et prétende la considérer, telle quelle, comme son propre poème minimaliste. Même s'il s'y efforçait, l'artiste ne pourrait pas réussir l'exploit, car si le papier devait être considéré comme un poème, on serait obligé de faire face à une conséquence indésirable et contre-intuitive. Si cette feuille de papier était acceptée comme une véritable composition littéraire, on serait en fait obligé de considérer toutes les feuilles blanches produites par la suite comme des occurrences valides de cette composition. Pour éviter cette prolifération injustifiée de *token* et transformer en même temps la feuille blanche en œuvre d'art, l'artiste devrait plutôt, selon Wollheim, adopter une stratégie différente : il devrait déclarer que cette feuille blanche n'est pas un poème mais un dessin ou une sculpture. Les œuvres d'art visuel telles que les dessins et les sculptures sont en effet généralement identifiées par une seule occurrence valide et non par de nombreuses occurrences, comme c'est le cas pour les œuvres littéraires. Si, par conséquent, le morceau de papier choisi par l'artiste était considéré comme un artefact sculptural, il serait immédiatement et sans équivoque identifié comme le seul et unique véritable *token* de la feuille de travail. Le problème de la prolifération des occurrences serait éliminé une fois pour toutes.

Afin de comprendre comment Wollheim définit ici implicitement la nature ontologique des types et des *token*, il est nécessaire de poser une question : quelle différence y a-t-il, selon le philosophe, entre un poème et une sculpture ? La réponse

que l'on pourrait donner est la suivante. Dans le cas des arts plastiques, les choses semblent simples : l'identité d'une œuvre d'art est immédiatement donnée par la structure matérielle de l'objet auquel elle est identifiée. La feuille de papier-sculpture choisie par l'artiste restera donc sans équivoque le seul véritable artefact dans un monde de simples pages blanches toutes semblables. Dans le cas des œuvres littéraires et plus généralement des œuvres reproductibles, il en va autrement.

L'hypothèse de la page blanche comme poésie est jugée absurde par Wollheim parce qu'il pense aux types comme des ensembles de propriétés formelles complètement abstraites, c'est-à-dire radicalement séparées de toute situation contextuelle. C'est la seule façon d'expliquer pourquoi le philosophe devrait se sentir obligé, une fois l'hypothèse de la feuille blanche-poème acceptée, d'accepter comme une occurrence valide de l'œuvre toute page blanche produite après elle. Constitué uniquement des propriétés formelles du poème, le type de l'œuvre fonctionnerait en fait comme un principe d'identification de tous les objets présentant de telles propriétés.

Voulant maintenant généraliser, nous dirons que selon Wollheim, la nature des œuvres d'art change en fonction des caractéristiques que possèdent les médias exprimant les différents genres auxquels elles sont attribuées. D'une part, la matérialité des œuvres d'art visuel permettra de les identifier directement aux objets dans lesquels elles sont incorporées : il ne sera pas nécessaire, dans leur cas, de postuler l'existence d'une autre entité ontologique. En revanche, la reproductibilité typique de la littérature ou de la musique déterminera le fait que le type d'un roman ou d'une chanson sera identifié par une structure abstraite constituée par les propriétés essentielles - c'est-à-dire non-contingentes - des œuvres en question. Aucun événement particulier ne peut en effet être identifié tout court avec ce roman ou cette chanson. Qu'il s'agisse d'œuvres reproductibles ou d'œuvres d'art visuel, ce qui ne change pas est la nécessité d'identifier une structure indépendante - matérielle ou immatérielle - à laquelle un artefact est sans ambiguïté équivalent et par laquelle il est identifié.

Si tel est bien le cas, la pensée de Wollheim de l'"art minimal" et celle de Joseph Margolis diffèrent sur deux aspects fondamentaux. La première différence concerne le statut ontologique des œuvres non reproductibles : selon Wollheim, les peintures et les sculptures sont immédiatement équivalentes aux objets dans lesquels elles sont intégrées ; selon Margolis, en revanche, elles sont identifiées à des occurrences logiquement séparées du matériau qui les constitue. La deuxième différence concerne, plus généralement, le statut ontologique des types : Wollheim soutient que les types sont des structures abstraites indépendantes de tout élément contextuel ; Margolis, en revanche, les considère comme des unités heuristiques dont l'identité dépend toujours d'un contexte socio-historique plus large.

6. Les raisons du succès.

Bien que ces différences ne puissent être négligées, il existe des points de convergence tout aussi fondamentaux entre les positions de Margolis et de Wollheim. J'ai déjà souligné que les deux philosophes caractérisent les œuvres d'art comme des objets produits de manière nécessairement intentionnelle. Il y a ensuite au moins deux autres aspects de l'accord substantiel qui méritent d'être considérés. Le premier aspect concerne la manière dont Margolis et Wollheim montrent que toute œuvre d'art est en fait identifiée par une relation entre un type et ses occurrences. Le second aspect concerne la formidable capacité classificatoire que les deux philosophes reconnaissent aux catégories type et *token* lorsqu'elles sont appliquées à différents genres artistiques. Ce sont précisément ces deux éléments, je crois, qui ont rendu la théorie du *type-token* si convaincante sur une si longue période.

Si l'on veut commencer par le premier aspect, il faut d'abord noter un fait important. Jusqu'à présent, aucun argument n'a été avancé pour affirmer que les

œuvres d'art sont des types abstraits incarnés dans des occurrences concrètes. En ce sens, les exemples de la soupe ou du *ready-made* inventés par Margolis et Wollheim ont une force limitée : ils montrent seulement que l'utilisation du binôme *type-token* garantirait, d'un point de vue philosophique, une bonne description de ce que sont les œuvres d'art dans notre expérience actuelle. Ce qui est tout à fait différent, en revanche, c'est de démontrer que les œuvres d'art sont en fait ce genre spécifique d'entité ontologique et pas un autre.

Pour mener à bien leur démonstration, Margolis (1977, 48-49) et Wollheim (1968, §34-35) adoptent non seulement la même stratégie, mais déploient également un ensemble d'arguments très similaires.⁶⁸ En effet, ils procèdent tous deux par comparaison de différentes catégories ontologiques entre elles. La paire de catégories est surtout comparée à trois autres genres d'entités : aux particuliers, aux universaux et aux classes. Le but de l'opération est de faire comprendre que seule la paire *type-token* est adéquate pour décrire les œuvres d'art telles qu'elles se manifestent dans le monde.

Pour Margolis et Wollheim, il est en quelque sorte évident qu'au moins certains exemplaires d'œuvres d'art ne sont pas équivalents à des entités particulières concrètes. En effet, il est évident qu'une chanson, un roman ou un poème ne peuvent être identifiés à aucune des occurrences individuelles par lesquelles ils sont exprimés sous forme sensible. Puisque certaines œuvres sont donc reproductibles à l'infini, elles doivent être identifiées par une entité qui transcende en quelque sorte chacune de leurs manifestations singulières.

Après avoir débarrassé le champ des entités particulières, il faut comparer les types et les *tokens* avec ce que Wollheim appelle les entités génériques (*generic entities*) : les universaux d'une part, les classes d'autre part. Des deux philosophes,

⁶⁸ Le fait que Wollheim soit familier avec le travail de Margolis et s'en inspire est bien connu. Wollheim (1968) cite lui-même Margolis (1965) dans la bibliographie de *Art and Its Objects*.

c'est Wollheim qui élabore le système de comparaison le plus complexe : un système basé sur deux paramètres qui sont l'un une spécification de l'autre.

Le premier paramètre concerne la manière dont les différentes entités génériques se situent par rapport à leurs éléments. Dans ce cas, chaque catégorie peut être ordonnée sur ce que Wollheim (1968, §34) appelle une échelle ascendante d'intimité ou d'intrinsécity. Au plus bas de l'échelle se trouvent les classes, qui ne partagent généralement aucun trait distinctif avec les membres qui leur sont largement rattachés : l'ensemble d'appareils électroménagers, par exemple, ne sera pas lui-même un appareil, ni ne sera actionné par une prise, ni vendu dans des magasins spécialisés. En deuxième position du classement, on trouve les universaux qui, tout en ne partageant que quelques traits avec leurs exemples, sont présents dans chacun d'eux : l'extension est une propriété que possèdent toutes les choses étendues, tout comme être rouge est une propriété de toutes les choses rouges. Enfin, les types restent fermement sur le podium, partageant un nombre si élevé de traits avec leurs propres occurrences qu'ils sont presque considérés comme des occurrences éminentes, bien qu'abstraites.

Le deuxième paramètre théorisé par Wollheim ne fait que clarifier, voire définir, le premier. En effet, la relation d'intimité entre les entités génériques et leurs éléments peut aussi être établie en observant la manière dont elles satisfont les mêmes prédicats, c'est-à-dire jouissent des mêmes propriétés. Mais avant d'établir une nouvelle classification sur la base de ce deuxième paramètre, il faut savoir qu'il existe deux façons pour une paire de variables de bénéficier de la même propriété. D'une part, les entités génériques et les éléments peuvent partager certains prédicats : la forme logique de leur relation sera alors traduite par une conjonction $[f(A) \wedge f(B)]$ où 'f' est le prédicat partagé tandis que 'A' et 'B' sont, indifféremment, des éléments ou des entités génériques. D'autre part, les deux termes de la relation peuvent se transmettre certaines propriétés : en langage logique, cela sera exprimé

par une implication du type $[f(A) \rightarrow f(B)]$. Après avoir clarifié ces coordonnées, on peut établir ce qui suit :

- Les classes ne partagent pas de propriétés avec leurs membres et ne les transmettent pas non plus. Si cela se produit, il faut le considérer comme un événement entièrement contingent : il n'est pas nécessaire que la classe des choses nombreuses soit elle-même composée de nombreux éléments, bien qu'elle le soit en effet.

- Les universaux partagent de nombreuses propriétés avec leurs exemples, mais les exemples ne peuvent pas transmettre leurs propriétés essentielles aux universaux : l'extension et les choses étendues sont toutes deux des sujets étudiés par la géométrie, mais si l'extension n'est pas un objet, toutes les choses étendues doivent l'être par définition.

- Les types partagent presque toutes les propriétés avec leurs *token* respectifs, tandis que les *token* ne transmettent à leurs types respectifs que les propriétés qu'ils possèdent nécessairement : le type du drapeau français partagera avec ses occurrences le fait d'être rectangulaire, bleu, blanc et rouge ; en revanche, bien que certaines occurrences du drapeau soient en coton ou en fibre synthétique, ces propriétés ne seront pas transmises au type correspondant.

Après avoir clairement distingué les types des universaux et des classes, Wollheim - tout comme Margolis - recourt à un examen inductif pour déterminer la nature ontologique des œuvres d'art. Prenons l'exemple d'une sonate pour piano de Wolfgang Amadeus Mozart : si la partition musicale stipule qu'elle commence par un *allegro* suivi d'un *andante* puis d'un *adagio*, cela implique que les trois tempos prescrits par la partition sont joués dans cet ordre chaque fois qu'un musicien joue le morceau. Il en va de même pour la succession des notes, leur intensité, la tonalité,

etc. Avec les ajustements nécessaires, l'examen peut alors être répété sur un roman, une pièce de théâtre, un film, sans que le résultat ne change : dans chacun des cas types considérés, on constatera que les propriétés essentielles d'une entité générique sont normalement transmises aux éléments concrets qui l'expriment. Cela signifie que chacun peut utiliser les mêmes prédicats aussi bien pour parler d'une certaine œuvre dans l'abstrait que d'une manifestation sensible spécifique de celle-ci. Après avoir étendu cette observation à un nombre suffisant de cas, on doit donc conclure que les œuvres d'art ne sont ni des entités universelles ni des classes, mais des types abstraits qui se matérialisent dans des occurrences concrètes.

En plus de raisonner par induction, Margolis et Wollheim trouvent également des arguments par déduction selon lesquels les œuvres d'art ne peuvent être identifiées à des classes ou à des entités universelles. Premièrement, la différence entre un artefact et la classe de ses occurrences est évidente si l'on considère une donnée : l'ensemble des exemplaires d'un roman ou des exécutions d'une symphonie peut toujours être enrichi de nouveaux membres au fur et à mesure que le livre est réimprimé et que la musique est jouée. Puisque, par conséquent, la formation d'une classe n'a jamais de fin, alors qu'au contraire, une œuvre d'art peut être terminée, il ne sera pas possible de considérer les deux entités comme identiques l'une à l'autre. Deuxièmement, la différence entre un artefact et un genre universel sera saisie en considérant un facteur temporel : alors qu'un artefact peut être créé et détruit à un moment donné de son histoire, tout universel ne naît pas et ne périt pas mais existe éternellement. C'est pourquoi les artefacts et les genres doivent également être distingués d'un point de vue ontologique.⁶⁹ Bien que ces arguments supplémentaires ne permettent pas en soi de conclure que les

⁶⁹ Il convient de noter que l'argument de Margolis et Wollheim à cet égard est loin de faire l'unanimité. D'une part, des philosophes tels que Kivy (1987 ; 1993) ont défendu une position platonicienne dans le traitement des œuvres musicales : celles-ci ne seraient pas créées, mais plutôt découvertes dans une gamme limitée de fréquences sonores préexistantes. D'autre part, l'idée que les types peuvent être créés et détruits est un sujet tout aussi débattu. Pour une introduction à ce sujet, qui fait désormais l'objet d'une bibliographie sans fin, voir Levinson (1980b) et Dodd (2007).

œuvres d'art sont identifiées à des types de *token*, ils contribuent certainement à clarifier le champ des théories opposées.⁷⁰

Basée sur la comparaison de différentes entités génériques, l'analyse menée par Margolis et Wollheim convainc avant tout par sa formidable force descriptive. Lorsque nous écoutons de la musique, lisons un livre ou regardons un film, nous sommes fortement ancrés dans l'expérience sensible que ces œuvres nous apportent. Et pourtant, chaque fois que nous écoutons une chanson sur Spotify ou que nous tenons un exemplaire d'un roman entre nos mains, il nous semble que cette expérience transcende la situation particulière dans laquelle nous nous trouvons : nous sommes virtuellement connectés avec d'autres personnes qui sont passionnées par la même chanson ou le même roman tout en vivant à des époques, dans des lieux et des circonstances différents des nôtres. C'est cette duplicité inépuisable que la théorie des signes typographiques réussit si bien à capturer, cette dimension omniprésente qui fait que les œuvres d'art existent dans une tension continue entre le monde sensible et l'abstraction conceptuelle.

Nous en arrivons maintenant au deuxième aspect qui a rendu la théorie du *type-token* si convaincante pendant si longtemps. Cela consiste dans le fait que la force descriptive et classificatoire de la théorie ne se contente pas de circonscrire le champ de l'art de l'extérieur, c'est-à-dire qu'elle ne se contente pas de différencier la catégorie ontologique à laquelle les artefacts sont identifiés des autres types d'entités. Selon Margolis et Wollheim, considérer les œuvres d'art en termes de type et de *token* permet également d'établir une distinction interne au concept d'art : grâce à ces deux catégories, il est possible d'établir, d'un point de vue ontologique, la différence entre les genres artistiques reconnus comme standards - peinture, sculpture, théâtre, littérature, musique, etc. Ce qui distingue les artefacts d'un genre de ceux d'un autre, selon les deux philosophes, c'est la manière dont leur identité est

⁷⁰ Pour une discussion concise de la manière dont Wollheim distingue entre différentes entités génériques et attribue aux œuvres d'art reproductibles la nature des types matérialisés par des *token*, Bachrach (1973).

identifiée. A une forme spécifique de relation entre un type et ses *token* correspond un artefact appartenant à un médium artistique spécifique. On peut le constater, une fois de plus, en faisant une observation empirique.

Que l'on pense qu'une œuvre picturale coïncide immédiatement avec l'objet qui la matérialise - comme Wollheim - ou qu'elle soit identifiée par un *token* - comme Margolis - il est certain qu'un tableau s'identifie à une entité unique : aucune réplique de la Joconde ne peut être équivalente à cet exemplaire unique peint par Léonard et aujourd'hui conservé au Louvre. Si nous savons comment les œuvres d'art visuel sont produites et appréciées, nous devons donc conclure qu'elles sont identifiées par une seule occurrence, qui sera appelée, dans le langage de Margolis (1959, 40-41), une occurrence primaire (*prime instance*).

Les œuvres d'art visuel non reproductibles ne sont pas les seules à posséder une instance première. Toutes les œuvres littéraires en possèdent également une. Par exemple, c'est sur la base de la première copie manuscrite de *Les Fiancés* que tous les exemplaires ultérieurs du roman ont été imprimés : seule la première version rédigée par Alessandro Manzoni a une force prescriptive sur toutes les autres. Le poids ontologique joué par les occurrences primaires dans les arts littéraires et visuels est cependant très différent. Alors que l'incinération de la Joconde au Louvre impliquerait la destruction immédiate de l'œuvre, l'incinération du manuscrit de Manzoni, aussi infâme soit-elle, ne provoquerait pas du tout la disparition définitive de l'œuvre : n'importe qui pourrait lire le roman en empruntant l'une des nombreuses copies archivées à la bibliothèque.

Toutes les œuvres musicales qui ont été transcrites sur une partition par leur auteur n'ont pas d'occurrence primaire mais une notation primaire avec force prescriptive (*prime notation*). Il peut toutefois y avoir le cas de mélodies qui n'ont jamais été traduites en notation, comme c'est le cas pour une grande partie de la musique populaire. Toutefois, si cette éventualité se produit, la notation primaire peut toujours être déduite ultérieurement. En général, cependant, les occurrences

primaires des œuvres littéraires sont équivalentes à l'exemplaire de l'œuvre qui a été publié en premier dans l'ordre chronologique.

En commençant par les arts musicaux, les taxonomies développées par Margolis et Wollheim commencent à cataloguer les genres et les médias avec un degré croissant d'indétermination. Le premier de ces genres est l'architecture, qui inclut dans son ensemble d'éléments à la fois des cas qui suivent l'ontologie des œuvres d'art visuel et des cas qui suivent celle des œuvres littéraires. D'une part, comme c'est le cas pour le Taj Mahal ou le Pompidou, certains bâtiments sont identifiés par une seule occurrence primaire ; d'autre part, des constructions plus anonymes, comme les maisons en terrasse, peuvent être reproduites partout en un nombre infini d'occurrences mutuellement équivalentes.

L'architecture n'est pas le seul genre à avoir des points communs avec l'art littéraire. Les pièces de théâtre sont en effet, au moins en partie, constituées d'un texte, qui aura les mêmes règles d'identification qu'un roman ou un poème. Alors que le scénario manuscrit d'une pièce de théâtre fonctionnera comme l'occurrence primaire de l'œuvre et aura une certaine force prescriptive, tous les autres éléments qui composent la représentation seront laissés à l'interprétation du metteur en scène, du scénographe, des acteurs et des costumiers. C'est pour cette raison que les versions les plus précises d'un point de vue philologique et les adaptations avec une touche plus contemporaine sont acceptées comme des occurrences également valables du même opéra.⁷¹

En dernier lieu, on trouve les arts chorégraphiques et les arts du spectacle, qui sont dotés de méthodes de notation vagues et ont donc des règles d'identification moins strictes. Si ce type d'artefacts permet le plus haut degré d'indétermination, il accorde en même temps un degré tout aussi élevé de liberté d'interprétation. En

⁷¹ Dans le *Jules César en Égypte* de Haendel présenté à la Scala en 2019, par exemple, Cléopâtre devait offrir à l'empereur romain des produits de la marque Fendi. Bien que la marque n'ait pas existé à l'époque de Haendel ni à celle de Cléopâtre, l'adaptation ainsi conçue est néanmoins considérée comme une occurrence valide de l'opéra.

effet, comme le montre clairement l'échelle taxonomique formalisée par Margolis et Wollheim, le flou ontologique et l'interprétabilité sont des valeurs directement proportionnelles l'une à l'autre.

Avec la danse et les autres formes de spectacle, la classification des genres artistiques rendue possible par l'utilisation du binôme *type-token* prend fin. En parcourant de bout en bout la taxonomie développée par les deux philosophes, on comprend aisément pourquoi leur théorie est entrée en si peu de temps dans le canon de la philosophie analytique de l'art : à l'exhaustivité de la classification proposée s'ajoute une très grande capacité descriptive des genres artistiques standards.

Sans atteindre l'objectif de fournir une définition du concept d'art, la voie ouverte par Margolis et Wollheim garantit au moins trois résultats qui atténuent la théorie défendue par Morris Weitz sans tomber dans des définitions essentialistes limitatives. Premièrement, les deux philosophes identifient l'intentionnalité comme étant au moins une condition nécessaire à la production de tout artefact. Deuxièmement, leur ontologie de l'art permet d'adopter un critère d'identification homogène, valable pour tous les artefacts : la nature de chacun d'eux est ramenée à au moins un des éléments de la triade formée par le type, l'occurrence, l'objet matériel (ou l'événement). Troisièmement, un critère de différenciation tout aussi homogène est identifié dans leur théorie : ce qui distingue les œuvres appartenant à tel ou tel médium artistique est toujours et uniquement le genre différent de relation entre le type et le *token* qui identifie chaque membre de chaque classe - art visuel, œuvres littéraires, œuvres architecturales, œuvres théâtrales, etc.

Les ontologies de Margolis et Wollheim semblent décrire de manière homogène et exhaustive toutes les expressions artistiques encodées dans notre culture. C'est précisément pour cette raison que, même après que les théories des deux philosophes ont été contestées sous certains aspects, l'utilisation des catégories type et *token* n'a pas cessé de paraître décisive dans le domaine de la philosophie de

l'art. Ce n'est qu'au tournant du siècle que le modèle a commencé à montrer ses limites pour saisir des formes d'art entièrement nouvelles.

CHAPITRE III.

La preuve de l'histoire.

1. L'art en tant que système médiatique.

Après avoir terminé l'exkursus sur les ontologies de Joseph Margolis et de Richard Wollheim, il est possible de faire quelques remarques générales concernant la philosophie analytique de l'art, ou du moins une partie importante de celle-ci. Tout d'abord, il convient de noter que tout auteur qui a utilisé le couple catégorique *type-token* pour décrire la nature des artefacts a dû faire face à l'origine pragmatiste de ces mêmes concepts : comme je l'ai souligné, le *type* et le *token* sont en fait des notions qui sont utilisées pour la première fois dans la théorie sémiotique de Charles Sanders Peirce. Si le lien avec le pragmatisme est évident dans la pensée d'un philosophe comme Joseph Margolis, cette relation ne sera pas toujours reconnue ou manifeste. Il est bien connu que, surtout dans les milieux universitaires américains, la philosophie analytique a souvent été perçue comme hostile à la tradition pragmatiste qui l'a précédée.⁷²

Qu'y a-t-il donc d'analytique dans la philosophie analytique de l'art ? Outre l'utilisation de la logique formelle comme outil théorique, il y a tout d'abord l'idée que les notions d'art et d'œuvre d'art peuvent être clarifiées par l'étude de la manière dont elles sont employées dans le langage ordinaire : nous avons vu, par exemple, comment Margolis illustre les particularités de la relation entre *type* et *token* en

⁷² Un tel point de vue mérite certainement d'être mieux exprimé. De nombreuses lignes de continuité peuvent être tracées entre Wittgenstein lui-même et les auteurs classiquement associés au pragmatisme. Néanmoins, la relation entre la philosophie analytique et la philosophie pragmatiste a souvent été décrite comme conflictuelle. Cette description a été popularisée notamment par Richard Rorty (1995), mais Margolis (2014) a également fait état à plusieurs reprises de la difficulté de se définir comme pragmatiste dans le tempérament philosophique américain des années 1960.

distinguant le sens des verbes "créer" et "produire". Deuxièmement, il y a ce que Stephen Davies (1991) a appelé une approche descriptive plutôt qu'évaluative de l'ontologie de l'art. Considérons les cas de Margolis et Wollheim : l'objectif premier de leurs théories est d'établir les conditions d'existence de tous les artefacts possibles, au-delà de leur valeur culturelle spécifique. Dans les systèmes de pensée des deux philosophes, les grands chefs-d'œuvre et les œuvres de peu ou pas de mérite sont unis par une seule théorie ontologique qui ne prévoit aucune hiérarchie esthétique. C'est précisément cette intention descriptive et taxonomique qui fait pencher vers la méthode inductive de nombreux auteurs analytiques qui traitent de l'ontologie de l'œuvre d'art.

La capacité à fournir une taxonomie complète et homogène des différentes expressions artistiques est certainement une qualité qui a contribué au succès de l'ontologie analytique de l'œuvre d'art. Cependant, les taxonomies formulées par Margolis et Wollheim présentent toutes deux une caractéristique assez particulière qui découle d'une observation empirique : elles présupposent toutes deux une vision médiale de l'art. C'est-à-dire qu'ils sont fondés sur l'idée que l'art est un système général au sein duquel s'articulent des sous-systèmes correspondant à des médias traditionnellement classés. Ceci est particulièrement évident à la lecture du paragraphe par lequel Wollheim (1968, §1) ouvre *Art and Its Objects*:

"Qu'est-ce que l'art ?" "L'art est la somme ou la totalité des œuvres d'art"
"Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?" "Une œuvre d'art est un poème, une peinture, un morceau de musique, une sculpture, un roman..." "Qu'est-ce qu'un poème ? une peinture ? un morceau de musique ? une sculpture ? un roman ? ..." "Un poème est..., une peinture est..., un morceau de musique est..., une sculpture est..., un roman est..."

Il serait naturel de supposer que, si seulement nous pouvions combler les lacunes, nous aurions, dans la dernière ligne de ce dialogue, une réponse à l'un des plus insaisissables des problèmes traditionnels de la culture humaine : la nature de l'art. L'hypothèse ici est, bien sûr, que le dialogue, tel que nous l'avons ci-dessus, est conséquent. C'est une chose que, pour le moment, je continuerai à assumer (Traduction de l'auteur).

Comme nous l'avons vu, les catégories de type et de *token* servent à la fois à Wollheim et à Margolis précisément comme principe de distinction des différents médias. Une vision médiale de l'art est également clairement visible dans les développements ultérieurs de l'esthétique analytique, qui compte également parmi ses défenseurs de nombreux spécialistes d'une seule forme d'art. On pense, par exemple, aux nombreuses introductions à la philosophie de la musique publiées ces vingt dernières années : Kivy (2002), Ridley (2004), Sharpe (2004), Hamilton (2007), Gracyk (2013), Kania (2020). De ce point de vue, le débat suscité par la philosophie analytique a pris des connotations similaires à celles de l'ouvrage *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, écrit par l'abbé Charles Batteux en 1746 et considéré comme la première tentative moderne de définir l'ensemble du système des arts. Dans les deux cas, en effet, on demande à une bonne théorie esthétique de décrire les genres artistiques dans leur intégralité, en unifiant leurs différences sous un ou quelques principes catégoriques (cf. Thomasson 2004, 78).⁷³

Une conception médiale des phénomènes artistiques est peut-être le seul facteur qui unit les théories analytiques aux autres théories esthétiques qui ont marqué la pensée occidentale. Mais c'est précisément en considérant ce facteur que nous pouvons commencer à entrer dans la question de la relation entre la philosophie analytique et l'histoire. Les ontologies de Margolis et Wollheim semblent en effet impliquer non seulement que les médias et leur distinction sont

⁷³ Bien sûr, la conception médiane de l'art et la conviction qu'une bonne théorie esthétique doit être fondée sur des principes homogènes sont les seuls points de contact entre la philosophie analytique et les philosophies qui l'ont précédée. Si Davies (1991) qualifie les positions analytiques de descriptives et non d'évaluatives, une perspective telle que celle de Batteux peut plutôt être qualifiée de fonctionnaliste. C'est-à-dire qu'elle repose sur l'idée que les œuvres d'art peuvent être évaluées en fonction de leur plus ou moins grande efficacité à remplir une fonction spécifique : dans le cas de Batteux, il s'agissait de l'imitation de la beauté naturelle, dans le cas de Collingwood, de l'expression d'états émotionnels ou imaginatifs, etc.

Jusqu'au XXe siècle, toutes les philosophies de l'art étaient fondées sur une approche fonctionnaliste. En effet, on peut dire que le grand mérite de la philosophie analytique et de son orientation descriptive a été de reconnaître la pluralité irréductible de l'art, de ses formes et de ses buts.

une sorte de constante transculturelle, mais aussi que chacun des médias traditionnellement reconnus possède des caractéristiques ontologiques stables dans le temps : ce qui identifie chaque œuvre comme appartenant à la classe des arts visuels, ou littéraire, ou musicale, ou architecturale, etc. est toujours un mode invariant de relation entre un type et ses *token*. C'est précisément cette invariance qui permet de distinguer les classes dans lesquelles se répartissent les artefacts.

La façon dont Margolis et Wollheim - et de nombreux autres analytiques - considèrent les *ready-made* semble également révéler une conception précise de l'évolution de l'art dans le temps. Pour comprendre cela, il faut toutefois saisir dans quelle mesure les deux philosophes pensent les objets trouvés duchampiens sur le modèle des propositions logiques wittgensteiniennes. Tout comme dans le *Tractatus Logico-Philosophicus* (Wittgenstein 1922), les *ready-mades* sont également reconnus comme ayant une nature que l'on pourrait en quelque sorte qualifier de tautologique. Elles ont, dans les systèmes théoriques de Wollheim et Margolis, la fonction de révéler la seule condition nécessaire commune à toutes les œuvres d'art, à savoir qu'elles sont produites par un acte intentionnel. Ainsi, ayant pour but d'exposer une propriété qui est vraie pour tout artefact possible, les *ready-made* ne représentent aucun objet particulier, ils ne représentent rien, mais montrent plutôt une des limites qui définissent la notion même d'art : ils montrent ce qu'est l'art en soi une fois que son lien figuratif avec la réalité a été rompu.⁷⁴ C'est précisément ici qu'apparaît la conception de l'histoire que les théories des deux philosophes présupposent en traitant de l'art de Duchamp. Les *ready-made* ne sont pas conçus comme les signes d'un changement de paradigme traumatique et irréversible, ils ne sont pas conçus comme des révolutions, mais plutôt comme des cas limites capables d'éclairer un ensemble d'objets qui peuvent être considérés comme homogènes.

Si l'on se concentre sur la manière dont Margolis et Wollheim conçoivent les *ready-made* d'une part et le système médiatique d'autre part, on peut voir comment

⁷⁴ Cfr. Wittgenstein (1922, 4.12-4.121 e 4.46-4.4661).

les théories des deux philosophes présupposent des hypothèses sur l'histoire de l'art qui risquent de passer complètement inaperçues. En considérant ces deux aspects, on peut également voir comment l'utilisation des catégories *type* et *token* sert à atténuer l'anarchie ontologique prônée par Morris Weitz à travers sa définition de l'art comme un concept ouvert. Si la théorie de Weitz permettait d'imaginer une histoire de l'art animée par un réseau de similitudes en constante évolution, l'histoire imaginée par Margolis et Wollheim semble jouir d'une plus grande continuité et stabilité ontologiques.

À première vue, il peut sembler que les théories esthétiques fondées sur la paire catégorielle du *type* et du *token* n'ont rien à voir avec la dimension historique de l'art. Dans les lignes qui précèdent, cependant, j'ai essayé de mettre en évidence comment l'utilisation de ces deux catégories dissimule au moins certaines hypothèses sur l'historicité des différentes formes d'art et leur relation mutuelle. Ayant ainsi clarifié le lien implicite entre les théories du *type-token* et une certaine vision de l'histoire de l'art, je voudrais maintenant mettre en évidence certains aspects critiques de ce même lien.

Dans la section suivante, je traiterai de deux problèmes en particulier. Tout d'abord, je testerai la conception médiatique du système artistique en la comparant aux formes d'expression artistique qui ont émergé au début du XXI^e siècle. Les formes que je vais identifier semblent présager la possibilité que, au moins pour une partie d'entre elles, l'art contemporain évolue vers un horizon dans lequel le concept de médium n'est plus applicable à la totalité des œuvres d'art. Comment, dès lors, les taxonomies de Margolis et Wollheim sont-elles censées les comprendre ? Dans un deuxième temps, j'exposerai la critique de Guy Rohrbaugh sur l'utilisation des deux catégories dans le domaine de l'ontologie de l'art. Comme j'ai déjà eu l'occasion de l'écrire, le philosophe estime que l'emploi de *type* et de *token* dans le domaine de l'ontologie des artefacts empêche nécessairement la compréhension de leur

inélucltable nature historique. Après avoir exposé les positions de Rohrbaugh, je vais essayer de mettre en évidence certains des points faibles de sa théorie.

2. La condition post-médiatique.

C'est bien connu : ce que les Grecs et les Romains désignaient par les termes *ars* et *τέχνη* ne correspond pas du tout à l'ensemble des objets que l'on appelle art à l'époque actuelle. Au contraire, le groupe des disciplines artistiques, au moins jusqu'à la fin de la Renaissance, comprenait des pratiques et des connaissances qui en sont aujourd'hui exclues ; inversement, dans l'Antiquité, des formes expressives que nous considérerions aujourd'hui comme impossibles à ne pas inclure étaient absentes de ce groupe. La poésie, par exemple, a longtemps été traitée comme quelque chose d'essentiellement différent de la peinture et de la sculpture. Pourtant, malgré cela, l'idée que l'art est un système composé de genres dont les supports ont des caractéristiques distinctes est restée constante au fil des siècles.⁷⁵

La première tentative moderne de théoriser l'unité et la cohérence du système remonte à Charles Batteux (1746) et à son ouvrage précité *Les Beaux Arts réduits à un même principe*. C'est peut-être précisément à partir de là, de cet essai dédié à Louis Ferdinand Prince de Bourbon, que commence le questionnement continu sur la nature des médias, l'apogée duquel se trouve dans les avant-gardes du XXe siècle, à l'époque où l'art affirme son autonomie en assumant des formes de plus en plus autocritiques et autoréflexives.

Comme je l'ai mentionné plus haut, les ontologies de Margolis et de Wollheim font également partie de cette longue histoire qui a commencé avec Batteux. Leurs taxonomies sont elles aussi chargées de réduire la pluralité des genres

⁷⁵ Pour un aperçu de la manière dont la classification des arts a évolué au fil du temps, voir le désormais classique Tatarkiewitz (1975, 31-123).

dans lesquels s'articule l'art à quelques principes homogènes. Cependant, ce n'est pas l'abbé français qui est la référence ou la source la plus utile pour comprendre le contexte historique dans lequel ces deux philosophies - et l'esthétique analytique dans son ensemble - ont été établies.

En effet, il est impossible de comprendre comment la conception médiale de l'art a été conçue aux États-Unis et en Angleterre sans évoquer le critique d'art américain le plus influent de l'après-guerre : Clement Greenberg.

Dans des essais désormais classiques tels que « *Avant-Garde and Kitsch* », Greenberg (1939) interprète le passage du postimpressionnisme à l'abstraction comme ce moment de l'histoire de l'art où chaque médium se distingue des autres afin de montrer, par lui-même, ses propres conditions matérielles de production. Le critique écrit :

C'est la genèse de l'"abstrait". En détournant son attention du sujet de l'expérience commune, le poète ou l'artiste la tourne vers le support de son propre métier (Greenberg 1939, 36-37. Traduction de l'auteur).

En peinture, par exemple, l'expressionnisme abstrait de Jackson Pollock avait, selon Greenberg (1960), pour fonction de démasquer la théâtralité inhérente à toute représentation de la perspective, en révélant son caractère illusoire et conventionnel. En faisant couler la couleur sur toute la surface de la toile, le peintre ne faisait que souligner la planéité de la surface picturale comme une qualité essentielle de toute peinture, le plus petit dénominateur commun de toute peinture.⁷⁶ Grâce à l'avant-garde, la peinture s'est montrée dans sa pureté, se libérant des connotations partagées avec les autres arts. On pourrait en dire autant de la poésie, de l'architecture, etc.

L'évolution vers l'abstraction dans la peinture et la poésie au début du siècle a été interprétée par Greenberg de manière presque téléologique. L'émancipation de la

⁷⁶ Pour une interprétation de la pensée de Greenberg dans ce sens, voir également Foster (1996).

figuration et du réalisme, qui caractérisait à l'époque toute forme d'art cultivé, a été décrite comme l'aboutissement d'un démêlage progressif : avec elle, la structure matérielle des médias qui permettait à chaque artefact d'exister était enfin mise en lumière. Tout ce qui, au contraire, ne se conformait pas à ce modèle de progrès était jugé anachronique ou ouvertement réactionnaire. Alors que l'art populaire divertissait les masses en provoquant des réactions entièrement émotionnelles chez les spectateurs, l'art d'avant-garde éduquait à la vérité par un processus réflexif à la fois critique et autocritique.

Bien que la théorie de Greenberg soit imprégnée de téléologie et peut-être même d'un sous-entendu marxiste (Clark 1982), je pense que les taxonomies de Margolis et Wollheim doivent être lues à la lumière de ce contexte culturel. Bien que les ontologies des deux philosophes ne soient pas évaluatives et n'attribuent aucune fonction spécifique à l'art, elles répondent néanmoins avec des outils sémiotiques à la même ligne de pensée : d'une part, elles sont également le résultat d'une interrogation concernant les conditions nécessaires pour qu'un certain objet soit une œuvre d'art, et d'autre part, elles identifient également un principe de distinction qui peut être appliqué à tous les médias existants.

En dehors de l'influence directe que les idées de Greenberg ont pu avoir sur Margolis et Wollheim, un fait reste vrai : au moins jusqu'à la fin des années 1960, l'art a été défini, par les critiques et les philosophes, comme un système médiatique. Margolis et Wollheim n'ont certainement pas fait exception. Cependant, au cours de ces années déjà, ce modèle d'interprétation a commencé à être remis en question. Il est donc nécessaire de se demander si et comment la théorie du *type-token* a été influencée par la crise progressive qui a affecté la conception médiatique de l'art dans les décennies suivantes.

Si je devais indiquer les raisons pour lesquelles le problème des médias et de leur nature a perdu de son intérêt, je mentionnerais deux causes principales. Tout d'abord, surtout après l'essor de l'art conceptuel, des genres artistiques totalement

nouveaux sont apparus et se sont répandus en Occident, qui n'étaient plus liés aux classifications traditionnelles.⁷⁷ Deuxièmement, en même temps que l'émergence de ces nouvelles formes d'expression, un groupe de critiques a commencé à faire des objections pointues aux théories de Clement Greenberg. Parmi les membres de ce groupe, réunis autour de la revue *October*, figurent Benjamin Buchloh, Hal Foster, Yves-Alain Bois et Rosalind Krauss. C'est ce dernier en particulier qui a repensé certains concepts fondamentaux du modernisme dans une clé contemporaine, dont celui de médium.

Réinventer le médium est le titre significatif donné à un recueil d'essais écrit par Rosalind Krauss (2005) dans les années 1990 et traduit en italien il y a quelques années. À travers eux, l'auteur a critiqué la notion de médium de Greenberg, contestant l'idée qu'elle ne devrait indiquer que les qualités matérielles du support dans lequel une œuvre s'incarne. Tout comme Greenberg, Krauss (1999, 155-79) s'est également confrontée à l'expressionnisme abstrait de Jackson Pollock pour prouver son point de vue, en interprétant les conditions de possibilité de ce style de peinture d'une manière totalement innovante. La théoricienne a observé que ce qui rendait possible ce dripping inimitable était non seulement la planéité des toiles utilisées par l'artiste américain, mais aussi la façon dont il les orientait dans l'espace. En fait, si Pollock avait peint sur un chevalet, il n'aurait certainement pas produit les effets qu'il a obtenus en peignant sur des rouleaux de toile tendus directement sur le sol. Krauss a donc conclu : c'est avant tout une propriété relationnelle -l'horizontalité- et non une simple propriété physique -la planéité- qui permet à des tableaux tels que *Number 1, Autumn Rythm* et d'autres d'exister.

L'analyse par Krauss des conditions de possibilité de l'égouttage conduit à un premier résultat théorique. Même dans le cas de la peinture, dont la matérialité semble indéniable, la notion de médium ne coïncide pas avec les caractéristiques physiques d'un support donné, mais inclut également des arrangements relationnels :

⁷⁷ Pour une chronologie annotée de l'essor de l'art conceptuel entre 1962 et 1969, Buchloh (1990).

dans le cas de Pollock, l'orientation spatiale de la toile. La définition de Greenberg doit, pour cette raison, être reconnue comme partiellement inexacte.

C'est précisément à partir de cette reconnaissance, affirme Krauss (2005 ; 2009), que de nombreux artistes ont commencé à travailler après la fin du modernisme. Les phénomènes relationnels et sociaux tels que les conventions, les habitudes, les règles et les codes visuels sont devenus le moyen d'expression de nombreuses œuvres d'art. Un exemple de cette tendance, que Krauss mentionne à plusieurs reprises, est *Twentysix Gasoline Stations*, un livre d'artiste publié par Ed Ruscha en 1963.⁷⁸ Ce court volume rassemble vingt-six photographies en noir et blanc qui ont pour sujet autant de pompes à essence d'autoroute. Les clichés sont liés entre eux par la décision du photographe de respecter une certaine règle lors d'un voyage sur la route entre Oklahoma et Los Angeles. La série photographique représentant une architecture autoroutière impersonnelle est donc réalisée au moyen d'une règle tout aussi impersonnelle que l'artiste s'oblige à suivre. Tout comme le papier photographique permet l'existence de chaque photographie prise individuellement, c'est la règle établie qui permet à l'œuvre d'exister dans son intégralité⁷⁹

À travers l'analyse d'œuvres telles que celles d'Ed Ruscha et de nombreux autres artistes qui se sont fait connaître dans les années 1960 et 1970, Rosalind Krauss démontre que pour comprendre les évolutions de l'art contemporain, il est nécessaire d'élargir le concept de médium dans un sens relationnel et social. Toutefois, ce n'est pas la seule voie empruntée au cours des cinquante dernières années pour dépasser le modernisme et Greenberg.

⁷⁸ Edward Ruscha, *Twenty-six Gasoline Stations*, livre d'artiste, édition de 400 exemplaires, 17,9 × 14 cm, 1963.

⁷⁹ L'accent mis par Krauss sur la norme comme médium de *Twentysix Gasoline Stations* est peut-être exagéré : cinq des vingt-six photographies du livre, par exemple, ne sont pas placées dans l'ordre chronologique dans lequel elles ont été prises. L'aspect final de l'œuvre est donc aussi le résultat du soin obsessionnel avec lequel Ruscha a travaillé à la mise en page du volume (Sharp 1973). Malgré cela, l'argument de Krauss reste valable : à partir des années 1960, de nombreuses œuvres ont été produites en dehors des formats traditionnellement classés.

Dans son ouvrage fondamental, intitulé *Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-medium Condition*, Krauss (2000) affirme qu'avec la montée de l'art conceptuel, la notion même de médium a été au moins partiellement mise de côté. Travaillant de moins en moins à mettre en évidence les conditions d'existence d'un seul genre artistique, de nombreux artistes ont choisi de s'interroger sur le sens de l'art en tant que terme général. Des personnalités telles que Sol LeWitt, Marcel Broodthaers, Joseph Kosuth et Donald Judd ont délibérément conçu des objets d'art situés quelque part entre la peinture et la sculpture, jetant ainsi les bases de l'émergence de l'installation en tant que nouveau genre. Donald Judd, par exemple, commence son célèbre article de 1965, « Specific Objects » :

La moitié ou plus des meilleures nouvelles œuvres de ces dernières années ne sont ni de la peinture ni de la sculpture (Judd 1965, 74. Traduction de l'auteur).

En affaiblissant la distinction entre peinture et sculpture, l'art minimal et conceptuel a inauguré ce que Rosalind Krauss appelle la condition post-médiale : un écosystème artistique qui ne se conçoit plus comme un ensemble de genres idéalement purs, mais plutôt comme un champ ouvert et hybride dans lequel différents langages s'entremêlent. Le produit éminent de cette nouvelle façon de faire de l'art est, selon la théoricienne, le format de l'installation. Non identifiable à un seul média, l'installation est en fait un dispositif complexe qui place plusieurs médias à la fois dans des relations d'interdépendance.⁸⁰ Les caractéristiques des

⁸⁰ L'étude de cas analysée par Krauss pour illustrer sa position est le *Musée d'art moderne. Département des Aigles*, une œuvre créée par l'artiste belge Marcel Broodthaers et installée dans différents lieux entre 1968 et 1972. Aujourd'hui partiellement dispersée, l'installation avait l'apparence d'une institution muséale fictive dédiée aux aigles et à leur iconographie. Les vitrines contenant des objets et des reliques, des dessins, des peintures et des sculptures étaient divisées en douze sections et étaient repositionnées de temps en temps en fonction de l'occasion. Assurer l'unité de l'œuvre, limiter l'arbitraire du format de l'installation, c'était selon Krauss mimer l'œuvre avec les codes visuels du musée et de l'archive. Pour une étude approfondie de l'œuvre, dont des sections ont été présentées en divers endroits entre 1968 et 1972, outre Krauss (2000), voir Buchloh (1983) ; Moure (2012) ; Snauwaert (2017).

différents genres d'objets sont liées les unes aux autres pour former des entités complexes, des entités dont la disposition dans l'espace peut varier en fonction de l'occasion ou des spécificités de l'espace d'exposition individuel.

L'élargissement du concept de médium dans un sens relationnel, d'une part, et la dissolution du médium dans une réflexion sur la notion d'art en général, d'autre part, sont deux des moyens que les artistes postmodernes ont, selon Krauss, adoptés pour se libérer de Greenberg et du modernisme.

Bien sûr, aucune des œuvres que j'ai mentionnées ne remet en cause le modèle ontologique théorisé par Margolis et Wollheim : même une installation peut être décomposée en plusieurs parties pour entrer dans la taxonomie standard. Pourtant, comprendre la condition post-médiatique telle que la conçoit Krauss permet de clarifier deux aspects qui ont une certaine corrélation avec la théorie du *type-token*.

Tout d'abord, les observations de Rosalind Krauss nous amènent à constater que, contre les prédictions de Greenberg, depuis les années 1960, de nombreux artistes ont commencé à produire des formes d'art hybrides qui, dans la classification développée par les deux philosophes, sont plus proches du théâtre et des arts de la scène. À l'instar de ces dernières, les œuvres post-médiatiques ont également des règles d'identification plus vagues sur le plan ontologique : il existe de nombreux éléments qui peuvent varier selon l'occasion. Deuxièmement, les arguments de Krauss nous obligent à comprendre la notion de médium comme allant au-delà de celle de simple support matériel. Cette nouvelle conception, qui valorise les facteurs relationnels et conventionnels, contredit au moins en partie le Wollheim de « Minimal art ». En particulier, à travers la réflexion de Krauss, on peut commencer à réaliser combien il est difficile de soutenir l'idée que le type d'une œuvre d'art consiste en une entité abstraite complètement indépendante de toute contingence.

La faiblesse des positions exprimées dans « Minimal Art » devient évidente lorsqu'on considère une classe spéciale d'artefacts post-médiatiques que le poète et

essayiste Craig Dworkin (2013) appelle *No Medium* : ce sont des œuvres d'art qui semblent fonctionner en fait comme des contre-exemples aux thèses du moins mature Wollheim. En effet, la définition de Dworkin identifie comme non-médiatiques toutes les œuvres composées uniquement de pauses, de silences et, en fait, de pages blanches.

On se souvient que dans son essai de 1965, Wollheim avait imaginé une expérience de pensée dans laquelle il réfutait fermement l'hypothèse qu'une feuille blanche puisse être considérée comme une œuvre de poésie. Or, dans son livre, Dworkin présente une série de cas qui réfutent en fait la position du philosophe. Les œuvres littéraires sont-elles constituées uniquement de feuilles blanches, par exemple : Ed Sanders, *A Valorium Edition of the Entire Extant Works of Thales! The Famous Milesian Poet, Philosopher, Physicist, Mathematician, Cosmologist, Urstoff-Freak, Absent-Minded Professor and Madman* (1964); Idries Shah, *The Book of the Book* (1969); Barrie Nichol, *A Condensed History of Nothing* (1970); Doro Boehme ed Eric Baskauskas, *Various Blank Pages and Ink* (2009). En plus de cette bibliographie minimale, il existe également des cas similaires dans d'autres genres artistiques. La première œuvre de ce type qui me vient à l'esprit est certainement la composition musicale *4'33''* (1952) de John Cage, qui ne comporte que des pauses bien qu'elle ait trois mouvements, plusieurs versions et un certain nombre de partitions.⁸¹ Pendant l'exécution de la pièce, aucun son n'est émis, mais cela ne signifie pas que toutes les quatre minutes et trente-trois secondes de silence sont considérées comme une occurrence de l'œuvre, comme le craignait le Wollheim du "minimal art".

Les œuvres que Dworkin énumère existent et sont sans aucun doute considérées comme de l'art : elles représentent donc des contre-exemples convaincants à la première formulation de la théorie du *type-token*. Leur existence même, dont la possibilité était niée dans « Minimal Art », nous oblige à repenser la

⁸¹ Pour un bref historique de l'œuvre et de ses versions, voir Dworkin (2013, 143).

nature qui était attribuée au type dans l'essai de Wollheim. Deux aspects en particulier méritent d'être repensés.

Tout d'abord, l'idée qu'un type est une structure formelle indépendante, constituée de l'ensemble de toutes les propriétés non-contingentes partagées par les occurrences d'une œuvre donnée, doit être remise en question. C'est précisément l'extrême abstraction avec laquelle Wollheim connote les types qui empêche le philosophe de voir comment il est nécessaire de se référer à des contextes concrets d'exécution pour distinguer ce que sa théorie ne parvient pas à différencier. C'est parce que nous comprenons et nous référons à un certain contexte que nous sommes capables de reconnaître la différence entre un simple silence et l'œuvre de John Cage, ou entre une banale page blanche et un poème conceptuel.

Deuxièmement, il faut repenser l'idée que chaque genre artistique possède des propriétés stables et que la nature des types auxquels les œuvres d'un genre donné sont identifiées dépend de ces propriétés. On se souviendra que, dans sa propre expérience de pensée, Wollheim tenait pour acquis que tous les membres de la classe des œuvres littéraires étaient en soi reproductibles. C'est précisément la reproductibilité attribuée au poème de la page blanche qui a conduit le philosophe à considérer l'existence de cette œuvre imaginaire comme impossible. De même, la matérialité et l'unicité attribuées aux œuvres d'art visuel tout court ont convaincu Wollheim qu'une sculpture en page blanche était possible. Or, ces attributions de propriété à l'un et l'autre genre d'art sont loin d'être fondées une fois pour toutes : on peut très bien imaginer, par exemple, un poème qui ne serait identifié, par la volonté de son auteur, qu'à une seule occurrence valable.

En considérant les œuvres *no-medium* identifiées par Dworkin et, plus généralement, la condition post-médiale théorisée par Krauss, on est encouragé à repenser la définition des types et même certaines des hypothèses fondatrices de la conception médiale de l'art. Mais de quelle manière ?

3. Les versions ultérieures de la théorie *type-token* et le problème de la remédiatisation.

Craig Dworkin n'est pas un philosophe analytique et n'a jamais participé au débat sur la théorie du *type-token* que j'aborde ici. Cependant, lui aussi, comme Rosalind Krauss, semble indiquer une voie alternative à Greenberg et au Wollheim de « Minimal art » lorsqu'il suggère la nécessité de considérer les médias dans leur dimension contextuelle et interdépendante, comme faisant partie d'un système en perpétuelle formation :

Aucun medium ne peut être appréhendé de manière isolée. En outre, [...] les médias (toujours nécessairement multiples) ne deviennent lisibles dans les contextes sociaux que parce qu'ils ne sont pas des choses, mais plutôt des activités : commerciales, communicatives et, toujours, interprétatives (Dworkin 2013, 28. Traduction de l'auteur).

De toute évidence, les changements intervenus dans la production et la réalisation de l'art depuis les années 1970 ne sont pas non plus passés inaperçus au sein de la philosophie analytique. Parmi les diverses tentatives de réforme des positions théoriques de Wollheim, deux en particulier reposent sur l'idée que les phénomènes artistiques doivent être compris comme le résultat d'une activité.

La première tentative que je souhaite mentionner est celle de David Davies (2004), qui s'est fortement inspiré des théories de Gregory Currie (1989). Davies et Currie soutiennent tous deux que les œuvres d'art ne doivent pas être identifiées à l'objet ou à l'expérience auxquels elles sont communément associées, mais plutôt à la chaîne d'actions qui a conduit à leur réalisation. La raison en est évidente si l'on considère le cas des *ready-made*. Pour distinguer un objet trouvé d'un objet identique, il n'est pas nécessaire d'observer les qualités esthétiques de l'un ou de l'autre, mais plutôt de considérer la chaîne d'actions qui a conduit à la production de

l'artefact. Puisque c'est cette chaîne causale qui détermine la différence entre l'œuvre d'art et l'objet commun, l'œuvre d'art et la chaîne causale doivent être considérées comme identiques l'une à l'autre.

Qu'un artefact soit toujours identifié par une performance et jamais par une entité matérielle est la thèse qui unit les philosophies de Davies et Currie. Entre les deux théories, il existe toutefois une différence fondamentale. D'une part, l'ontologie de Davies est contextualiste : le philosophe estime que la chaîne d'actions à identifier avec une certaine œuvre est celle concrètement réalisée par son auteur (*action-token*) et qu'elle peut ensuite être abstraite en un modèle idéal de répétition. D'autre part, la perspective adoptée par Currie est fortement platonicienne : il considère l'ensemble des actions menant à la production d'un certain artefact comme une entité abstraite et intemporelle (*action-type*) qui s'incarne dans des occurrences concrètes de temps en temps.

Les théories de Davies et de Currie génèrent certaines difficultés qui ne sont pas facilement contournables.⁸² Un point en particulier est commun aux deux. Comme le note Amie Thomasson (2004, 83-88), prendre au pied de la lettre les hypothèses des deux philosophes nous oblige à modifier radicalement notre conception de ce qu'est une œuvre d'art. Devant une toile du Caravage, par exemple, nous serions forcés de croire que nous ne regardons pas un chef-d'œuvre de la peinture baroque mais seulement l'indice d'actions qui seraient identifiées à l'œuvre d'art réelle.⁸³ Ce faisant, cependant, nous serions forcés de croire que nous ne faisons jamais l'expérience d'une œuvre d'art directement, mais seulement par la médiation d'un objet à travers lequel nous pouvons la reconstruire par inférence (Levinson 1992, 216-17). En épousant l'hypothèse de Currie et Davies, nous renoncerions, en somme, à l'idée que l'art puisse être perçu en soi. Ce changement de perspective ne semble-t-il pas trop radical et contre-intuitif pour être accepté ?

⁸² Pour une critique articulée de la théorie de Currie, voir D. Davies (2004, 127-45).

⁸³ Ce n'est pas un hasard si Currie ne parle des objets d'art qu'en tant que points focaux d'appréciation (*focus of appreciation*).

La deuxième tentative de penser les artefacts comme le résultat d'une activité est celle de l'Américain Nicholas Wolterstorff (1975). À travers une critique directe des positions de Richard Wollheim, le philosophe a pu construire l'un des édifices théoriques les plus articulés dont dispose encore aujourd'hui l'ontologie analytique de l'art. Je ne vais pas examiner ici les thèses de l'auteur dans leur intégralité et leur complexité. Je me limiterai plutôt à décrire la manière dont il a tenté de résoudre les problèmes générés par l'expérience mentale du poème de la page blanche et la notion de type qui y était présupposée.

Wolterstorff commence par noter qu'à la base de la théorie de Wollheim se trouve l'idée qu'un type partage avec ses *token* les propriétés essentielles de l'œuvre à laquelle il s'identifie. C'est en effet cette caractéristique de la relation entre type et *token* qui est considérée comme distinctive par rapport à la relation entre classes et éléments ainsi qu'à celle entre universaux et exemples (Wollheim 2015, 49).

Contrairement à la conception de Wollheim, Wolterstorff note qu'il existe de nombreux cas dans lesquels les occurrences valides d'un certain type ne partagent pas un certain nombre de propriétés nécessaires avec ce dernier. Par exemple, un *Concerto Brandebourgeois* de Bach mal joué ou sifflé par quelqu'un dans la rue ne partagera que très peu de propriétés avec l'interprétation idéale de ce même morceau de musique. Et encore : bien que du point de vue du type il soit nécessaire que la composition de Bach commence par une certaine note émise par un instrument précis, du point de vue des *token* il est possible que certaines bonnes exécutions du concerto commencent par erreur par une note différente. Tous ces cas, poursuit le philosophe, devraient nous amener à rejeter la notion de type prônée par Wollheim. Un type ne peut pas coïncider avec l'ensemble des propriétés nécessairement partagées par la totalité des occurrences d'une œuvre ; au contraire, il doit être équivalent à l'ensemble des prédicats qui ne sont attribuables qu'à ses occurrences correctement formées (*properly formed token*). Pensé en termes de prédicats plutôt que de propriétés, le type est ainsi compris par Wolterstorff comme un genre-norme

(*norm kind*) dont les exemples sont les occurrences correctement formées de l'œuvre à laquelle il est identifié (Wolterstorff 1975, 131). Sur la base de la normativité de chaque type, il sera possible d'établir le degré de correction de chacune de ses occurrences dans la même œuvre : une faculté que ne possédaient pas les types tels que définis par Wollheim.

Nous en arrivons maintenant à l'expérience mentale du poème de la page blanche. La difficulté pour Richard Wollheim de justifier un tel travail vient du fait que le philosophe conçoit les types comme des entités abstraites, totalement dépourvues de référence à des éléments contingents. Puisque la page blanche elle-même n'a pas de structure linguistique-formelle, la théorie du philosophe n'a pas pu faire fonctionner le type de l'œuvre comme principe de distinction entre les *token* de la composition littéraire et les feuilles blanches dépourvues d'artisticità. La différence entre l'un et l'autre r s de dans le fait qu'ils sont présentés dans des contextes spécifiques de performance : des contextes auxquels les types tels que théorisés par Wollheim n'ont aucun moyen de se référer. Wolterstorff, en revanche, tout en continuant à concevoir les types comme des entités abstraites, les identifie à des ensembles de prédicats attribuables aux occurrences correctes d'une certaine œuvre. Bien que le poème de la page blanche n'ait pas de structure formelle, certains des prédicats qui constituent son type peuvent se référer, au moins dans l'abstrait, à des contextes de justesse. La référence à ces contextes de justesse garantira la distinction conceptuelle entre les occurrences valides de l'œuvre et les fiches d'usage courant. Un *token* valide du poème sera donc une feuille blanche incluse intentionnellement dans une anthologie de la littérature conceptuelle. En revanche, toute feuille blanche insérée dans une rame de papier, entre les pages d'un cahier ou dans le chariot d'une photocopieuse ne sera pas une occurrence valable de l'œuvre.

Grâce à sa capacit  à établir un critère formel de justesse des occurrences, la théorie de Wolterstorff s'avère plus efficace que celle de « Minimal Art » de Wollheim. Au-delà du formalisme, il reste cependant à comprendre comment, selon

le philosophe, sont établies les occurrences correctes d'un artefact donné.

Wolterstorff (1975, 136) affirme que l'opération se compose de deux étapes. Dans le premier cas, l'auteur d'une œuvre décide des conditions de justesse qu'il juge acceptables pour ce qu'il crée. Dans la deuxième phase, les conditions établies sont certifiées de manière plus ou moins précise et codifiée. Un musicien peut, par exemple, transcrire précisément sa volonté sur une partition ou choisir des systèmes de notation plus vagues pour effectuer la même tâche. Ces deux phases, poursuit Wolterstorff, sont toutefois conditionnées par l'état de l'art dans lequel chaque artiste travaille : au moment où son œuvre est réalisée, il ne pourra pas fixer des conditions de justesse impossibles à remplir. Une symphonie pour le violon, par exemple, ne doit comporter que les notes que l'instrument peut effectivement atteindre.

Wolterstorff et Davies cherchent tous deux à ancrer la stabilité ontologique des œuvres d'art à une certaine forme d'activité humaine. L'activité à laquelle pensent les deux philosophes n'est cependant que celle exercée par l'auteur lors de la production d'un certain artefact. Contre cette croyance, je voudrais maintenant montrer comment la validité d'un événement est déterminée par un processus collectif plutôt qu'individuel, historique plutôt que ponctuel. Bien que chaque artiste joue un rôle décisif dans la détermination du mode d'existence de ce qu'il fait, certains changements récents me portent à croire que d'autres facteurs peuvent également entrer en jeu.

Que le statut ontologique d'une œuvre d'art s'identifie non seulement au moment de la création de l'artefact mais aussi au moment futur de sa transmission à la postérité me semble prouvé par certains processus historiques concernant l'avènement d'Internet et les changements qu'il a provoqués dans le domaine de la production audiovisuelle.

Du point de vue de notre classification, l'Internet semble en effet être une technologie très spéciale. Tout d'abord, à l'instar des installations étudiées par

Krauss, le web permet la coexistence de plusieurs médias sur un même plan de réalité : il suffit de penser à la page d'accueil d'un journal en ligne où textes, photographies, graphiques, vidéos, etc. coexistent, se concurrencent et se renforcent mutuellement. S'il est utilisé pour faire de l'art, l'internet peut donc être le lieu de convergence et peut-être d'effondrement de tout le système médiatique traditionnel. En ce sens, il s'agit certainement d'une entité post-médiatique.

Cependant, ce n'est pas seulement ce caractère de synchronicité médiatique qui rend l'internet différent des autres technologies. Comme l'a noté Lev Manovich (2013), un deuxième trait distinctif de l'internet est qu'il implique la traduction de tous les autres médias préexistants en un nouveau code : le code binaire du langage numérique. C'est précisément en raison de cette qualité, affirme encore Manovich, qu'Internet peut être défini comme un métamédium, un médium capable d'englober et d'absorber tous les autres dans un nouvel environnement linguistique homogène.

La nature métamédiatique d'Internet a sans aucun doute eu un impact particulier sur la façon dont les œuvres audiovisuelles sont vécues. Tout d'abord, des œuvres qui n'étaient auparavant disponibles que sur pellicule ont été traduites en formats numériques, qui sont considérés par le public d'aujourd'hui comme pleinement équivalents à leurs prédécesseurs analogiques. De plus, la multiplication des plateformes où l'on peut profiter des films a fait que le grand écran et la salle de cinéma sont de moins en moins considérés comme des éléments constitutifs de l'expérience cinématographique. Enfin, la disponibilité immédiate et la malléabilité des œuvres numérisées ont rendu les pratiques de citation et de remixage normales et répandues. Tous ces changements ont eu des effets sur la définition du cinéma en tant que genre d'art et de divertissement. Un signe tangible de ces effets dans le discours public est le débat qui a marqué les dernières éditions des grands festivals internationaux : les œuvres audiovisuelles qui ont été produites pour Netflix sans passer d'abord par salle de cinéma sont-elles ou non admissibles en compétition ?⁸⁴

⁸⁴ Pour un aperçu de la relation entre Netflix et les principaux festivals occidentaux, voir Walters (2020).

Les transformations qui ont eu lieu dans le cinéma en tant que genre et appareil de production ont, je crois, des implications non seulement sur le plan social mais aussi sur le plan ontologique. Comme nous venons de le voir, le passage du support analogique au support numérique entraîne la nécessité d'établir la validité d'un nouvel ensemble d'occurrences présentant de nouvelles caractéristiques matérielles : aux *token* d'une œuvre cinématographique s'ajouteront désormais des *token* incarnés dans des fichiers au format WMV3 ou similaire. Mais qui décide, dans ce cas, de leur justesse ?

C'est ici que la théorie de Wolterstorff semble démontrer sa faiblesse. En effet, il est impossible pour le créateur de l'œuvre de faire ce choix. Il se peut, par exemple, que le réalisateur d'un certain film soit décédé plusieurs années avant la mise en œuvre de la révolution numérique. Comment aurait-il alors pu prendre une décision sur quelque chose qu'il ne pouvait même pas imaginer ?

Une objection à cette critique est de soutenir qu'en acceptant les nouveaux formats d'une certaine œuvre comme valides, on ne fait qu'interpréter la volonté de l'artiste : en l'absence d'indication spécifique contraire, on suppose que sa volonté de transmettre son œuvre prévaut sur la philologie quant à la manière de la présenter. En bref, on suppose que les propriétés de l'œuvre perdues lors du passage de l'analogique au numérique seraient jugées inessentiels. Après tout, le cinéma est un genre artistique reproductible : comme les livres, les films sont censés pouvoir passer d'un support à l'autre sans perdre leur sens.

Il y a au moins deux façons, me semble-t-il, de répondre à cette objection. La première est de souligner combien de réalisateurs qui ont marqué l'histoire du cinéma se sont opposés à la numérisation de leurs films. Par exemple, Peter Kubelka, le père du cinéma structurel, a déclaré qu'il préférerait voir son œuvre s'éteindre plutôt que de céder à sa numérisation. En effet, Kubelka considère que les qualités formelles et matérielles de la projection cinématographique sont essentielles au médium du film (Urbano Ragazzi 2018). Il est donc impossible d'en déduire que tous

les cinéastes du passé auraient eu une opinion différente de celle du réalisateur viennois s'ils avaient eu la possibilité de s'exprimer. D'autre part, il est déjà arrivé que les souhaits posthumes d'un auteur ne soient pas respectés. Dans le domaine philosophique, Michel Foucault a empêché la publication de ses essais autographes après sa mort, mais ses cours au Collège de France - tous publiés à titre posthume - constituent aujourd'hui une source fondamentale et accessible pour étudier la pensée du philosophe français. Au-delà des artifices juridiques par lesquels la publication des cours a été autorisée, la décision semble néanmoins faire dépendre le statut ontologique des essais de considérations axiologiques, c'est-à-dire relatives à la valeur culturelle attribuée à ces écrits. On pourrait dire la même chose si on imaginait que Georges Méliès a ressuscité exprès pour communiquer son opposition au cinéma numérique. Sommes-nous sûrs que son avis suffirait à changer les pratiques sociales, économiques et culturelles établies ?

En s'éloignant du paysage des nouveaux médias, une deuxième façon de répondre à la critique est d'observer comment l'interprétation du statut ontologique de certains artefacts a également subi des changements dans l'Antiquité. S'appuyant sur les recherches de Rhys Carpenter, l'archéologue Brunilde Sismondo Ridgway (1984) affirme que la pratique de la copie dans la culture romaine a longtemps été mal comprise. Winckelmann et les autres auteurs qui ont inauguré l'étude moderne de l'art hellénique ont interprété les répliques romaines de la statuaire et de la peinture grecques comme des formes dérivées et mineures. Ces premiers archéologues s'intéressaient aux artefacts romains, ne les considérant que comme des substituts imparfaits des œuvres originales perdues. Dans le sillage de cette conviction, pendant au moins deux siècles, la culture artistique du Péloponnèse a été jugée supérieure et peuplée de grandes personnalités d'auteurs, tandis que la culture latine était dérisquée comme substitut.

L'erreur de Winckelmann, selon Sismondo Ridgway, est d'avoir appliqué des catégories modernes à l'étude de l'art ancien, de manière à déformer le phénomène

de la copie dans le monde antique. Selon la chercheuse, des catégories telles que celles d'auteur ou d'original n'ont gagné en pertinence qu'à partir du 15^e siècle, ayant au contraire une valeur résolument relative, voire nulle, dans le monde classique. Dans cette configuration différente du système artistique, conclut Sismondo Ridgway, la peinture et la sculpture étaient considérées comme des genres dont les artefacts possédaient une identité quelque peu indépendante de leur premier créateur : ils étaient reproductibles et adaptables selon les circonstances. En bref, la transmission d'une certaine forme a été jugée comme étant le paramètre le plus pertinent dans l'identification d'une œuvre d'art. L'originalité et la paternité n'avaient pas encore été inventées, pour ainsi dire.

Les conclusions auxquelles Ridgway parvient sont utiles à notre critique de Wolterstorff pour trois raisons. D'une part, les études de l'archéologue montrent comment la nature ontologique des artefacts anciens s'est transformée au cours de l'histoire, se conformant de temps à autre à des systèmes de pensée différents et postérieurs à celui d'origine. D'autre part, ils montrent comment, bien que l'ontologie originale des artefacts grecs et romains ait été reconstituée, notre façon de traiter ces mêmes objets n'a pas changé : aujourd'hui, nous ne les reproduisons pas librement comme l'auraient fait leurs créateurs, mais nous les protégeons en tant qu'œuvres d'art uniques et non reproductibles, conformément à la valeur éthique que nous attachons à la préservation du passé. Enfin, les conclusions de Sismondo Ridgway nous incitent à formuler à l'encontre de Wolterstorff la même critique que l'universitaire formule à l'encontre de Winckelmann. Le philosophe décide d'ancrer la stabilité ontologique des œuvres d'art aux conditions imposées par les artistes qui les ont créées car il prend pour absolu un système de pensée dans lequel la paternité est considérée comme une valeur fondamentale. En bref, Wolterstorff ne reconnaît pas la relativité historique des catégories qu'il utilise.

Bien sûr, les critiques adressées à Wolterstorff resteraient valables même si la théorie de Sismondo Ridgway n'était pas vraie, ou si ma reconstruction de la thèse

soutenue par l'archéologue n'était pas exacte. L'important n'est pas tant que les paramètres d'identification des œuvres d'art aient réellement changé au fil du temps. Ce qui importe, d'un point de vue philosophique, c'est que rien n'empêche la possibilité de ce changement.

Il est bon à ce stade de faire un premier bilan des résultats obtenus jusqu'à présent. En considérant le rôle que joue la notion de médium dans les théories de *type-token* de Wollheim et Margolis, j'ai essayé de mettre en évidence comment celles-ci cachent certaines hypothèses liées à une certaine conception de l'histoire de l'art. En particulier, j'ai souligné comment la distinction médiale des arts est considérée comme une sorte de constante : elle est telle qu'elle détermine certaines différences ontologiques entre différents genres d'artefacts.

De ce point de vue, c'est le Wollheim de « Minimal Art » qui propose la thèse la plus radicale. Selon le philosophe, le principe d'identification d'une œuvre d'art dépendrait en effet de certaines propriétés invariantes du médium auquel elle appartient. Nous l'avons vu en étudiant le cas du poème de la page blanche : Wollheim estime que certaines œuvres ont la possibilité d'exister ou non en fonction du médium auquel elles sont attribuées. Dans le cas des arts visuels, chaque artefact serait équivalent à l'objet matériel dans lequel il est intégré ; dans le cas des arts reproductibles, en revanche, chaque œuvre serait identifiée par un type, c'est-à-dire par l'ensemble des propriétés nécessairement partagées par les occurrences pertinentes. Dans ce cadre théorique, le type est défini comme une structure indépendante de toute contingence.

Bien que la version de Wolterstorff représente un modèle explicatif plus articulé et plus efficace que « Minimal Art » de Wollheim, j'ai conclu mon argumentation en soulignant qu'elle dépend aussi, du moins en partie, d'une conception continuiste de l'histoire de l'art. Pour Wolterstorff, en effet, la justesse d'une occurrence donnée est toujours déterminée par la volonté exprimée de l'auteur de l'artefact : le principe d'autorité accordé à l'artiste est considéré comme

constant dans le temps. Cependant, un certain nombre de cas, tant très récents que remontant à des époques lointaines, conduisent à remettre en question la plausibilité de cette hypothèse.

Comme on peut facilement le constater, mon analyse critique s'est jusqu'à présent concentrée sur un aspect spécifique : la conception médiale de l'art, qui, dans les premières formulations de la théorie du *type-token*, semble être comprise comme une constante historique. Mon intention a été de montrer comment le système artistique évolue dans une direction que Margolis et Wollheim ne pouvaient pas prévoir. À l'ère contemporaine, les nouvelles formes d'art risquent de rendre obsolètes les taxonomies traditionnelles, la notion de médium ayant désormais perdu sa centralité.

Cette étape franchie, j'aimerais, dans le paragraphe suivant, examiner un autre type d'objection qui a été faite à la théorie du *type-token*. Ce sont les arguments de Guy Rohrbaugh (2003) contre toute utilisation du binôme catégorique dans l'ontologie de l'art. L'objectif du philosophe est de faire une critique plus générale et généralisée du modèle explicatif inauguré il y a soixante ans par Margolis et Wollheim.

4. Guy Rohrbaugh : œuvres d'art, individus historiques.

Entre les années 1970 et le début des années 2000, les théories de Margolis et Wollheim ont fait l'objet de nombreuses tentatives de révision et d'actualisation. Cependant, dans le cadre du débat esthétique avec une approche analytique, le binôme catégoriel *type-token* est resté largement l'instrument le plus utilisé pour définir l'ontologie des œuvres d'art.

La discussion s'est principalement développée autour du statut des types, qui ont été définis de temps à autre comme des entités heuristiques, des genres normatifs,

des universaux, etc. L'efficacité du modèle explicatif a cependant rarement été remise en cause dans son ensemble, à tel point que la question a peu à peu cessé de susciter l'intérêt, diluée qu'elle était dans des technicités philosophiques.

C'est la publication d'un essai intitulé « Artworks as Historical Individuals » qui a bouleversé la situation au début du nouveau siècle. Dans un court texte publié dans le *European Journal of Philosophy*, Guy Rohrbaugh (2003) soutient qu'aucune des versions de la théorie du *type-token* n'est capable de décrire de manière cohérente certaines des propriétés reconnues comme typiques des œuvres d'art. Le modèle basé sur la paire catégorielle *type-token* devait donc être abandonné. Les artefacts, selon le penseur, ne sont pas des types incorporés dans des occurrences, mais des entités individuelles et historiques abstraites.

La thèse de Rohrbaugh est particulièrement intéressante dans le cadre de mes recherches car elle fonde la critique du modèle *type-token* sur trois propriétés qui ont toutes trait à l'historicité des œuvres d'art. Cela démontre à la fois que l'explication du caractère historique des phénomènes artistiques demeure un thème central de l'esthétique analytique et que les outils théoriques utilisés à cette fin ne sont peut-être pas entièrement adéquats.

Tout d'abord, selon le philosophe, considérer les œuvres d'art comme des types empêcherait de justifier leur flexibilité modale. Grâce à cette propriété, nous sommes en mesure, par exemple, d'imaginer qu'une certaine symphonie de Mozart aurait pu commencer par une note différente de la présente sans devenir une nouvelle symphonie. Deuxièmement, ce que la théorie du *type-token* ne parvient pas à justifier, c'est la flexibilité temporelle. Toutes les œuvres d'art peuvent changer de qualité avec le temps : les couleurs d'une peinture peuvent perdre de leur intensité, tout comme les pellicules d'un film peuvent se détériorer ou certains vers d'un poème peuvent être irrémédiablement perdus. Troisièmement et enfin, une ontologie de l'œuvre d'art qui ne conçoit pas les artefacts comme des entités historiques individuelles ne parvient

pas à saisir leur temporalité, c'est-à-dire leur capacité à commencer ou à cesser d'exister à un moment donné dans le temps.

Selon Rohrbaugh, définir toutes les œuvres d'art comme des entités individuelles et historiques plutôt que comme des types intégrés dans des occurrences favorise un principe d'économie ontologique qui est avantageux pour deux motifs différents. D'une part, l'élaboration d'une théorie esthétique qui tienne compte des trois propriétés susmentionnées nous permet d'éviter une prolifération incontrôlée d'œuvres d'art similaires : en ne reconnaissant pas la flexibilité modale des artefacts, par exemple, nous serions forcés de croire que le changement d'une seule note dans une certaine mélodie donne lieu à une œuvre d'art entièrement inédite. D'autre part, l'adoption d'une catégorie ontologique unique pour décrire tous les types d'artefacts possibles nous permet d'unifier les domaines des arts visuels et des autres arts reproductibles des domaines qui, dans le cas de théories comme celle de Wollheim, restent distincts.

Toutefois, ce n'est pas seulement un principe économique qui anime Rohrbaugh. L'unification de toutes les formes d'art sous une seule catégorie ontologique, celle de l'individu, correspond pour le philosophe à affirmer que tous les artefacts sont, sans exception, des objets réels. Une telle position s'oppose à la fois à ceux qui, comme Currie, considèrent les œuvres d'art comme des entités universelles et donc intemporelles, et à ceux qui traitent les œuvres d'art comme des objets fictifs ou illusoire.

Jusqu'à présent, j'ai brièvement présenté les fondements et les objectifs de l'ontologie de Guy Rohrbaugh. Mais avant d'entrer dans les arguments que le philosophe apporte contre le modèle *type-token*, il est utile de souligner comment il décrit la thèse de ses détracteurs.

Rohrbaugh commence par reconnaître qu'il existe une différence métaphysique entre les diverses versions de la théorie. Si d'un côté certains auteurs pensent que les types sont des entités abstraites mais réelles, d'un autre côté il y a ceux qui considèrent ces

mêmes entités comme une construction ayant une valeur uniquement heuristique. Il y a donc un conflit entre essentialistes et nominalistes, entre réalistes et fonctionnalistes. Cependant, en dépit de ce conflit, les uns et les autres partagent une conviction d'ordre épistémologique beaucoup plus fondamentale. Le point commun entre les différentes variantes de la théorie est l'idée que toutes les occurrences d'une même œuvre partagent un certain ensemble de propriétés, et que ces propriétés déterminent l'identité du type auquel l'œuvre est identifiée. Bien que les avis divergent quant à la nature et au nombre de ces propriétés d'identification, il existe un accord de base sur le fait qu'elles constituent des conditions nécessaires et suffisantes pour qu'une occurrence donnée soit un *token* valide d'un type donné. Indépendamment du degré de réalité accordé aux types par l'une ou l'autre des versions de la théorie, il est communément admis qu'ils constituent une structure abstraite formée par les propriétés nécessairement partagées par toutes ses occurrences. Les arguments de Rohrbaugh sont dirigés contre cette conception des œuvres d'art.

La première propriété des œuvres d'art que la théorie du *type-token* ne parvient pas à justifier, et qui fait l'objet d'un examen approfondi, est la flexibilité modale. Comme j'ai déjà mentionné, grâce à cette faculté, nous sommes capables d'imaginer que, dans un autre monde possible, un certain artefact aurait pu être différent de la façon dont il nous apparaît actuellement. Lorsque nous nous interrogeons, par exemple, sur la façon dont l'histoire de la musique aurait changé si la sonate *Pathétique* avait été composée dans une tonalité différente, la flexibilité modale de l'œuvre nous garantit que nous faisons référence à la même sonate de Beethoven et non à deux sonates différentes. Ne pas reconnaître cette qualité aux artefacts, c'est donc aller à l'encontre de la façon dont nous en parlons souvent. Les jugements des critiques sont très souvent basés sur des hypothèses telles que "si l'auteur avait évité le détail X, l'œuvre Y aurait gagné en apparence Z". Une bonne ontologie doit être capable de justifier l'utilisation de ce genre de propositions.

Il est certain que toutes les œuvres d'art possèdent une flexibilité modale, estime Rohrbaugh. Toutefois, cette flexibilité modale n'est pas infinie. S'inspirant ouvertement de la logique de Saul Kripke (1980), le philosophe fixe des limites qui doivent être considérées comme pertinentes afin de pouvoir cadrer correctement la question.

Tout d'abord, cette propriété doit être comprise comme *de re* : c'est-à-dire qu'elle ne concerne pas la situation générale qui peut rendre vraie l'attribution d'un prédicat à un objet, mais doit impliquer la possibilité d'un changement dans l'objet lui-même. Deuxièmement, cette notion de possibilité doit non seulement être non contradictoire d'un point de vue logique, mais elle doit aussi être limitée par la nature et l'histoire des objets auxquels elle s'applique. Il n'est pas contradictoire, par exemple, d'imaginer que la *Pathétique* est un réfrigérateur, or l'appareil ménager appartient à une catégorie qui n'a rien à voir avec celle des œuvres musicales : l'opération est donc inappropriée dans ce contexte. Enfin, troisièmement, la flexibilité modale doit être limitée aux qualités intrinsèques et non accidentelles de l'œuvre considérée. Son degré, par contre, est quelque chose qui ne peut être clairement établi : il n'y a pas de réponse exacte, par exemple, à la question de savoir combien de notes devraient être changées pour que la *Pathétique* devienne une œuvre totalement distincte de ce qu'elle est.

L'objection avancée par ceux qui ne croient pas à la flexibilité modale des artefacts est généralement la suivante. Une certaine œuvre d'art ne pourrait pas être réalisée autrement qu'elle ne nous apparaît, car l'ensemble de sa structure est aussi sa propriété intrinsèque. Un partisan d'une telle position est Gregory Currie, qui est pris par Rohrbaugh comme cible de polémique. Currie déclare :

Ce qui constitue en partie une œuvre d'art, c'est sa structure. Personne ne peut espérer qu'une théorie des artefacts qui rend cette structure extrinsèque ou accessoire sera acceptée. Ce n'est pas un hasard si le roman *Emma* contient cette séquence particulière de mots (Currie 1989, 64-65. Traduction de l'auteur).

Rohrbaugh répond à cette objection en soulignant qu'elle est fondée sur une erreur conceptuelle. Celui qui s'y oppose confond en fait un geste délibéré avec un geste modalement nécessaire. Dans le premier sens, dire que le choix des mots de Jane Austen pour écrire Emma n'est pas accidentel revient à dire que l'écrivain a accompli une action délibérée ; cela ne signifie pas, cependant, que l'action n'aurait pas pu être accomplie différemment. Dans le second sens, cependant, la même phrase engage le locuteur à croire au déterminisme : elle engage le locuteur à penser que Jane Austen n'aurait pas pu agir autrement qu'elle ne l'a fait. C'est bien sûr dans le premier sens qu'il faut comprendre l'idée qu'Emma est un roman constitué d'une certaine séquence de mots.

Parmi les différentes façons dont Rohrbaugh tente de réfuter des philosophes comme Currie, l'une d'entre elles semble particulièrement efficace car elle démontre l'incohérence de la théorie opposée sur le terrain de la logique modale. La réfutation a également l'avantage d'être valable, en même temps, pour les œuvres non reproductibles et reproductibles. Je cite l'argument dans son intégralité :

Supposons que nous ayons deux artefacts très similaires mais distincts, W1 et W2, ayant des propriétés structurelles similaires, S1 et S2 respectivement. Selon la théorie des types, nous devrions identifier ces artefacts avec des types distincts, T1 et T2, tels qu'ils ont pour occurrences, respectivement, des objets de structure S1 et S2. Considérons maintenant un monde dans lequel (i) W2 n'a jamais été créé, et (ii) W1 a été créé un peu différemment de façon à avoir S2 au lieu de S1. Pour décrire la situation contrefactuelle en termes de toute variante de la théorie des types, on suppose qu'il existe un type T3 dont les token ont tous la structure S2. En partant de l'hypothèse que les types peuvent avoir des occurrences structurées différemment dans des situations différentes, nous pouvons dire que T3 = T1. Jusqu'à maintenant, rien d'étrange. Mais le problème est que ces occurrences possèdent toutes la structure S2 et sont donc également des occurrences de T2, ce qui signifie que T3 = T2. Mais cela viole la transitivité de l'identité, puisque nous avons supposé que T1 ≠ T2 (Rohrbaugh 2003, 186. Traduction de l'auteur).

Ayant vérifié que les artefacts sont capables de flexibilité modale, Rohrbaugh considère dans son article une deuxième propriété que les théories du *type-token* ne parviendraient pas à prendre en compte : la flexibilité temporelle. Cette qualité est comprise comme la capacité des œuvres d'art à évoluer dans le temps. Là encore, ce qui nous intéresse, ce sont les changements qui ne concernent que les caractéristiques intrinsèques des objets considérés. La thèse à défendre, une fois de plus, est que l'apparence d'une certaine œuvre d'art est décidée une fois pour toutes par l'artiste qui l'a créée.

Une première façon de remettre en question la théorie de l'immutabilité est de considérer une classe particulière d'artefacts : les œuvres faites de matériaux fragiles ou périssables. Soutenir qu'il est impossible que les objets de cette classe évoluent au fil des ans revient à admettre que seul un cercle restreint de spectateurs pourra en faire l'expérience. La question qui se pose alors est la suivante : devons-nous supposer que nous ne regardons pas vraiment le Colosseum, lorsque nous nous trouvons devant lui, parce que ce monument n'est plus qu'une ruine antique ? Si cette hypothèse semble déjà contredire intuitivement notre manière de penser la fructification des artefacts fragiles, il faut considérer qu'il existe des œuvres d'art qui sont construites pour évoluer dans le temps. Rohrbaugh cite en exemple le *John Deere Corporation Building* d'Elieel Saarinen, un bâtiment délibérément conçu pour que l'acier dont il est en partie constitué finisse par rouiller.

Une façon d'essayer de soumettre ces cas particuliers à l'hypothèse de l'immutabilité serait d'affirmer qu'il existe un moment optimal pour apprécier leurs qualités ; ce moment ne serait tout simplement pas le même que le moment initial de leur création. Si cela était vrai, alors le type qui identifie une certaine œuvre d'art correspondrait à l'ensemble des propriétés possédées par l'objet lorsqu'il est dans son état de meilleure appréciation. La solution proposée est certes ingénieuse, mais elle se heurte à nouveau à la réalité des faits : il semble bien que les architectes ou les artistes qui ont créé de telles œuvres ne souhaitaient pas qu'elles soient appréciées

uniquement dans un cadre temporel précis. Ils voulaient qu'ils soient appréciés pour leur capacité intrinsèque à évoluer dans le temps.

Bien sûr, en citant ces cas particuliers, Rohrbaugh ne fait qu'invoquer des exceptions. On pourrait dire que la plupart des productions artistiques sont faites pour perdurer sans changement dans le temps. Toutefois, ces exceptions conduisent à constater que très souvent, dans le langage courant, les œuvres d'art sont désignées comme des entités soumises à des changements historiques. Dans un discours sur la restauration d'un tableau, par exemple, certaines phrases peuvent exprimer un intérêt pour l'état de l'œuvre dans le passé, d'autres pour son apparence dans le présent. Une bonne ontologie descriptive doit donc pouvoir justifier la variété des temps de verbe avec lesquels on peut parler d'une même œuvre d'art. Inversement, une ontologie qui ne le fait pas devra assumer la tâche ingrate de prétendre que les artefacts sont en fait autre chose que ce que le langage ordinaire laisse entendre. Cette dernière est une position qu'il est certainement légitime de défendre. Cependant, il semble plutôt insensé d'exiger l'abandon de croyances et de pratiques communes concernant les phénomènes artistiques parce qu'un philosophe ne peut les adapter à sa propre théorie métaphysique.

La flexibilité temporelle, poursuit Rohrbaugh, est particulièrement évidente dans les œuvres qui sont identifiées par un seul objet physique. Si, en revanche, on passe à l'examen des œuvres d'art reproductibles, on est beaucoup plus enclin à supposer qu'elles sont équivalentes à des structures dotées d'une grande force normative et qu'elles ne changent donc pas avec le temps. Mais là encore, le philosophe isole au moins un cas particulier d'art reproductible qui semble doté d'une flexibilité temporelle. C'est le cas de toutes les œuvres littéraires ou musicales qui sont transmises par la tradition orale. Ce mode de transmission permet de créer des récits mythologiques ou des chansons populaires qui, en passant de bouche en bouche, perdent ou acquièrent des parties saillantes et des propriétés pertinentes. Bien que les différentes versions d'un mythe présentent des caractéristiques qui permettent de les

distinguer les unes des autres, il sera difficile de soutenir que chacune d'entre elles est une œuvre originale et ontologiquement autonome. Le fait que nous considérons chaque variation du mythe comme l'expression de la même œuvre d'art est certainement une preuve en faveur de ceux qui attribuent aux artefacts la propriété de flexibilité temporelle.

Une tentation courante pour réaffirmer l'immutabilité même des artefacts qui n'existent que dans la tradition orale est de supposer l'existence de structures abstraites qui unissent toutes les versions possibles d'une même œuvre. De même que ce que Stevenson a tenté de faire en introduisant la notion de mégatype, cette hypothèse envisage que les différentes versions d'un mythe sont identifiées par une structure unique qui sert de schéma narratif pour chaque variante. Cependant, selon Rohrbaugh, cette solution ne fait qu'aggraver les problèmes. En effet, il existe de nombreuses œuvres littéraires qui, bien que différentes les unes des autres, partagent la même structure narrative. Il suffit de penser aux scénarios de ces films qui transposent des classiques de la littérature sur grand écran : ils sont indiscernables en termes de schéma narratif, et pourtant ce sont des entités complètement différentes.

Selon Rohrbaugh, admettre la flexibilité temporelle des œuvres transmises oralement nous permet également de repenser la valeur ontologique des appareils qui fixent plus rigoureusement l'identité d'une œuvre d'art. En effet, si les formes d'art folklorique sont considérées comme originales, les partitions et autres notations écrites ne peuvent plus apparaître comme des traductions matérielles d'entités abstraites et intemporelles. Au contraire, toutes les techniques de notation inventées par les humains doivent être comprises comme le résultat d'un effort collectif pour rendre durable dans le temps ce qui est susceptible de changer.

Ayant reconnu l'impossibilité d'identifier une œuvre d'art à une structure constituée d'un ensemble de propriétés déterminées, il sera nécessaire d'esquisser une ontologie qui tienne compte de la nature intrinsèquement historique de tout phénomène artistique. C'est à ce stade que Rohrbaugh (2003, 189) commence à

exposer la *pars costruens* de sa théorie. Bien que le but de l'essai reste d'affirmer l'uniformité de tous les genres d'art d'un point de vue ontologique, le philosophe choisit de se concentrer principalement sur la comparaison entre seulement deux types d'artefacts : d'une part, les peintures en tant qu'instances d'art non reproductible, et d'autre part, les photographies en tant que spécimens d'art reproductible.

Tout d'abord, pour Rohrbaugh, reconnaître la nature temporelle des phénomènes artistiques signifie reconnaître leur mode d'existence spécifique. Aucun artefact n'est éternel, mais ils commencent tous à exister à un moment donné de l'histoire et peuvent cesser d'exister à un moment ultérieur.

Dans le cas de la peinture, les conditions d'existence d'une toile dépendent des événements qui déterminent l'apparition de l'œuvre d'art. Un tableau commence à exister lorsque son auteur a déterminé son apparence et cesse d'exister lorsque cette apparence n'est plus perceptible par l'œil humain. Les conditions dans lesquelles on peut dire qu'un tableau a cessé d'exister peuvent être débattues : est-ce lorsque l'objet qui l'incarne est détruit ? Ou lorsque ses copies deviennent également intraquables ? Ou lorsque ses copies et toutes les reproductions possibles sont introuvables ? En revanche, on ne peut pas dire que le tableau cesse d'exister lorsque l'apparence de l'œuvre n'est plus perceptible.

Dans le cas de la photographie, c'est la même chose, mais avec une petite différence. Selon Rohrbaugh, une photo commence à exister au moment où quelqu'un appuie sur le bouton de l'appareil pour imprimer un cadre de pellicule. C'est immédiatement après ce moment qu'une phrase telle que "J'ai pris une photo" devient vraie, et ce parce que jusqu'au moment précédent - en l'absence du négatif exposé à la lumière - aucune photographie ne peut être faite. L'acte ou l'événement de l'impression détermine certains faits structurels concernant l'aspect qu'aura le plan lorsqu'il sera développé : bien que le résultat final de l'action ne soit encore visible pour personne, les qualités initiales de l'œuvre sont fixées exactement à cet instant.

En outre, la persistance de l'œuvre dans la réalité dépend également de la possibilité de faire l'expérience de l'apparence de la photographie. Une image photographique cesse d'exister lorsque la possibilité de l'observer est exclue à jamais. Ici aussi, ce qui a été dit à propos de la peinture s'applique : on peut discuter des conditions qui déterminent cette préclusion, mais on ne peut nier qu'il s'agit d'une condition nécessaire et suffisante pour que l'œuvre cesse d'exister.

D'un point de vue ontologique, Rohrbaugh affirme l'homogénéité absolue de la peinture et de la photographie. D'une part, les artefacts des deux classes existent dans un certain cadre temporel, qui correspond à la possibilité de percevoir plus ou moins leur apparence : une fois cette possibilité épuisée, les œuvres cessent d'exister. D'autre part, la peinture et la photographie partagent une autre caractéristique ontologique. L'existence de ces deux genres d'artefacts dépend de celle des objets qui les matérialisent physiquement et que Rohrbaugh appelle l'incarnation (*embodiment*) de l'œuvre. Bien qu'un tableau ne s'identifie pas de manière absolue à un assemblage spécifique de couleurs, la destruction de l'assemblage qui le matérialise entraîne la destruction de l'œuvre elle-même. Pour la même raison, si les négatifs et les copies d'une photographie sont désintégrés, il n'en restera rien : l'œuvre aura abandonné à jamais l'existence terrestre.

Arrivé à ce point, Rohrbaugh formule l'idée la plus originale de son argumentation. En prenant l'exemple de l'art photographique, le philosophe montre que le concept d'incarnation (*embodiment*) et celui d'occurrence ne sont pas équivalents. Revenons un instant au moment où une image est imprimée sur la pellicule. L'événement, comme nous l'avons dit, détermine au moins en partie ce à quoi ressemblera la photographie après le développement de son négatif dans la chambre noire. Puisque l'existence du négatif garantit la possibilité que l'œuvre d'art soit perceptible, elle sera à toutes fins utiles une incarnation (*embodiment*) de l'artefact. Cependant, étant donné que le morceau de pellicule ne permet pas en soi à la photo d'être perçue par quiconque, l'objet ne correspondra pas à une occurrence

valide d'une œuvre d'art. Les occurrences valides de la photographie seront, précisément pour cette raison, uniquement les exemplaires effectivement développés selon le tirage établi par l'auteur.

L'observation de la différence entre une copie et un négatif d'une photographie permet à Rohrbaugh d'établir que l'incarnation et l'occurrence ne sont pas le même concept. L'établissement de cette distinction est la clé que le philosophe utilise pour préciser davantage sa théorie ontologique concernant les œuvres reproductibles. Selon lui, pour qu'une œuvre reproductible continue d'exister, il n'est pas nécessaire qu'une occurrence de celle-ci existe réellement. En fait, comme dans le cas des négatifs photographiques, il suffira de pouvoir identifier au moins un objet physique dans lequel l'œuvre est intégrée.

L'existence d'une certaine œuvre d'art dépend de l'existence d'une série de choses ou d'événements liés de manière causale à la première incarnation de l'artefact. Inversement, aucun objet ou événement qui n'a pas de lien de causalité avec cette première réalisation ne peut être considéré comme susceptible d'incorporer l'œuvre en question. Dans le cas de la peinture et des autres œuvres non reproductibles, les artefacts non seulement dépendent de la matière dans laquelle ils se matérialisent, mais sont constitués par elle ; dans le cas des arts reproductibles et de la photographie, en revanche, l'objet qui incarne l'œuvre ne possède pas nécessairement aussi la propriété de la constituer. Cependant, malgré cette différence, "être incorporé par" et "être constitué par" sont tous deux des espèces de la même relation générique : celle de la dépendance ontologique.

A ce stade, il est temps de tirer des conclusions et d'aller au cœur de la théorie ontologique de Rohrbaugh. En démontrant que les œuvres d'art sont capables de flexibilité temporelle et modale, le philosophe exclut qu'elles puissent être identifiées à des types conçus sous forme d'ensembles de propriétés. Grâce à ce mouvement philosophique, l'auteur nie toute conception attributive de l'œuvre d'art : un artefact, semble nous dire Rohrbaugh, n'est jamais un prédicat associé à quelque chose, mais

est, le cas échéant, lui-même l'objet réel d'une prédication. Cependant, comme toutes les œuvres d'art ne s'identifient pas à un seul objet physique, mais que certaines d'entre elles se matérialisent dans une multiplicité de phénomènes, il faut en conclure qu'elles sont des objets individuels, bien qu'abstraites, existant dans une dimension historique.

C'est précisément la combinaison de l'abstraction et de l'historicité qui rend toute œuvre d'art reproductible absolument ontologiquement particulière. Analysant les phénomènes du négatif et de la copie dans la photographie, Rohrbaugh caractérise cette particularité d'une autre manière. Tout d'abord, le philosophe reconnaît que tout artefact commence à exister à un moment donné et peut cesser d'exister à un moment ultérieur. Ensuite, il montre comment cet intervalle de temps est déterminé par l'existence d'une relation causale entre une série d'objets physiques dont chaque artefact reproductible est ontologiquement dépendant. Certains de ces objets sont des incarnations de l'œuvre d'art, d'autres sont des occurrences. Si les premières sont un genre des secondes, les secondes se caractérisent par une fonction spécifique : manifester les qualités d'un artefact qui sont pertinentes pour la critique et l'appréciation dans le contexte d'une forme artistique donnée.

L'ontologie de Rohrbaugh a certainement le mérite de proposer un modèle interprétatif homogène, valable pour toutes les œuvres d'art sans distinction de genre : tous les artefacts, selon la perspective de l'auteur, sont des entités individuelles existant dans l'histoire. Cependant, la question est de savoir si le philosophe tient ses promesses, c'est-à-dire si ses arguments sont capables de réfuter toute version de la théorie du *type-token* appliquée aux artefacts.

5. Guy Rohrbaugh : une comparaison avec Joseph Margolis et Richard Wollheim.

Il est bien établi que les arguments de Rohrbaugh ciblent toutes les versions de la théorie qui prônent l'intemporalité radicale des œuvres d'art. En insistant sur la flexibilité modale des artefacts, le philosophe montre que des positions telles que celles de Kivy (1987) et Currie (1989) ne permettent pas de justifier de nombreuses expressions de la critique d'art : en effet, les jugements dans ce domaine sont souvent basés sur la possibilité qu'un certain artefact aurait pu être différent de ce qu'il apparaît. Pour la même raison, l'argument de Rohrbaugh réussit à vaincre même les versions de la théorie dans lesquelles les œuvres d'art, bien que considérées comme ayant des attributs historiques, continuent d'être identifiées à des ensembles immuables de propriétés. C'est le cas de la position précitée de David Davies (2004) ; c'est aussi le cas de la conception défendue par Jerrod Levinson (1980a, 80-1), qui identifie les œuvres musicales à des "*structures-as-indicated-x-in-t*" - où "x" correspond à l'auteur de l'œuvre et "t" au moment où il l'identifie dans la gamme infinie des combinaisons entre notes musicales.

Après avoir débarrassé le terrain de ces deux variations sur le thème, une question demeure : les arguments de Rohrbaugh s'avèrent-ils aussi efficaces contre les toutes premières versions de la théorie du *type-token* formulées par Margolis et Wollheim ?

Ma réponse est négative. Leurs points communs sont si nombreux qu'il est difficile de considérer ces deux perspectives théoriques comme radicalement opposées l'une à l'autre. Au contraire, la thèse exposée dans l'essai de Rohrbaugh semble plutôt être une adaptation améliorée - mais non déclarée - des idées développées par Margolis et Wollheim dans les années 1960. Examinons cela plus en détail.

Tout d'abord, il faut noter que, comme Rohrbaugh, Margolis et Wollheim attribuent aux œuvres d'art la faculté de commencer et de terminer l'existence. Ce point n'est pas négligeable. Les deux philosophes soulignent précisément cette qualité comme dirimant pour affirmer 1) qu'au moins certains genres d'artefacts sont identifiés à des types et 2) qu'aucun artefact ne peut jamais être identifié à une entité

universelle. En fait, la différence qu'ils reconnaissent tous deux entre types et universaux réside dans la dimension temporelle différente dans laquelle les deux entités existeraient: alors que les universaux sont conçus comme éternels et intemporels, les types sont reconnus comme ayant la faculté d'être créés et détruits à des moments précis dans le temps. Il n'y a donc, de ce point de vue, aucune incompatibilité entre la théorie de Rohrbaugh et celle de Margolis et Wollheim.

Deuxièmement, il convient de réfléchir au rôle que joue le concept de propriété ou attribut dans la définition des types dans les premières formulations de la théorie des *types-tokens*. Comme j'ai déjà eu l'occasion de le préciser, c'est surtout Wollheim qui utilise ce concept comme critère pour distinguer les différentes entités génériques les unes des autres. Selon la classification formulée dans *Art and Its Objects* (Wollheim 1968, §34), la différence entre les classes, les universaux et les types est en effet la suivante : les premiers ne partagent ni ne transmettent de propriétés à leurs membres ; les seconds partagent des propriétés avec leurs exemples, mais ceux-ci ne peuvent à leur tour les transmettre ; les derniers, enfin, partagent presque toutes leurs propriétés avec leurs *token* respectifs, qui inversement ne transmettent que les propriétés essentielles au type correspondant. Puisque dans la taxonomie de Wollheim -et plus précisément dans la définition de la notion de type- le concept de propriété semble jouer un rôle fondamental, la position du philosophe semble cette fois-ci s'opposer à celle de Rohrbaugh. Quelle est alors la portée ontologique de la classification de Wollheim ? Identifie-t-il, comme nombre de ses successeurs, les œuvres d'art à des ensembles définis de propriétés ?

Si l'on lit *Art and Its Objects* à la lumière de « Minimal Art » - comme je l'ai fait jusqu'à présent - il est possible d'affirmer avec un large degré de certitude que, dans la pensée de Wollheim, l'essence d'une œuvre d'art est effectivement constituée par les propriétés partagées par le type et les *token* qui l'identifient. Au moins en ce qui concerne les artefacts reproductibles, l'étude de l'expérience mentale de la page

blanche conduit précisément à cette conclusion. Une telle idée est sans doute combattue et vaincue par la réfutation de Rohrbaugh.

Cependant, il existe une autre façon d'évaluer la signification ontologique de la taxonomie développée par Wollheim. Compte tenu de la large influence que les *Philosophical Investigations* ont eu sur la rédaction de *Art and Its Objects* (Matteucci 2013), on pourrait en effet penser que la comparaison entre les trois entités génériques a le sens d'une comparaison entre leurs grammaires respectives (Wittgenstein 1953, §78). Si tel était le cas, se concentrer sur la manière dont les propriétés et les attributs sont partagés et transmis dans les trois cas considérés ne servirait qu'à établir un critère de différenciation pour chacun d'entre eux. Affirmer que les *token* d'un type ne peuvent lui transmettre que leurs propriétés essentielles ne reviendrait donc pas à dire que ces propriétés sont nécessairement transmises. Dans le premier cas, Wollheim ne ferait que fournir un paramètre épistémologique ou phénoménologique pour distinguer les types des autres entités abstraites ; dans le second cas, il affirmerait au contraire, d'un point de vue ontologique, qu'un type est toujours constitué par l'ensemble des propriétés que lui transmettent les *tokens* à partir desquels il est matérialisé. Alors que cette dernière interprétation de la pensée de Wollheim est totalement incompatible avec les thèses défendues par Rohrbaugh, une lecture wittgensteinienne de *Art and Its Objects* annulerait le conflit entre les positions des deux philosophes.

Je reviendrai dans les pages qui suivent sur la possibilité de lire *Arts and Its Objects* à travers Wittgenstein. Pour l'instant, je souhaite poursuivre ma comparaison entre la thèse de Rohrbaugh et les premières formulations de la théorie du *type-token* en m'attardant sur un dernier point. Dans son article, Rohrbaugh soutient que le concept de particulier abstrait avec lequel il identifie les œuvres d'art est, en soi, une innovation ontologique. Le philosophe écrit à ce propos :

Aucune des catégories précédemment examinées - objets physiques, idées, classes, propriétés et types - ne s'avère adéquate. Une réponse qui ne déforme

pas la nature des œuvres d'art telle qu'elle se reflète dans nos pratiques exige une innovation d'ordre métaphysique, l'identification d'une nouvelle catégorie ontologique (Rohrbaugh 2003, 197. Traduction de l'auteur).

Faut-il croire l'auto-évaluation du philosophe ? S'agit-il d'une thèse tout à fait originale dans le domaine de la métaphysique et, plus particulièrement, de l'ontologie de l'art ?

Quoique pense Rohrbaugh, une fois de plus la réponse qui me semble être donnée est négative. Si dans *Art and Its Objects* Richard Wollheim se montre plus insaisissable pour définir en quoi consiste la nature du type, c'est cette fois Joseph Margolis qui est tout à fait explicite sur le sujet. Dans son essai « The Ontological Peculiarity of Works of Art », le philosophe déclare sans aucune possibilité de malentendu :

Il doit être possible d'instancier les particuliers (d'un certain type ou de certains types) tout comme on peut instancier les universaux ou les propriétés. Je propose que le terme " type " - dans tous les contextes dans lesquels l'ambiguïté type/token se manifeste - signifie particulier abstrait d'un genre qui peut être instancié (Margolis 1977, 45. Traduction de l'auteur).

Et peu après :

Le type et le *token* sont identifiés comme des particuliers (1977, 47. Traduction de l'auteur).

Et encore, plus loin :

Les types sont des particuliers abstraits dans le seul sens où une classe d'entités réelles peut être identifiée comme token d'un type particulier (1977, 47. Traduction de l'auteur).

Ce n'est donc pas la première fois que la catégorie ontologique identifiée par Rohrbaugh est proposée comme correspondant à la nature des œuvres d'art. Mais

l'analogie ne se réduit pas à cela. En effet, les première et troisième citations ci-dessus font allusion à un autre aspect qui caractérise à la fois l'ontologie de Rohrbaugh et la philosophie de Margolis dès ses premières expressions : l'idée que les œuvres d'art identifiées par une entité abstraite existent exclusivement en dépendance d'un ou plusieurs objets physiques qui les matérialisent. Une fois encore, le dictum de Margolis est très clair :

Les œuvres d'art sont donc des entités culturellement émergentes, des occurrences de types qui existent incorporés [incarnés] dans des objets physiques (1977, 49. Traduction de l'auteur).

Non seulement Rohrbaugh et Margolis utilisent-ils la même catégorie pour définir la nature des œuvres d'art, mais ils épousent deux positions de réalisme ontologique qui semblent se recouper presque entièrement.

Comme si cela ne suffisait pas, il y a enfin un troisième élément de convergence entre les positions des deux philosophes. Les deux auteurs utilisent les résultats de leurs recherches sur l'art comme modèle pour expliquer l'ontologie d'autres genres d'entités. Dans un essai publié un an après « The Ontological Peculiarity of Works of Art » Margolis (1978) étend l'application des catégories *type-token* au domaine esprit-cerveau, préconisant un matérialisme non-réductionniste qui voit dans les concepts d'incarnation (*embodiment*) et d'émergence (*emergence*) ses deux piliers. Le philosophe inaugure ainsi l'analogie entre personne et artefact qu'il ne cessera d'articuler et de préciser jusqu'aux toutes dernières années de sa vie (Margolis 2017). Dans le même esprit, à la fin de « Artworks as Historical Individuals », Rohrbaugh écrit :

[Les entités historiques abstraites] sont liées au monde de la causalité par des incarnations dont elles dépendent ontologiquement pour pouvoir exister. Ainsi, si les œuvres d'art existent dans le temps mais pas dans l'espace, elles sont au moins en bonne compagnie. Les personnes et leurs états mentaux partagent également ces mêmes modes d'être réels, y compris l'aspect causal. Leur nature

ontologiquement dépendante les lie au domaine de la causalité, bien que la manière dont cela se produit reste un sujet de débat (Rohrbaugh 2003, 200. Traduction de l'auteur).

Grâce à la comparaison de « The Ontological Peculiarity of Works of Art », d'une part, et de « Artworks as Historical Individuals », d'autre part, on peut raisonnablement affirmer que Margolis et Rohrbaugh partagent au moins trois idées fondamentales sur l'ontologie des œuvres d'art : 1) que chacune d'entre elles doit être classée comme une entité particulière ; 2) que cette entité particulière se matérialise toujours au moins dans un objet physique ; 3) que le modèle métaphysique théorisé pour les artefacts peut également être étendu aux concepts d'esprit et de personne. A cela s'ajoute le fait que les deux auteurs travaillent à l'établissement d'une ontologie homogène de l'art, c'est-à-dire qui utilise les mêmes catégories pour décrire la totalité des artefacts au-delà du genre auquel ils appartiennent.

Si la comparaison que j'ai esquissée est correcte, il faut en conclure que la promesse d'innovation métaphysique faite par Rohrbaugh dans son essai est largement non tenue. Ce qui est innovant dans la théorie du philosophe par rapport aux positions précédentes développées par Margolis n'est pas l'invention d'une nouvelle catégorie ontologique. Au contraire, ce qui est innovant c'est la clarification du fait que le concept d'occurrence ne coïncide pas avec celui d'incarnation, mais en est simplement une espèce. Dans le cas de la photographie, par exemple, cette distinction permet à Rohrbaugh de constater que l'existence d'une prise de vue est garantie non seulement par les exemplaires imprimés et numérotés de l'image, mais aussi par des entités telles que les négatifs analogiques ou les fichiers numériques qui, sans coïncider avec l'œuvre d'art, la matérialisent néanmoins.

Cette longue comparaison terminée, revenons donc à la question : les arguments de Rohrbaugh s'avèrent-ils aussi efficaces contre les toutes premières versions de la théorie du *type-token* ? Dans le cas de Wollheim, la réponse est incertaine. Il y a, je crois, deux moteurs dans son travail qui ne sont pas toujours

intégrés : l'un conduit à la formulation d'un modèle ontologique que Rohrbaugh a les moyens de réfuter, l'autre représente une échappatoire possible à cette réfutation. Dans les pages qui suivent, je vise à préciser les termes de l'échappatoire que j'entrevois entre les plis des écrits de Wollheim. Dans le cas de Margolis, en revanche, la réponse est claire : les arguments de Rohrbaugh non seulement ne sapent pas les thèses avancées par son prédécesseur, mais il semble que les secondes puissent être compatibles - sinon au moins partiellement superposables - avec les premières.

La compatibilité entre la théorie ontologique de Rohrbaugh et celle de Margolis est étonnante. Et ce d'autant plus qu'elle n'est pas énoncée. Non seulement le nom de Margolis n'est jamais mentionné tout au long de « Artworks as Historical Individuals » - ce qui est étrange si l'on considère qu'il a été le premier à introduire la paire *type-token* dans le domaine de l'ontologie de l'art - mais il n'est pas non plus mentionné dans le vaste chapitre intitulé « Ontology of Art » que Rohrbaugh a compilé pour la troisième édition du *Routledge Companion to Aesthetics* (Gaut, McIver 2013, 261-274).

Le silence de Rohrbaugh concernant la philosophie de Margolis n'est cependant pas dépourvu de signification. Au contraire, il me semble qu'il indique précisément comment la considération de l'historicité a évolué dans le débat sur l'ontologie des œuvres d'art. L'oubli de Rohrbaugh signale un refoulement philosophique. Ce qui a été supprimé - telle est mon hypothèse - c'est le contexte pragmatiste dans lequel les catégories *type* et *token* ont été conçues à l'origine. C'est dans ce contexte que Joseph Margolis a également fait ses premiers pas philosophiques.

Progressivement, une lecture peircienne de la paire *type-token* a été remplacée par une autre. Principalement à cause des philosophes qui se sont penchés sur l'ontologie de la musique, depuis les années 1980, la notion de *type* est de plus en plus interprétée dans une tonalité platonicienne-frégéenne. Un modèle métaphysique qui faisait de la temporalité de la réalité un postulat a ainsi été remplacé par un autre dans

lequel les entités abstraites qui identifient les artefacts ont été assimilées à des ensembles de propriétés éternelles et immuables. Contre cette approche, la chaîne d'arguments avancée par Rohrbaugh est la plus efficace. Si ma reconstruction est plausible, que le philosophe soit ou non familier avec les thèses de Margolis, un essai tel que « Artworks as Historical Individuals » semble signaler, d'une part, un rapprochement en cours entre la philosophie analytique et le pragmatisme et, d'autre part, la nécessité de considérer à nouveau la dimension historique dans laquelle les œuvres d'art existent.

Une fois conclu que les arguments de Rohrbaugh ne semblent pas être entièrement efficaces contre les philosophies de Margolis et Wollheim mais qu'au contraire, celles-ci peuvent être le point de départ pour considérer l'historicité des artefacts avec un regard contemporain, je me propose d'atteindre un autre objectif. Dans les pages suivantes, je veux analyser comment le même concept, celui de forme de vie, joue un rôle différent dans les théories de Margolis et de Wollheim. En effet, je crois que cette notion même, que les deux philosophes utilisent abondamment, peut éclairer les différentes manières dont l'un et l'autre pensent la dimension historique des œuvres d'art.

CHAPITRE IV.

Les vies de l'art.

Parmi les philosophes de sa génération, Rohrbaugh n'est pas le seul à formuler, consciemment ou inconsciemment, une ontologie des œuvres d'art qui se rapproche de l'ontologie historique de Joseph Margolis. Amie Thomasson (2004, 91), par exemple, a déclaré qu'elle ressent une affinité entre la pensée du philosophe et sa propre idée selon laquelle les œuvres reproductibles devraient être considérées comme des *abstracts artefacts* - des individus abstraits dont l'identité est fixée par des croyances et des pratiques sociales partagées.

Thomasson, en particulier, reconnaît à Margolis le mérite de ne pas avoir tenté de faire remonter l'expérience de l'art aux catégories métaphysiques connues, mais, au contraire, d'avoir forgé de nouvelles catégories capables de décrire notre rapport concret aux œuvres d'art. Ce renversement de perspective, poursuit Thomasson, a permis à Margolis d'échapper aux dualismes qui ont souvent piégé la discipline de l'esthétique et la philosophie dans son sens le plus général : celui entre idéalisme et matérialisme, par exemple, ou entre platonisme et naturalisme.

S'il est vrai qu'au moins une partie de la génération émergente d'esthéticiens d'aujourd'hui revient, d'une certaine manière, aux origines de la pensée analytique sur l'œuvre d'art, il est alors utile d'essayer de comprendre en quoi consiste cette origine. Une façon de le faire est certainement de se demander comment *type* et *token*, les catégories qui ont été le plus souvent utilisées pour décrire la nature des artefacts, ont été conçus à l'origine.

J'ai déjà eu l'occasion de soutenir qu'il existe un retrait qui s'est progressivement intensifié dans la conception des deux catégories, et que ce retrait coïncide avec un certain arrière-plan théorique à partir duquel la paire a été conçue.

C'est cet arrière-plan, je crois, qui nous permet d'accorder la normativité avec laquelle la relation entre type et *token* est associée à la nature historique et donc changeante des œuvres d'art.

Dans cette section, je vise à clarifier certaines coordonnées théoriques qui constituent précisément l'arrière-plan des philosophies de Margolis et Wollheim, les auteurs qui ont été les premiers à référer types et *token* aux artefacts dans un sens ontologique. Pour ce faire, j'étudierai le rôle que joue une notion employée par les deux – la notion wittgensteinienne de forme de vie (*Lebensform*) – dans leurs systèmes théoriques respectifs. C'est précisément la notion de forme de vie qui me semble pouvoir éclairer la manière dont ils valorisent tous deux l'historicité comme dimension dans laquelle les œuvres d'art sont créées et appréciées. Finalement, l'objectif conclusif de ma réflexion est de démontrer que les objections de Rohrbaugh sont au moins partiellement infondées lorsqu'il s'agit des cas de Margolis et de Wollheim. Aucun des deux ne pense en effet aux catégories type et *token* de la manière logiciste qui a été adoptée par nombre des philosophes qui leur ont succédé et contre laquelle la réfutation de Rohrbaugh est dirigée.

Avant de commencer mon analyse, je voudrais évoquer brièvement la position que le concept de *Lebensform* occupe dans la philosophie de Wittgenstein. Bien entendu, mon intention n'est pas d'entrer dans les profondeurs du débat spécialisé sur le sujet. Je souhaite plutôt décrire brièvement quelques-uns des principaux problèmes d'interprétation que la notion a suscités, esquisant ainsi le cadre dans lequel Margolis et Wollheim ont également conçu le concept⁸⁵.

1. Ludwig Wittgenstein : imaginer une langue, imaginer une forme de vie.

⁸⁵ Pour une discussion générale du concept de forme de vie dans la philosophie de Wittgenstein, Perissinotto (1997), Voltolini (1998) et Boncompagni (2010).

Le mot *Lebensform*, forme de vie, apparaît pour la première fois dans le lexique de Wittgenstein entre 1936 et 1937. Elle est présente à la fois dans les *Recherches philosophiques* (Wittgenstein 1953) et dans les *Observations sur la philosophie de la psychologie* (1980), dans des paragraphes dont les ébauches sont certainement concomitantes. Le terme reste très longtemps dans le lexique du philosophe, comme en témoignent certains propos datés de 1951 – l'année de la mort de Wittgenstein - et repris dans *De la certitude* (1969) et dans le « Manuscrit 176 » (2004, 245).

Bien que le concept de forme de vie soit fondamental pour comprendre le tournant qui suit la publication du *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922), l'expression est utilisée relativement peu de fois dans l'œuvre de Wittgenstein. Dans les *Recherches philosophiques*, par exemple, on ne le trouve que cinq fois. Il est donc aisé de les transcrire toutes :

Il est facile d'imaginer une langue qui ne serait constituée que d'informations et d'ordres donnés au combat. - Ou une langue qui ne consiste qu'en des questions et une expression pour dire oui et non. Et d'innombrables autres. --- Et imaginer un langage, c'est imaginer une forme de vie (Wittgenstein 1953, §19. Traduction de l'auteur).

Mais combien de types de propositions existe-t-il ? Par exemple : affirmation, question et ordre ? - Ces types sont innombrables : d'innombrables types différents d'utilisation de tout ce que nous appelons signes, mots, propositions. Et cette multiplicité n'est pas quelque chose de fixe, de déterminé une fois pour toutes ; mais de nouveaux types de langage, de nouveaux jeux de langage, comme on pourrait dire, apparaissent et d'autres vieillissent et sont oubliés. (Une image approximative pourrait être donnée par l'évolution des mathématiques).

Ici, le mot jeu de langage vise à souligner le fait que parler une langue fait partie d'une activité, ou d'une forme de vie. (1953, §23. Traduction de l'auteur)

Ainsi donc, vous dites que c'est l'accord entre les hommes qui décide de ce qui est vrai et de ce qui est faux ! - Vrai et faux, c'est ce que disent les hommes ; et dans le langage, les hommes sont d'accord. Et il ne s'agit pas d'une

concordance d'opinions, mais de la forme de vie (1953, §241. Traduction de l'auteur).

Seul celui qui peut parler peut espérer ? Seul celui qui maîtrise l'usage de la langue. C'est-à-dire que les phénomènes d'espoir sont des modifications de cette forme de vie compliquée. (Un concept qui se réfère à un caractère de l'écriture humaine ne peut être appliqué à des êtres qui ne possèdent pas l'écriture) (1953, 174. Traduction de l'auteur).

Ce qui doit être accepté, le donné, ce sont - pourrait-on dire - les formes de vie (1953, 226. Traduction de l'auteur).

Comme il est évident, même à la première lecture, dans les citations ci-dessus la notion de forme de vie est intimement liée à celle de jeu de langage. D'une certaine manière, on pourrait dire que l'existence d'une forme de vie est une condition pour que les jeux de langage aient lieu.

Si nous voulons affirmer quelque chose d'extrêmement général, nous pourrions dire que, en reliant les deux concepts, Wittgenstein ne fait qu'articuler davantage le thème d'ouverture des *Recherches philosophiques*: la critique du modèle déclaratif-ostensif du langage qui voit en Saint Augustin son représentant désigné. Une langue, nous dit Wittgenstein, n'est jamais apprise et utilisée dans un contexte neutre ou purement théorique, mais acquiert son sens exclusivement dans un monde de pratiques qui nous précèdent et nous conditionnent. Les jeux de langage consistant à donner des ordres ou à demander, évoqués dans la première et la quatrième citation, sont en ce sens extrêmement illustratifs. Donner un ordre ou poser une question implique toujours de comprendre la possibilité d'une réaction d'au moins un interlocuteur et s'inscrit donc dans un échange pragmatique. La signification de ces genres d'énoncés ne peut avoir lieu qu'à l'intérieur de la relation qui est exprimée par leur structure grammaticale.

Bien que dans les propositions non affirmatives, le contexte pratique dans lequel le langage émerge et est immergé soit plus évident, il serait erroné de supposer

que les observations de Wittgenstein se limitent à des classes d'énoncés spécifiques. Au contraire, c'est précisément la considération des propositions déclaratives dans cette même perspective qui permet d'accéder à un sens encore plus fort du lien entre langage et forme de vie. C'est le thème du troisième passage des *Recherches philosophiques*, dans lequel Wittgenstein parle de l'expérience de se trouver d'accord. Lorsqu'on est d'accord, on participe en fait à une forme de vie dans au moins deux sens du terme. D'une part, le fait de convenir ne se traduit jamais seulement par le partage d'une même conviction, mais se traduit aussi par des comportements et des habitudes tellement établis qu'ils prennent un caractère de naturalité ; d'autre part, dans un sens plus fort, le fait de convenir précède et est une condition de tout dialogue : même lorsque nous sommes en désaccord radical avec l'opinion de quelqu'un, nous comprenons ses paroles, et cet acte de compréhension immédiate nous rapproche de notre interlocuteur plus qu'il ne nous sépare. En définitive, le doute ou le désaccord ne sont pas des dimensions primitives de notre existence, mais ne sont possibles que dans le commun le plus fondamental et le plus indiscutable de l'expérience du monde. C'est ainsi que l'on peut comprendre pourquoi Wittgenstein parle de la forme de vie comme quelque chose qui est donné (dernière citation) ou quelque chose qui est relié à un sentiment de " sécurité tranquille " (Wittgenstein 1969, §358).

À partir de ces coordonnées générales, une vaste littérature exégétique a été produite. Comme le souligne Boncompagni (2010), le débat sur la signification de la notion de forme de vie dans la pensée de Wittgenstein s'est concentré sur deux thèmes principaux.

Tout d'abord, les efforts des chercheurs ont visé à déterminer les limites de la notion inventée par Wittgenstein. D'une part, des auteurs tels que Black (1978), Emmett (1990) et Scheman (1996) ont donné du poids à la relation que le philosophe établit entre son concept et un système interconnecté d'activités codifiées. Il s'agit d'une conception empirique de la *Lebensform*, qui conduit à défendre, de différentes manières et à différents degrés, une équivalence entre l'adhésion à une forme de vie

et l'appartenance à une certaine culture. En revanche, Williams (1981), Frascolla (2006) et Kishik (2008), entre autres, préconisent une interprétation dans une clé transcendantale, en soulignant la dimension de datitude dans laquelle se place la notion de forme de vie : dans ce cas, la notion de vie est identifiée à celle du monde.

L'enjeu du choix de l'hypothèse empirique ou transcendantale est la question de savoir si une investigation critique de la notion de forme de vie est possible, ou si elle ne constitue pas plutôt la condition dans laquelle le langage est donné mais sur laquelle il est impossible de fonder un discours. Le choix de l'une ou l'autre hypothèse met d'ailleurs en jeu la manière d'interpréter l'évolution de la pensée de Wittgenstein. En effet, lire la notion de *Lebensform* dans une perspective transcendantale conduit à tracer une ligne de continuité entre le *Tractatus* et les *Recherches*; prôner une lecture empirique du concept, en revanche, c'est tenir davantage compte de la césure que marque la publication des *Recherches* par rapport aux théories exposées dans le *Tractatus*.

Deuxièmement, un problème connexe, mais qui ne se recoupe pas, auquel les chercheurs se sont intéressés est de savoir si Wittgenstein comprend la notion de forme de vie comme quelque chose de pluriel ou de singulier. Bien que le second sens soit le plus répandu, les deux usages sont présents dans les *Recherches* et les écrits ultérieurs. Les chercheurs qui interprètent la forme de vie dans un sens empirique privilégient une vision pluraliste du concept, l'associant à la multiplicité des jeux de langage, des activités et des cultures humaines. Au contraire, les partisans d'une interprétation transcendantale de la forme de vie estiment que Wittgenstein veut décrire une seule condition commune à la totalité des êtres humains : c'est cette condition qui précéderait et rendrait possible la gamme toujours renouvelable des jeux de langage.

Bien sûr, la littérature critique n'est pas nettement polarisée vers l'une ou l'autre des hypothèses d'interprétation. Au contraire, c'est l'œuvre même de Wittgenstein qui suggère qu'il y a une évolution, voire une ambivalence, dans la

pensée du philosophe. Si la première partie des *Recherches* est caractérisée par des références à une dimension empirique faite d'échanges et d'activités, la dernière partie de l'ouvrage et les écrits ultérieurs semblent s'orienter vers un transcendantalisme plus résolu.

Une façon d'encadrer, voire de justifier, l'ambiguïté des dictées wittgensteiniennes est de retracer l'origine du concept. Comme le note Newton Garver (1994), l'expression "forme de vie" appartient au lexique de l'histoire naturelle : Wittgenstein lui-même (1953, §415) appelle sa propre enquête « une histoire naturelle des êtres humains ». Or, c'est précisément le champ d'étude circonscrit par la discipline - le système des sciences qui étudient le vivant - qui se situe sur une crête aux limites assez floues. D'une part, l'histoire naturelle s'occupe de la description des plantes et des animaux en tant qu'organismes ; d'autre part, elle a parmi ses objets les stratégies d'adaptation à un environnement, et touche donc à la sphère des comportements innés et acquis.

De nombreux interprètes de Wittgenstein ont tenté de rendre compte de la notion de *Lebensform* en la reliant aux disciplines qui font partie de l'histoire naturelle. En ce sens, les chercheurs ont de temps à autre mis l'accent sur l'aspect biologique ou comportemental qui caractérise les sciences du vivant en tant que système scientifique.

Parmi les auteurs poussant vers une lecture organiciste, J.F.M. Hunter (1968) relie la notion de forme de vie à l'ensemble des réponses instinctives qui permettent à un individu d'apprendre un certain schéma comportemental, y compris l'apprentissage du langage. De l'autre côté, Boncompagni elle-même (2010, 5) note que l'interprétation de Hunter ne rend pas compte de la dimension collective dans laquelle la forme de vie prend sens, en la limitant aux seuls aspects biologiques-individuels. Pour sa part, l'académicienne propose une conception de la forme de vie plus inspirée par les disciplines anthropologiques. Boncompagni reconnaît que la notion, d'une part, se lie à des processus individuels et organiques tels que le fait

d'avoir une conscience ou une mémoire mais, d'autre part, elle est également liée à des phénomènes transculturels qui ne peuvent être réduits au champ de la biologie : claire dans ce sens est la référence que Wittgenstein (1966, 58) fait aux actes de foi ou au jeu linguistique de la croyance. De cette manière, Boncompagni pense parvenir à une clarification du concept de forme de vie qui, tout en préservant un point de vue empirique, ne risque pas de tomber dans le relativisme culturel.

Au-delà du débat entre spécialistes, il est possible de saisir le sens général que revêt la notion de forme de vie dans la pensée de Wittgenstein en considérant ce qui suit. Dans le *Tractatus*, le fondement de la connaissance du monde était identifié - au moyen de l'analyse logique - dans les propositions élémentaires dont dépendait la valeur de vérité de chaque proposition complexe ; dans les *Recherches*, en revanche, il est reconnu que ce qui est donné ne peut pas être décomposé en unités atomiques, mais est toujours donné comme un fond articulé, sans fondement, et au moins partiellement transparent à notre conscience. Compte tenu de la complexité primitive de l'expérience humaine, la notion de forme de vie semble donc acquérir un sens précisément à cette jonction entre la nature biologique de l'individu et la seconde nature que constitue son appartenance à une culture donnée.

L'oscillation entre nature et culture dans l'interprétation de la notion de forme de vie est également présente dans les écrits de Joseph Margolis et Richard Wollheim, et constitue en effet une clé fondamentale pour une compréhension approfondie de leur pensée. L'objectif des pages qui suivent sera donc de montrer combien il est indispensable de comprendre correctement la notion empruntée à Wittgenstein pour appréhender l'ontologie de l'art que préconisent les deux philosophes. Je ne chercherai cependant pas à mesurer si l'utilisation du concept par l'un ou l'autre est fidèle au dictum de Wittgenstein. J'essaierai plutôt de montrer comment l'expression "forme de vie" prend un sens original et distinctif dans les deux systèmes théoriques.

Dans les deux cas, je propose de montrer comment la référence de l'art à une forme de vie permet aux catégories de type et de *token* d'acquérir une dimension

historique tout autant que la conception de l'art comme système médiatique. L'étude du sens que prend la notion de forme de vie dans les philosophies de Margolis et de Wollheim me semble en somme conduire à une démonstration efficace que les objections de Rohrbaugh, au moins dans un certain degré, n'ont pas de fondement.

La discussion qui suit ne se poursuivra pas par ordre chronologique. C'est-à-dire que je commencerai par examiner la pensée de Richard Wollheim pour ensuite me tourner vers une analyse des théories de Joseph Margolis. Ce choix est motivé par le fait qu'il me paraît que l'espace que Wollheim reconnaît à l'historicité de l'art et de ses phénomènes est inférieur à celui que Margolis est prêt à lui accorder. Si, par conséquent, dans le premier cas, les critiques de Rohrbaugh semblent trouver une confirmation partielle - qui devra toutefois être vérifiée - dans le second cas, elles apparaissent totalement infondées.

En ce qui concerne Wollheim, je commencerai par identifier les théories de l'art auxquelles le philosophe oppose le concept de forme de vie, en l'utilisant comme un outil critique. Dans un deuxième temps, j'exposerai comment cette notion est utilisée pour affirmer l'historicité de l'art en tant que système médiatique - par conséquent, j'intégrerai les positions exprimées dans la première partie de mon argumentation. Troisièmement, je décrirai comment l'historicité de l'art et des œuvres d'art est caractérisée par Wollheim à travers une comparaison avec le langage. Enfin, toujours en utilisant la notion de forme de vie comme clé d'interprétation, j'indiquerai les limites que le philosophe pose à l'historicité des phénomènes artistiques.

En ce qui concerne Margolis, en revanche, je commencerai par exposer sa théorie ontologique générale pour ensuite décrire comment celle-ci s'applique à l'art qui, à l'inverse, est utilisé par le penseur comme un modèle explicatif privilégié. Au cours de mon examen, j'espère montrer quelle est la compréhension spécifique que Margolis a des artefacts en tant qu'occurrences de types.

Une note finale. La notion de formes de vie a suscité un large intérêt dans les sciences naturelles et sociales. Ferrarese et Laugier (2018) ont décrit son utilisation

dans un éventail de disciplines allant de la biologie à l'anthropologie, en passant par la sociologie et la théorie politique. Malgré cela, il existe encore peu d'études qui tentent de rendre compte de la manière dont l'expression wittgensteinienne a été employée en esthétique. En ce sens, les pages qui suivent se veulent une première contribution à ce champ d'investigation qui reste encore ouvert.

2. Pourquoi la vie est utile à l'art.

Dans ma lecture de la théorie de Wollheim à la lumière de « Minimal Art », j'ai établi que la division de l'art en genres est conçue par le philosophe comme une sorte de constante historique, et que cette division est pensée comme déterminant l'ontologie de chaque artefact. Plus précisément, Wollheim semble croire que les caractéristiques du support de chaque genre artistique influencent la manière dont une certaine œuvre d'art est identifiée. Les œuvres d'art non reproductibles - les peintures par exemple - sont immédiatement équivalentes aux objets individuels dans lesquels elles sont incorporées, alors que les arts reproductibles sont identifiés par des occurrences de types. Cette distinction semble dépendre de la matérialité solide dont sont constitués les premières et de la volatilité des signes dont sont composées les secondes. Enfin, dans le cadre de « Minimal Art », les types sont qualifiés de structures abstraites totalement indépendantes des références contextuelles, étant constitués par l'ensemble des propriétés essentielles de leurs occurrences.

Au cours de ma tractation, j'ai démontré comment cette approche théorique est aussi problématique par rapport aux développements de l'art récent que par rapport aux objections de Rohrbaugh concernant la flexibilité modale, une propriété caractéristique de tout artefact. Dans le même temps, cependant, j'ai évoqué à plusieurs reprises la possibilité d'interpréter la pensée de Wollheim postérieure à « Minimal Art » d'une manière qui pourrait atténuer certaines de ces critiques. Je

considère que la conception de l'art comme une forme de vie, introduite dans la deuxième partie de *Art and Its Objects*, incite le philosophe à problématiser la question de l'identité des œuvres d'art de manière beaucoup plus articulée. En fait, il me semble que deux pulsions coexistent dans l'essai, auxquelles le philosophe tente de trouver une intégration difficile : l'une est encore liée à la caractérisation du binôme *type-token* qui a été soutenue dans « Minimal Art » - on peut la retrouver dans la première partie du texte - l'autre s'exprime précisément dans l'utilisation du concept de forme de vie, qui est au contraire central dans la deuxième partie de l'essai. Le résultat de la coexistence des deux pulsions est un Wollheim beaucoup plus dubitatif quant aux conclusions à tirer concernant l'ontologie des phénomènes artistiques. Comme je tenterai de le montrer ci-dessous, c'est précisément à partir de ces formes de doute que l'approche du philosophe sur l'historicité de l'art émerge le plus clairement.

Du point de vue de la littérature critique, les deux lignes de réflexion dans lesquelles, à mon avis, se divise l'œuvre de Wollheim ont toujours été discutées séparément. D'une part, des philosophes comme Wolterstorff (1975) sont partis de l'identification des œuvres d'art avec des occurrences de types pour proposer des modèles de plus en plus formalisants de la théorie : en ce sens, les interprétations platoniciennes-frégéennes des œuvres musicales sont le sommet du processus. D'autre part, Noël Carroll (1988, 156 ; 2001), Jerrod Levinson (1979) et d'autres se sont inspirés de la deuxième partie de *Art and Its Objects* pour soutenir que la définition du concept d'art ne peut être exprimée en termes de conditions nécessaires et suffisantes, mais plutôt en termes de critères se référant à un contexte temporel spécifique. Ces deux aspects qui animent la pensée de Wollheim n'ont cependant jamais été considérés dans leur unité. L'un de mes objectifs est donc de montrer comment ces deux aspects dialoguent entre eux et, plus précisément, comment l'assimilation de l'art à une forme de vie ouvre la possibilité de repenser les catégories *type* et *token* dans le contexte d'une ontologie de l'œuvre d'art.

Avant de décrire le sens dans lequel Wollheim pense l'art comme une forme de vie, je me propose de demander ce qui motive le philosophe à introduire la notion wittgensteinienne dans son système théorique. Je précise tout de suite que les cibles contre lesquelles la notion de *Lebensform* est utilisée sont au nombre de deux : le formalisme de Clive Bell, qui n'est cependant pas directement critiqué dans *Art and Its Objects*, et l'intuitionnisme de Benedetto Croce, dans la forme véhiculée par Robin Collingwood auprès du public anglais. Dans la première partie de cette section, je décrirai donc les piliers de ces deux théories qui, sur deux fronts différents, ont façonné la conception moderniste de l'art dans la première moitié du XXe siècle. Dans la deuxième partie, j'illustrerai plutôt comment Wollheim argumente sa réfutation des deux perspectives théoriques en remettant à nouveau en question le concept de médium.

Pour comprendre dans quel sens le concept de *Lebensform* est l'un des outils employés par Wollheim pour s'opposer au courant formaliste de la critique d'art, il suffit peut-être de citer une phrase. Il apparaît dans *Art*, magnum opus écrit par Clive Bell en 1913 et décrit par son auteur comme une tentative de développer une théorie générale de l'art visuel. Dans le premier chapitre du volume, intitulé « The Aesthetic Hypothesis », on peut lire :

[...] pour apprécier une œuvre d'art, il ne faut rien apporter avec soi de la vie, ni connaissance de ses idées et de ses affaires, ni familiarité avec ses émotions. L'art nous transporte du monde des activités humaines vers un monde d'exaltation esthétique. Pendant un moment, nous sommes laissés en dehors des intérêts humains ; nos attentes et nos souvenirs s'arrêtent ; nous sommes élevés au-dessus du flux de la vie (Bell 1913, 25. Traduction de l'auteur).

Déjà à partir de ces quelques mots, et sans être encore entré dans les détails des positions de Wollheim et de Bell, il est très clair qu'il y a une opposition nette entre les deux concernant le rôle que la vie doit jouer dans la compréhension de l'expérience

artistique. Mais que veut dire le philosophe formaliste lorsqu'il affirme que l'on n'a pas besoin d'apporter quoi que ce soit de la vie pour apprécier une œuvre d'art ?

Pour commencer à répondre à cette question, il faut d'abord dire que l'objectif de Bell à travers son œuvre est de formuler une théorie générale de l'art visuel. Le critique comprend cette tâche comme la recherche de la propriété nécessairement partagée par tous les artefacts qui appartiennent à ce genre artistique particulier. En définitive, il s'agit d'une approche résolument essentialiste de la question de la définition de l'art, qui prend donc la forme platonicienne de l'identification d'une différence spécifique.

En plus de l'hypothèse selon laquelle toutes les œuvres d'art visuel possèdent une essence commune, Bell commence son raisonnement par une deuxième hypothèse. Le critique note que toutes les œuvres d'art bien conçues provoquent, chez le sujet qui les apprécie, l'expérience d'une émotion particulière. C'est précisément cette émotion, qui se présente comme une évidence, qui est l'*explanandum* à partir duquel il faut commencer toute investigation esthétique.

Fin connaisseur de l'art postimpressionniste, Bell exclut que l'émotion ressentie devant un chef-d'œuvre puisse être provoquée par le sujet qui y est représenté, ou par une connaissance connexe. Les tableaux de Cézanne, ainsi que l'art primitif ou byzantin, rompent avec la quête de réalisme qui caractérise une grande partie de la peinture occidentale, mais sont tout aussi capables de générer une impression immédiate chez la personne qui les regarde. Cela devrait donc démontrer que la cause des passions provoquées par l'art se trouve dans les éléments que les œuvres exposent au-delà et en deçà du sujet représenté : dans ces lignes, ces formes, ces couleurs - et leurs relations réciproques - qui constituent le dénominateur commun de tout style de peinture.

Puisque les œuvres d'art sont capables de transmettre une émotion esthétique par leurs seules qualités perceptives, Bell en conclut que leur nature profonde est d'être, toutes, des formes signifiantes. C'est donc le fait d'être une forme signifiante

qui constitue la différence spécifique qui, selon le critique, fait d'un certain artefact une œuvre d'art visuel.

La conclusion à laquelle arrive Bell est le point nodal pour comprendre l'absence de relation que l'auteur voit entre la vie, comprise comme un ensemble d'activités humaines, et toute expérience artistique. En effet, affirmer qu'une œuvre d'art est telle en raison de ses seules caractéristiques formelles revient à prétendre que toute peinture est finalement abstraite. Même le spectateur qui regarde un portrait ou un paysage peint dans un style réaliste ressentira certaines émotions uniquement et exclusivement dues à la perception des composantes formelles exposées par l'œuvre : de ce point de vue, Léonard de Vinci est équivalent à Kandinsky ou Malevitch. Par conséquent, pour jouir d'un certain artefact, un sujet ne devrait pas posséder une connaissance du monde, mais plutôt une série de facultés perceptives qui lui sont inhérentes. Bell écrit à ce sujet, reprenant la phrase citée plus haut :

Pour apprécier une œuvre d'art, nous n'avons besoin de rien d'autre qu'un sens des formes et des couleurs, et une connaissance de l'espace tridimensionnel (Bell 1913, 27. Traduction de l'auteur).

La théorie de Bell affirme donc l'existence d'un sens commun de la forme qui, bien qu'il puisse et doive être éduqué, relève de facultés transcendantales plutôt que de connaissances historiques. De ce point de vue, le critique plaide pour la séparation de l'art et de la vie dans une perspective qui rappelle la troisième critique de Kant : le plaisir généré par l'art est désintéressé, universel, mais aussi non saisissable par des lois qui ont la force de la nécessité.

Cependant, non seulement les concepts, mais aussi les problèmes auxquels la théorie formaliste donne lieu, ont à voir avec cet héritage. Dans l'argumentation de Bell, par exemple, l'émotion esthétique découlant de l'appréciation d'un tableau et celle déclenchée devant un superbe coucher de soleil ne peuvent être clairement distinguées, ce qui rend la spécificité de l'expérience artistique très difficile à cerner.

Alors que Bell est l'un des pères du formalisme, Robin Collingwood, un philosophe anglais dont la pensée a été fortement influencée par le système théorique de Benedetto Croce, suit une voie idéaliste. Il est la deuxième cible de la critique que Wollheim articule à travers la notion de *Lebensform*.

Avant d'entrer dans les détails de la question, il convient de préciser certains des intermédiaires qui ont caractérisé la relation entre les trois auteurs. Tout d'abord, il convient de rappeler que Collingwood est le traducteur que Croce lui-même (1928) a choisi pour son *Aesthetica in Nuce*. Publiée en anglais comme entrée du terme « Aesthetics » dans l'*Encyclopaedia Britannica* (1929), l'œuvre a longtemps été l'un des rares écrits du philosophe italien accessibles au public anglophone, et cela a généré d'importants malentendus (Simoni 1952). Deuxièmement, il faut dire que Collingwood n'a pas seulement participé à la traduction et à la diffusion de la pensée de Croce, mais a également élaboré des positions philosophiques personnelles - par exemple sur la relation entre l'explication historique et la méthode scientifique. Cela ne fait pas exception à sa théorie esthétique qui, publiée dans le volume intitulé *Principles of Art* (Collingwood 1938), contient des éléments d'une originalité incontestable par rapport aux sources dont elle s'inspire. Pourtant - et c'est le troisième point à garder à l'esprit - malgré son autonomie conceptuelle partielle, la théorie de Collingwood a été pleinement assimilée à celle de Croce par les critiques qui l'ont suivi. Cela est dû principalement à un article de John Hospers (1956) intitulé « The Croce-Collingwood Theory of Art », que Wollheim a certainement gardé à l'esprit lorsqu'il a développé son argumentation.⁸⁶

Si, pour défendre la séparation de l'art et de la vie, Clive Bell a pris en compte l'expérience du spectateur, la théorie de Croce-Collingwood se concentre sur le point de vue opposé : sur les œuvres d'art comprises comme des produits de l'action de l'artiste. La spécificité qui définit l'essence d'un artefact à valeur artistique est en effet identifiée en comparant deux formes de travail : celle de son auteur et celle de l'artisan.

⁸⁶ Pour une analyse critique plus récente de la théorie Croce-Collingwood, Kemp 2003

Selon le récit de Hospers repris par Wollheim, la théorie de Croce-Collingwood distingue l'artisanat de l'art sous trois aspects principaux.⁸⁷ Tout d'abord, l'artisan a toujours une finalité à atteindre avec l'éventail des moyens qu'il connaît. Deuxièmement, grâce aux connaissances techniques et à la relation moyen-fin que son travail implique, l'artisan est en mesure de déterminer à l'avance le résultat à atteindre : la planification et l'exécution sont donc des phases distinctes de son processus de production. Enfin, les compétences techniques employées pour obtenir un certain résultat font toujours référence à un support matériel, qui détermine la spécificité de tel ou tel métier : orfèvrerie, ébénisterie, menuiserie, etc. L'activité de l'artiste, en revanche, est différente, voire opposée, car elle s'exerce sans but préétabli et sans possibilité de prévoir ce que sera l'aspect final de l'œuvre accomplie. Ce genre d'activité n'impliquant pas de planification, il n'est en soi équivalent à aucune technique et ne peut donc pas être transmis au moyen d'une méthode ou d'une règle.

L'impossibilité d'enseigner la pratique artistique conduit nécessairement à une conclusion. L'activité utile à la réalisation d'une œuvre d'art ne peut être identifiée, dans son essence, à une quelconque pratique relative au travail d'un matériau : cette dernière implique toujours, précisément, le respect d'une procédure établie. C'est précisément dans ce passage argumentatif que s'opère, dans la théorie idéale de Croce et Collingwood, cette séparation entre l'art et la vie à laquelle Wollheim entend s'opposer. Dans ce cadre, en effet, affirmer que le travail de l'artisan ne s'identifie jamais à celui de l'artiste revient à affirmer que l'essence de ce dernier ne se trouve jamais dans le rapport avec la matière, mais toujours dans ce qui reste au-delà : dans ce processus spirituel que l'artiste accomplit dans l'intimité de sa propre conscience. Une fois de plus, donc, l'œuvre d'art se trouve conceptualisée comme radicalement abstraite, éloignée de l'ensemble des pratiques sociales.

⁸⁷ A partir de là, je décris comment Wollheim illustre puis critique la théorie de Collingwood. Cependant, il n'est pas nécessairement vrai que le philosophe reconstruit correctement les positions de son adversaire. De cet avis est, par exemple, Kobayashi 2009.

Benedetto Croce, comme on le sait, caractérise le travail effectué par l'artiste par le terme d'intuition, une activité de pensée qui, tout en ne se présentant pas sous la forme d'un raisonnement logique, peut être articulée au point de trouver sa synthèse dans une image fermée. En tant que structure organisée, l'intuition est, selon le philosophe, une expression en soi. Ou plutôt, puisque la pensée ne peut se donner que dans une certaine forme d'articulation idéale, et que l'œuvre d'art est une forme possible de cette articulation, elle coïncide avec son expression au moment même où elle se manifeste dans l'esprit de l'artiste :

Une image qui n'est pas exprimée, qui n'est pas un mot, une chanson, un dessin, une peinture, une sculpture, une architecture, un mot que l'on murmure au moins à soi-même, une chanson qui résonne au moins dans sa propre poitrine, un dessin et une couleur que l'on peut voir dans l'imagination et qui colore d'elle-même toute l'âme et tout l'organisme ; c'est une chose inexistante. [...] cette proposition philosophique profonde de l'identité de l'intuition et de l'expression se retrouve d'ailleurs dans le bon sens, qui se moque de ceux qui disent avoir des pensées mais ne pas savoir les exprimer, qui disent avoir conçu un grand tableau mais ne pas savoir le peindre. (Croce 1928, 16. Traduction de l'auteur).

Il est évident qu'ici Croce - ainsi que Collingwood - bien qu'appliquant la théorie de l'intuition à l'ensemble du système des arts, utilise un genre spécifique comme modèle explicatif. La poésie, en tant qu'expression linguistique, semble en effet coïncider immédiatement avec l'articulation de la pensée, et donc avec ce murmure intérieur qui devrait caractériser toute activité artistique :

Il est clair que la poésie est déjà entière quand le poète l'a exprimée en paroles, en la chantant en lui-même ; et qu'en passant à la chanter à voix déployée pour que d'autres l'entendent, ou à chercher des personnes pour l'apprendre en esprit et la réciter à d'autres comme dans une schola cantorum, ou à la mettre en signes d'écriture et d'impression, on entre dans une nouvelle étape, certainement de grande importance sociale et culturelle, dont le caractère n'est plus esthétique mais pratique (Croce 1928, 18. Traduction de l'auteur).

A travers l'exemple de la poésie, la théorie de Croce-Collingwood conceptualise également, par contraste, le statut des artefacts qui donnent une substance matérielle à l'œuvre d'art intuitionnée par l'artiste. Il ne s'agit pas d'expressions, mais plutôt d'externalisations sous forme publique d'un processus de production qui, dans son essence, a déjà été conclu. Puisque leur nature est technique, ces artefacts sont en fait des accessoires de l'œuvre d'art : l'existence de l'un n'est pas nécessaire à l'existence de l'autre. L'idéalité est donc la vraie et seule nature de ce que produit une activité artistique :

La communication concerne la fixation de l'intuition-expression dans un objet que nous dirions matériel ou physique par métaphore, bien qu'en fait il ne soit même pas dans cette partie matériel et physique, mais une œuvre spirituelle (18).

La théorie idéale de Croce et Collingwood, ainsi que la théorie formaliste énoncée par Clive Bell, détache l'expérience artistique de toute relation avec le réseau des pratiques sociales. Dans un cas l'essence de l'œuvre d'art se situe dans le processus créatif qui se déroule et se termine dans l'esprit de l'artiste ; dans l'autre cas, elle se trouve dans l'émotion esthétique qu'un spectateur éprouve devant un objet concret, mais qui est en grande partie produite par les facultés de la raison qui sont transcendantes. De ce point de vue, la théorie idéale et la théorie formaliste sont donc toutes deux, bien que sur deux fronts différents, des expressions du modernisme. En d'autres termes, ils représentent le support théorique de ce processus d'autonomisation - à la fois par rapport à la commande et à la représentation figurative - qui a caractérisé l'art occidental dans la transition de l'impressionnisme à l'abstraction expressionniste. Mais pas seulement. Les deux théories sont la justification spéculative des institutions muséales comprises comme des *white cube*, comme des espaces de neutralité perceptive (O'Doherty 1976).

L'autonomie de l'œuvre d'art vis-à-vis des affaires humaines est obtenue par Bell, Croce et Collingwood à grands frais. Séparées ontologiquement du monde, toutes

les expressions et expériences artistiques deviennent, soit dans les perspectives idéaliste et formaliste, des objets ou des faits privés : leur nature la plus intime est capturée dans l'esprit de l'artiste ou dans l'émotion du spectateur, deux phénomènes qui peuvent être inversés par un sujet extérieur à eux. Pour cette raison, les deux théories sont exposées au problème sceptique du solipsisme.

Les deux théories, idéaliste et formaliste, apportent des solutions différentes au problème. Cependant, pour des raisons de brièveté, j'éviterai d'entrer dans les détails de cette question. Au lieu de cela, je dirai au contraire que Richard Wollheim dirige son raisonnement précisément contre cette conception de l'œuvre d'art comme objet privé. La référence du philosophe à la notion de *Lebensform* a précisément pour sens d'affirmer que l'art ne peut être pensé en dehors d'un horizon intersubjectif, d'emblée pratique et culturel. En ce sens, la pensée de Wollheim - mais cela vaut également pour Margolis - a la valeur historique d'être un pas théorique franchi en dehors du modernisme.

Si tout cela est vrai, la critique que Wollheim avance pour remettre en cause l'esthétique idéaliste et formaliste est la porte d'entrée privilégiée pour comprendre quel rôle joue le concept de forme de vie dans sa pensée. Comme on le verra dans un instant, la réfutation argumentée par le philosophe a pour pivot le concept de médium. Dans cette deuxième partie du paragraphe, je vais donc suivre le cours du raisonnement, en enrichissant la réflexion sur la médialité entamée à la fin du premier chapitre.

Wollheim soumet l'esthétique idéaliste à une analyse critique principalement à deux endroits dans son propre travail : dans les paragraphes 22 et 23 de *Art and Its Objects* (Wollheim 1968) et dans un court essai intitulé « On an Alleged Inconsistency in Collingwood's Aesthetic » (1972). Dans les deux écrits, le philosophe commence son argumentation en débarrassant le terrain du problème du solipsisme, qui semble miner de fond en comble la position de l'adversaire. Dans la position de Collingwood, Wollheim reconnaît une tension entre, d'une part, le désir d'affirmer que l'essence de

l'œuvre d'art est déjà conclue dans l'intuition de l'artiste et, d'autre part, la nécessité d'expliquer comment l'intuition est communicable sous forme publique. Mais en même temps, Wollheim déclare que ce n'est pas dans cette tension que réside le principe contradictoire de la théorie. La position crocienne de Collingwood ne vise pas en fait à soutenir que l'œuvre d'art n'est pas pleinement utilisable par un sujet extérieur à l'esprit de l'artiste, mais plutôt que la forme matérielle qu'assume l'artefact pour être apprécié est un élément tout à fait accessoire : l'œuvre d'art pourrait idéalement exister même seulement dans le processus créatif intuitionné par son auteur. L'hypothèse qu'il faut réfuter pour battre Collingwood est donc, selon Wollheim, celle qui qualifie la forme concrète d'un artefact uniquement et exclusivement comme une manifestation accidentelle de l'œuvre d'art réelle.

La première étape pour arriver au rejet de la théorie de Croce-Collingwood est de souligner qu'il lui manque le concept de médium. Au contraire, chaque artiste se retrouve à penser à son œuvre en termes de particularité : une peinture, une sculpture, un poème, etc. Wollheim formule alors le problème à résoudre de cette manière :

La question suivante se pose donc : l'exigence de penser, par exemple, les peintures et les sculptures comme des intuitions existant dans l'esprit de l'artiste, rendues extérieures seulement de manière contingente, est-elle compatible avec le fait que ces œuvres sont intrinsèquement dans un médium ? (Wollheim 1968, §23. Traduction de l'auteur).

Une façon pour les partisans de la théorie idéale de justifier leur hypothèse à la lumière de cette critique est d'introduire une distinction entre le médium physique et le médium conçu. Alors que le médium physique serait la forme matérielle que prend un artefact une fois qu'il a été livré à la jouissance du public, le médium conçu correspondrait plutôt à la pensée du processus de production qui a lieu dans l'esprit de l'artiste. Grâce à cette distinction, la théorie idéaliste serait donc également en mesure de récupérer la classification médiatique des genres artistiques.

Dans la distinction entre médium physique et médium conçu Wollheim identifie deux difficultés incontournables. Tout d'abord, un problème se pose quant à la nature des images mentales. S'il est vrai qu'un poème peut être entièrement composé dans l'esprit du poète, il est plus difficile de croire que l'image mentale d'une peinture ou d'une sculpture puisse atteindre un niveau d'articulation égal à celui de l'objet réalisé. Mais ce n'est pas tout : le travail sur un médium matériel confronte toujours l'artiste à des événements imprévisibles - l'écoulement d'une couleur, la réaction chimique produite par la cuisson d'une céramique, etc. De tels événements ne peuvent être gérés et intégrés que dans la confrontation réelle avec la matière. C'est seulement dans cette confrontation que l'œuvre d'art prend ses qualités spécifiques. Puisque, par conséquent, les propriétés de l'œuvre d'art ne peuvent être pleinement définies qu'une fois que l'artefact a atteint sa dimension publique, il faut en conclure que le processus mental de l'artiste ne coïncide jamais avec le produit de sa création.

Un deuxième problème qui se pose en séparant le médium physique du médium conçu provient plutôt du concept même de médium conçu. L'opération mentale que l'artiste effectue en lui-même est en fait déjà informée par les matériaux, les techniques et les coutumes qui sont accrédités comme typiques du genre d'artefact sur lequel il travaille. L'artiste n'agit jamais comme un bricoleur qui assemble des objets de genres différents de manière arbitraire et improvisée, mais agit en ayant à l'esprit un ensemble de pratiques partagées et reconnaissables. Pour reprendre les termes de Wollheim, le peintre pense en images de peinture, le sculpteur en images de métal ou de plâtre, et ainsi de suite. Même en supposant qu'une œuvre d'art puisse être intuitionnée dans l'esprit de son auteur, il faut admettre que cette intuition dépend de l'horizon pratique dans lequel la pensée de l'artefact est possible. La hiérarchie entre médium physique et médium conçu fondée par l'esthétique idéaliste devra donc être inversée : c'est l'expérience mentale de l'œuvre d'art qui dépend et tire son contenu de la nature concrète du médium qui la matérialise, et non l'inverse.

En analysant la forme de l'intuition telle qu'elle est conceptualisée dans la théorie idéaliste, Wollheim en vient à démontrer le caractère essentiel de la notion de

médium pour définir ce qu'est une œuvre d'art. Ce faisant, le philosophe se débarrasse de l'idée qu'un artefact peut être pensé comme un objet privé -existant dans l'esprit d'un sujet- et suture l'expérience de l'art à la vie de la société humaine.

Le même objectif est également poursuivi dans la critique de l'esthétique formaliste. Il faut dire, pour commencer, que Wollheim n'est pas seulement confronté aux théories de Clive Bell, mais aussi à une série de positions que le philosophe définit comme présentatives (*presentational*). On trouve dans cette catégorie la théorie de Monroe Beardsley (1958) selon laquelle l'œuvre d'art est porteuse d'une expérience esthétique particulière, ainsi que les thèses sur l'expressivité des artefacts défendues, selon deux perspectives différentes, par Eugène Veron (1890) et I.A. Richards (1961). Toutes ces perspectives philosophiques ont en commun l'idée qu'une œuvre d'art est telle soit dans la mesure où elle provoque un certain genre d'émotion immédiate chez le spectateur, soit dans la mesure où elle exprime l'émotion de l'artiste d'une manière tout aussi immédiate.

La première difficulté que l'on peut attribuer à ce groupe de théories concerne le fait que l'émotion est comprise comme un événement privé, qui n'est donc pas entièrement communicable ou inversable par un sujet extérieur. En bref, l'objection porte à nouveau sur le problème du solipsisme. Ici aussi, Wollheim considère que le problème n'est pas décisif, et déplace l'attention sur les prémisses sur lesquelles il se base : sur ce concept d'immédiateté qui unit toutes les thèses que le philosophe souhaite réfuter. Le problème du solipsisme peut être résolu par exemple, écrit Wollheim (1968, §16), en soutenant que l'émotion ressentie par un auteur lors de la création de son œuvre est ensuite provoquée à l'identique dans l'esprit du spectateur à travers l'artefact. Formulée de cette manière, même la théorie présentative pourrait retrouver un certain degré d'accès intersubjectif à l'expérience artistique. Or, c'est précisément l'appel à une causalité directe qui passe de l'émotion de l'artiste à l'expression de l'œuvre et de celle-ci à l'esprit du spectateur qui génère d'autres problèmes.

Wollheim expose le problème en termes de friction entre deux instances. D'une part, il serait absurde de prétendre qu'une certaine œuvre d'art exprime un sens d'angoisse si aucun des spectateurs qui l'apprécient n'a ressenti ce sentiment particulier ; d'autre part, il existe cependant des cas évidents dans lesquels tous les spectateurs ne réagissent pas de la même manière à une certaine œuvre d'art : pensez, par exemple, aux élèves apathiques d'un groupe scolaire en excursion au Louvre, qui peuvent ne ressentir aucune émotion devant des chefs-d'œuvre qui sont clairement l'expression d'un certain sentiment. Comment justifier et tenir ensemble les deux instances ?

La tentative de répondre à cette difficulté conduit Wollheim à soutenir que le concept d'expression mérite d'être davantage articulé que la version immédiate et causaliste fournie par les théories présentatives. En premier lieu, le philosophe concède qu'il existe un sens naturel pour comprendre l'expressivité : selon ce sens, un certain état d'esprit serait exprimé de manière directe et immédiate, comme une sorte de « sécrétion d'un état interne » (Wollheim 1968, §18). Associé au sens naturel, il y aurait cependant un second sens pour concevoir l'expressivité, qui concerne une dimension que nous pourrions appeler hypothétique. On pourrait imaginer, par exemple, qu'un certain sujet ne ressente rien en regardant un tableau censé exprimer l'angoisse, mais qu'il ait néanmoins une pensée de ce type : "Bien que je ne ressente pas d'angoisse en regardant cette œuvre ici et maintenant, je suis sûr que dans d'autres circonstances, je ressentirais de l'angoisse" ou "Bien que je ne sache pas si la personne qui a réalisé cette œuvre ressentait de l'angoisse lorsqu'elle l'a réalisée, je suis sûr que c'est le genre de chose que je ferais si je ressentais de l'angoisse". Dans ce cas, l'expressivité serait pleinement reconnue, même si elle n'est pas directement perçue par le spectateur.

Si le premier sens de la notion d'expressivité est défini par Wollheim comme naturel, le philosophe appelle le second sens dans lequel l'expressivité peut être pensée comme "correspondance". Ce second sens est entendu comme la reconnaissance d'une

relation d'adéquation ou de pertinence entre l'expression que l'œuvre d'art véhicule et ce qui est exprimé en elle. Par cette double articulation, Wollheim nie donc que, pour justifier l'expressivité d'une œuvre d'art, il faille prouver l'existence d'un processus causal direct entre l'état d'esprit de l'artiste, l'œuvre et l'émotion du spectateur. Au contraire, la reconnaissance de l'expressivité d'un certain objet d'art est assurée non seulement par le fait que les réactions naturelles auxquelles sont associées les humeurs internes sont déjà externes en elles-mêmes - le rire de la joie, le cri de la douleur, le frisson de la crainte, etc. C'est précisément l'apprentissage de ce que nous pourrions appeler un code émotionnel partagé qui agit comme une condition pour qu'un spectateur saisisse l'expressivité d'une œuvre, même en l'absence d'une cause immédiate liant l'expérience sensible de l'objet à une certaine émotion⁸⁸.

Dans sa critique des théories présentatives, Wollheim considère l'expressivité comme un phénomène naturel qui est cultivé par l'encodage d'associations habituelles et partagées. En outre, le philosophe soulève une série d'objections contre ses adversaires concernant certains aspects de l'appréciation d'une œuvre d'art qui sont éminemment culturels. Son objectif est toujours de critiquer l'idée formaliste selon laquelle l'essence d'une œuvre d'art réside dans les éléments de l'objet qui sont immédiatement perceptibles par le spectateur. Wollheim entend démontrer que, si ce que prétendent les théories de la présentation était vrai, l'expérience de l'art serait nécessairement beaucoup plus pauvre qu'elle ne l'est dans notre expérience.

Sans entrer dans le détail des nombreuses réflexions qui sont développées dans *Art and Its Objects* du paragraphe 25 au 34, je dirai qu'elles sont toutes basées sur ce que Wollheim appelle l'argument de Gombrich⁸⁹. Selon cet argument, il est impossible

⁸⁸ Afin d'expliquer les processus cognitifs qui conduisent à la compréhension de l'expressivité, Wollheim (1968, §18) établit une analogie entre les œuvres d'art et les corps humains : " Lorsque nous attribuons une signification expressive à un objet naturel ou à un artefact, nous avons tendance à le voir de la même manière qu'un corps : c'est-à-dire que nous avons tendance à le créditer d'une apparence particulière qui présente une analogie marquée avec un aspect que prend le corps humain et qui est constamment conjoint à un état interne ". On peut entendre dans cette analogie un écho des expériences de Heider et Simmel (1944) sur la perception du comportement apparent.

La référence explicite de Wollheim est ici celle de Gombrich 1960, 1963.

⁸⁹ La référence explicite de Wollheim est ici celle de Gombrich 1960, 1963.

de supposer que la perception d'un stimulus sensoriel est naturellement associée à la compréhension d'une certaine signification expressive, et ce parce qu'« un même élément ou complexe d'éléments peut avoir une signification absolument différente dans des contextes différents » (Wollheim 1968, §28).

La vérité de ce principe peut d'abord être vérifiée en considérant la complexité de la pragmatique linguistique. Comme le note Wollheim lui-même, la signification d'une sonorité perçue dans la lecture d'un poème ne peut être déterminée sans une compréhension du sens général de ce texte spécifique. En même temps, pour qu'un certain effet sonore acquière un sens, il devra présenter au moins un certain degré de cohérence par rapport au contenu de la composition littéraire dans laquelle il s'insère. Il faut en conclure que les propriétés sémantiques d'une certaine œuvre sont toujours constituées dans une relation complexe et inséparable entre ce qui est perçu dans une œuvre et ce qui y est signifié. Tout en possédant un certain degré de naturel, cette relation est toujours renforcée par un horizon de conventions partagées.

Selon Wollheim, le principe formulé par Gombrich a une influence directe sur la manière dont le concept de propriété expressive doit être conçu dans le contexte de la pratique artistique. Le caractère significatif d'un certain stimulus perçu n'est jamais donné en soi, mais seulement dans la mesure où il est le résultat d'une sélection au sein d'un ensemble spécifiable d'alternatives : il se réfère donc, en soi, à un contexte plus large de pratiques qui ne peuvent être immédiatement saisies dans la simple perception d'une œuvre : ce sont des pratiques que l'observateur doit connaître à l'avance.

Sans référence à un horizon de connaissance médiatisé, il n'est pas possible, par exemple, d'attribuer des propriétés stylistiques à un certain artefact. Le style d'une œuvre ne peut précisément être appréhendé qu'en constatant la cohérence des choix opérés par un artiste, tant au cours de sa production que par rapport aux œuvres d'autres artistes. On peut en dire autant des propriétés qui situent chaque œuvre d'art dans un courant ou un genre. Sans connaître les règles de composition d'un sonnet,

on ne pourrait pas le reconnaître comme tel, et d'autre part il n'est pas concevable que le fait d'être un sonnet soit une propriété qu'une certaine composition littéraire possède incidemment. Par exemple, il serait insensé de nous demander de penser *Tanto gentile e tanto onesta pare* sous la forme d'une tragédie ou d'un dithyrambe.

Enfin, il existe une propriété que toutes les œuvres d'art possèdent intrinsèquement et qui n'est pas immédiatement observable en elles. Le plus essentiel de tous : celui d'être des artefacts. Comme le montre l'indiscernabilité entre un ready-made et l'objet commun dans lequel il est incorporé, pour reconnaître la nature artistique d'un certain phénomène, il est nécessaire de posséder au moins une théorie implicite de ce qu'est l'art en général, mais il s'agit là « d'un concept d'une telle complexité qu'il est difficile de voir comment il peut être adapté à une argumentation conçue à partir de concepts purement descriptifs ou rhétoriques » (Wollheim 1968, §33).⁹⁰

La critique de Wollheim des théories présentatives se termine comme s'était terminée la réfutation de la théorie idéale dans la version de Collingwood. Le philosophe démontre l'impossibilité d'éliminer la vie – c'est-à-dire une composante pratique et sociale – de la définition de l'art et de l'appréciation des artefacts. Les similitudes entre les deux séries d'objections sont substantielles et méritent donc d'être encadrées dans une évaluation concluante.

Comme j'espère avoir démontré, l'effort de Wollheim vise à éliminer l'idée que l'essence d'une œuvre d'art dépend d'un fait interne à l'esprit d'un sujet : d'une part l'intuition de l'artiste et d'autre part l'état d'esprit du spectateur. L'existence de tels faits est philosophiquement problématique car elle est invérifiable : inaccessible à l'examen de tiers. De ce point de vue, Wollheim est donc débiteur de la critique de la notion d'objet privé que Wittgenstein (1953, §293) articule pour expliquer la

⁹⁰ La thèse de Wollheim est, comme on le sait, identique à celle d'un autre grand philosophe analytique, Arthur Danto (1964), qui a écrit son « The Artworld » quelques années avant la publication de *Art and Its Objects*. Un dialogue intense était en cours entre les deux, comme en témoigne le fait que Danto lui-même (2003) a écrit l'éloge funèbre dédié à son collègue dans le *Guardian* au moment de sa mort.

signification linguistique. Comme dans le cas du célèbre scarabée wittgensteinien, l'expressivité et la signification d'un artefact sont déterminées par son inclusion dans un réseau de comportements et de coutumes déjà publics et codifiés.

Dans la critique de Wollheim des théories idéalistes et présentatives, un rôle central est joué par la notion de médium. En confrontation avec les positions de Collingwood, le philosophe montre que même l'intuition d'une œuvre d'art a toujours lieu dans la pré-compréhension de ce que sont les caractéristiques pertinentes du genre dans lequel elle est conçue ; en opposition aux thèses issues du formalisme de Bell, en revanche, il est montré que la reconnaissance du médium dans lequel un artefact est présenté non seulement renforce mais aussi conditionne la compréhension des propriétés sémantiques et expressives de l'artefact en tant que tel.

Si la dimension médiatique est considérée par Wollheim comme inéliminable dans l'identification de tout phénomène artistique, il est cependant nécessaire de bien comprendre en quoi consiste cette dimension. En effet, c'est précisément dans la théorisation du concept de médium que s'opère la distanciation avec le paradigme moderniste qui rend les positions du philosophe pertinentes.

Comme je l'ai soutenu dans la première partie de cet essai, on ne peut comprendre le sens de la classification des médias formulée par l'utilisation des catégories *type* et *token* par Wollheim et Margolis sans être conscient du débat dans lequel s'inscrit leur réflexion. J'ai identifié l'une des sources du débat dans la théorie moderniste de Clement Greenberg, et en particulier dans sa caractérisation de l'art comme système médiatique.

Comme on s'en souviendra, Greenberg soutenait que l'art moderne accomplissait une sorte de destin. Dans l'abandon du paradigme mimétique-représentationnel qui s'était produit avec l'émergence des avant-gardes, le critique voyait un processus d'auto-révélation que chaque médium menait à son terme dans le respect de ses propres conditions matérielles de production. À travers l'abstraction, par exemple, la peinture révélait la planéité de la toile qui est le dénominateur

commun de toutes les expressions picturales. Le même processus de vérité était reconnu par le critique dans tous les genres artistiques dans lesquels l'avant-garde s'exprimait.

Bien que l'horizon théorique dans lequel s'inscrit la réflexion de Wollheim soit illustré par le modernisme de Greenberg, le raisonnement mené jusqu'ici permet de conclure qu'il existe un écart substantiel entre les approches des deux penseurs. En effet, le critique américain identifie les normes régissant chaque médium comme dépendant d'un ensemble de propriétés physiques possédées par un support matériel spécifique : la planéité de la toile en peinture, la rythmicité ou la textualité des mots en littérature, la sonorité en musique. Tous les médias qui ne peuvent être immédiatement identifiés par un seul support sont considérés par Greenberg et ses successeurs comme fallacieux ou illusoire. Wollheim, en revanche, conçoit le médium non pas tant comme un simple support matériel, mais comme un instrument qui est lui-même travaillé et compris dans un système de pratiques codifiées : il est l'expression matérielle, pourrait-on dire, de ces pratiques.

La différence est d'une pertinence absolue. Greenberg pense que le médium est déterminé par des conditions dérivant de la physicalité de son support : ce sont donc des conditions qui doivent nécessairement être présentes dans l'objet pour qu'il soit accrédité comme exemplaire d'un genre artistique spécifique. Les conditions que Wollheim reconnaît dans la détermination du médium, en revanche, n'ont pas la même force modale. Ils sont en effet déterminés par des coutumes habituelles qui acquièrent une valeur non pas nécessairement, mais dans la dimension contingente d'une continuité historique.

En reconnaissant la socialité intrinsèque à la notion de médium, Wollheim admet que les conditions d'identification des différents médias peuvent varier dans le temps. Si mon raisonnement est correct, il faut alors en déduire que le concept de médium est également pensé dans le sillage de l'équivalence que le philosophe pose entre art et forme de vie. Il y a donc, dans la médialité des artefacts, un premier niveau

d'accès au sens de cette équivalence. C'est là, par conséquent, que réside aussi un premier accès à la forme d'historicité dont devrait dépendre l'expérience artistique dans son ensemble. La vie et l'histoire sont en fait deux notions indissociables.

3. Wollheim : L'art est une forme de vie.

Dans l'avant-dernier paragraphe de *Art and Its Objects*, Wollheim (1968, §63) écrit : « La conclusion vers laquelle nous menait l'argumentation des quatre paragraphes précédents pourrait être formulée en disant que l'art est essentiellement historique ». C'est celle-ci donc la thèse à laquelle arrive le philosophe au terme de son analyse des pratiques artistiques. Comme, toutefois, le thème n'est pas traité de manière unifiée dans l'essai, mais qu'il est plutôt imbriqué dans les nombreux autres thèmes qui animent l'écriture, je souhaiterais maintenant essayer de reconstituer ce qu'est l'idée d'historicité à laquelle Wollheim fait allusion.

Je reprendrai mon propos là où je l'ai laissé : à partir de l'idée que la médialité dans laquelle s'inscrit tout phénomène artistique est l'expression d'un ensemble complexe de pratiques sociales. Ce point d'arrivée informe et donne un sens initial à l'équation avec laquelle Wollheim inaugure ce qui est, à toutes fins utiles, la deuxième partie de son essai ; une équation que le philosophe exprime comme suit :

L'art est, au sens de Wittgenstein, une forme de vie (Wollheim 1968, §45. Traduction de l'auteur).

Dans les pages qui suivent, je vise à atteindre deux objectifs principaux. Tout d'abord, je tiens à rendre compte de la manière dont la relation entre l'art, la forme de vie et l'historicité est établie dans la philosophie de Wollheim. Deuxièmement, j'aimerais étudier comment cette relation influence la réflexion du philosophe sur l'identité des artefacts à travers l'utilisation des catégories *type* et *token*. Si le concept

de forme est absent du « Minimal Art », il devient central dans le cadre théorique de *Art and Its Objects*. Cette nouvelle présence, je crois, a un poids fondamental dans l'évolution de la théorie ontologique qui a lieu entre le texte de 1965 et celui de 1968. Mon objectif final sera toujours d'examiner si les objections de Rohrbaugh contre l'utilisation des catégories *type* et *token* dans l'esthétique analytique ont également une valeur dans le cas du Wollheim plus mature.

Dans la section précédente, les raisons pour lesquelles Wollheim conçoit la médialité du système artistique d'une manière différente de la leçon moderniste de Greenberg ont été retracées. Différencié de la notion de support physique, le médium a été défini comme l'expression concrète d'une série de pratiques codifiées et collectives qui précèdent l'action individuelle. Ainsi, dans cette conception de la médialité se trouve un premier accès au sens dans lequel l'art est équivalent à une *Lebensform*. Au cours de son raisonnement, Wollheim établit en effet que l'existence d'un système de coutumes reconnues est une condition nécessaire à la reconnaissance de tout artefact en tant qu'artefact : les caractéristiques formelles ou immédiates d'un objet ne peuvent jamais le qualifier, à elles seules, comme appartenant à la classe des œuvres d'art.

Si nous comparons maintenant la position de Wollheim avec le dictum wittgensteinien, nous pouvons dire - du moins à première vue - que le philosophe comprend le concept de forme de vie dans un sens à la fois empirique et pluriel. L'ensemble des comportements, des habitudes et des techniques qui constituent la pratique artistique est non seulement présent, au moins implicitement, à la conscience de l'individu qui y opère, mais il peut aussi toujours être critiqué, actualisé, voire modifié. En outre, dans un contexte social, le système artistique coexiste et interagit avec d'autres systèmes, qui peuvent également être considérés comme des formes de vie.

On peut voir que Wollheim conçoit la notion de *Lebensform* au sens pluriel en observant la manière même dont le philosophe met en place son analyse. Pour

préciser en quels termes il faut penser l'idée d'art, il la compare en effet au langage, lui-même considéré comme une autre forme de vie distincte.

Il y a peut-être, dans ce passage, un malentendu qui est commun à de nombreux auteurs.⁹¹ Il faut noter que, au moins dans les *Recherches philosophiques*, Wittgenstein (1953) n'identifie jamais immédiatement la faculté de parler une langue avec la notion de *Lebensform*. Il semble plutôt soutenir que la seconde est un arrière-plan dont dépend la première. Il est vrai que le sens linguistique se constitue dans l'utilisation des mots en référence à un contexte donné d'activités mondaines, mais l'un ne coïncide pas directement avec l'autre : il en fait plutôt partie, l'exprime et l'implique.

Au-delà de la fidélité plus ou moins grande à la doctrine de Wittgenstein, l'établissement d'une analogie avec le langage représente une jonction fondamentale de l'argumentation développée dans *Art and Its Objects*. A travers elle, Wollheim isole et spécifie, d'une part, certaines propriétés qui appartiennent à la fois à la pratique artistique et à la pratique linguistique et, d'autre part, certaines propriétés qui différencient l'une de l'autre. Dans la comparaison avec le fait de parler une langue, le philosophe trouve, en somme, le sens particulier dans lequel l'art est une forme de vie.

Le premier trait que Wollheim reconnaît comme commun à l'art et au langage est celui d'être arbitraire. De même qu'il n'y a pas de conditions nécessaires et suffisantes pour, par exemple, qu'un certain sens soit associé à un mot, de même, il ne peut y avoir de conditions transcendantales qui expliquent pourquoi une certaine activité est créditée parmi les pratiques artistiques. En outre, tant les locuteurs d'une langue que quiconque produit une forme d'art jouit d'une liberté de création infinie : de même qu'il est idéalement possible de formuler un énoncé qui n'a jamais été

⁹¹ Dans son étude sur le concept de *Lebensform* dans la philosophie de Wittgenstein, Hunter (1968) énumère d'abord l'hypothèse selon laquelle une forme de vie coïncide avec un jeu de langage. L'hypothèse sera abandonnée par l'auteur au cours de l'essai, mais sa présence témoigne d'une certaine diffusion dans la littérature critique. Les auteurs qui identifient le langage et la forme de vie sont par exemple Maturana et Varela (1992).

prononcé auparavant, de même il est toujours possible de créer une nouvelle œuvre, voire un nouveau genre d'œuvre.

Si l'art et le langage se caractérisent par un arbitraire radical, celui-ci n'est pas donné sous une forme absolue. Wollheim (1968, §47) identifie au moins deux facteurs qui fonctionnent comme des conditions contingentes à la liberté décrite ci-dessus. Premièrement, l'éventail des choix qui s'offrent à un artiste, bien qu'infini, est toujours limité par l'ensemble des idées, institutions et comportements qui sont déjà collectivement et historiquement reconnus comme pertinents dans la sphère dans laquelle l'individu opère. De même, aucun locuteur n'invente sa langue maternelle de toutes pièces, mais il est livré à une langue qui lui est transmise et qui détermine largement ses possibilités expressives. Deuxièmement, ce sont les propriétés physiques des supports typiques de chaque genre artistique qui favorisent certaines utilisations et en découragent d'autres par rapport aux techniques connues d'une société.⁹² L'analogie avec le langage devient ici évidente si l'on considère que notre capacité verbale dépend également de la structure anatomique particulière du corps humain : de la musculature de la mâchoire, de l'articulation de la langue et des lèvres, mais aussi de la capacité de réception de l'appareil auditif de l'auditeur.

En menant ses réflexions, Wollheim se réfère toujours à une imbrication complexe et non entièrement séparable de facteurs à la fois naturels, relatifs aux qualités physiques des médias, et naturalisés, relatifs à la familiarité que certaines pratiques ont dans le système artistique d'une certaine culture. De cette façon, l'art est reconnu comme un système intimement technologique : c'est-à-dire qu'il s'agit de la transformation d'un matériau selon des objectifs orientés par une dimension collective.

Il est intéressant, de ce point de vue, que le philosophe fasse référence à la théorie marxiste, qui permet de relier les phénomènes artistiques, individuellement

⁹² Je me demande si cette réflexion de Wollheim ne doit pas être lue en relation avec le débat sur les propriétés dispositionnelles des objets qui a animé une partie de la philosophie anglophone depuis les années 1950. Une référence pertinente pourrait être, par exemple, Goodman 1954.

et dans leur ensemble, au système institutionnel plus large dans lequel est organisée une communauté.⁹³ Avec sa théorie, Wollheim n'entend pas adhérer à une quelconque idéologie politique, mais la référence à Marx lui permet de mettre en évidence, à un double niveau, le lien de l'art avec un système plus général d'échange matériel. Tout d'abord, les médias et les pratiques attribués à chaque genre d'art dépendent, dans leur forme et leurs méthodes de production, des possibilités offertes par les processus de production disponibles à un moment et dans un lieu donné. En ce sens, l'art dépend d'une certaine division sociale du travail car il est lui-même un travail. Deuxièmement, en vertu de cette dépendance, les formes dans lesquelles elle se manifeste représentent et sont toujours déterminées par l'organisation ou la hiérarchie qui régit les relations au sein d'une collectivité. De ce point de vue, l'art est l'expression d'une conscience sociale spécifique. Wollheim écrit à ce sujet :

La différence entre le travailleur et l'artiste réside dans les conditions, et non le caractère, de leurs activités respectives. Ce que le travailleur fait de manière aliénée, aux ordres d'une autre personne, sans en tirer ni profit ni avantage pour lui-même, l'artiste le fait dans une autonomie relative (Wollheim 1968, §62. Traduction de l'auteur).

Il est évident que tant les théories idéalistes que les théories formalistes ou celles fondées sur une idée transcendantale de l'expérience esthétique ne parviennent pas à saisir pleinement le lien que les phénomènes artistiques entretiennent avec une dimension à la fois technologique et politique de la vie collective. Les adversaires de Wollheim ne peuvent concevoir ce lien, intrinsèque et essentiel à l'art, que comme une simple corrélation.

À travers l'analyse de l'arbitraire commun à l'usage du langage et aux pratiques artistiques, Wollheim parvient à aller très loin, touchant l'horizon politique - mais le mot doit ici être compris dans un sens très large - de toute activité ayant trait à l'art.

⁹³ Wollheim fait ici référence à Marx [1844] et Plekhanov [1912]. Sur la théorie sociale de l'art prônée par le philosophe, voir également Wollheim 1957.

Grâce à ce parcours argumentatif, nous parvenons à clarifier le sens des deux implications fondamentales de la conception de l'art comme forme de vie. Toujours selon les mots de Wollheim :

La première implication serait qu'il est impossible qu'il y ait quelque chose que nous appelons une impulsion artistique ou une intention artistique qui puisse être identifiée de manière totalement indépendante et antérieure aux institutions de l'art (Wollheim 1968, §45. Traduction de l'auteur).

En outre :

Une deuxième implication possible de la thèse selon laquelle l'art est une forme de vie est que nous aurions tort de postuler, pour chaque œuvre d'art, une intention ou une impulsion esthétique particulière qui, d'une part, explique cette œuvre et, d'autre part, est identifiable indépendamment d'elle. En effet, une telle chose, même si elle pouvait y être, n'a pas besoin d'y être (Wollheim 1968, §48. Traduction de l'auteur).

Comme on le voit, les deux implications reformulent une fois de plus la critique de la notion d'objet privé que Wollheim avait formulée à travers sa propre analyse de la médialité. Cependant, on peut maintenant voir la largeur de l'horizon dans lequel les deux sont compris. Tout d'abord, il n'est pas nécessaire de savoir si une intention concernant un artefact est présente dans l'esprit de son producteur, puisque l'intention fait déjà corps avec la production de l'œuvre d'art. De même, on pourrait dire qu'il n'est pas nécessaire de savoir si un signifié est dans l'esprit d'un locuteur, puisqu'il est déjà exprimé dans l'utilisation d'un énoncé dans un certain contexte. En outre, une œuvre est toujours produite dans le cadre d'un système institutionnel qui conditionne la liberté et les possibilités expressives de son créateur. Formé par une imbrication de facteurs matériels, technologiques et culturels, le système permet et précède toujours l'action individuelle. Enfin, l'art est un système institutionnel qui est spécifique non seulement dans son évolution interne, mais aussi par rapport à d'autres systèmes productifs et institutionnels qui lui sont contigus.

Deux autres observations peuvent être faites à ce stade. Tout d'abord, il convient de préciser que le concept d'institution doit être compris, dans le cas de la théorie de Wollheim, dans un sens extrêmement minimal. La notion est utilisée par le philosophe dans le sens fondamental de tout ensemble de pratiques rendues cohérentes par une coutume dotée d'une certaine reconnaissance publique. Il n'est donc pas nécessaire que l'institution, pour être définie en tant que telle, s'articule dans un système de rôles et de tâches définis. Il n'est pas non plus nécessaire que le sujet agissant dans le sillon de ces pratiques ait une théorie explicite à leur sujet : le sens de ce qu'il fait est en fait déjà exprimé, implicitement, en relation avec une accréditation sociale antérieure aux actions de l'individu.⁹⁴ Deuxièmement - mais cette observation est conséquente à la première - il faut noter que Wollheim pense d'abord l'art en termes de tradition qui se transmet et s'enseigne en quelque sorte à celui qui l'apprécie.

C'est précisément cette vision de l'art en tant que tradition qui soulève un problème historique qui se situe dans la dimension temporelle du futur et concerne les nouvelles formes d'art qui peuvent s'ajouter aux formes institutionnalisées. Dans cette thèse, la question a déjà été introduite en référence à la post-médialité qui, selon Rosalind Krauss (2000), caractérise le mode de production contemporain : comment considérer ces nouveaux modes de production par rapport à la classification des médias traditionnels ?

Tout d'abord, il faut dire qu'en 1968, année de la rédaction de *Art and Its Objects*, il était extrêmement difficile d'imaginer des phénomènes qui s'écartent radicalement de ceux traditionnellement reconnus. L'art conceptuel ou minimal, le mouvement *Arte Povera* ou *Land Art*, ainsi que des genres tels que l'art vidéo, la performance et l'installation n'en étaient qu'à leurs débuts. Leur diffusion était limitée

⁹⁴ Comme on le sait, Wollheim (1980a) a placé sa notion minimaliste d'institution en opposition à ce que l'on appelle la théorie institutionnelle de l'art. En particulier, la première version de la théorie exposée par George Dickie (1974) semble impliquer l'idée que l'institution de l'art dépend de la volonté des sujets qui ont un rôle établi en son sein. C'est Dickie lui-même (1984) qui a également révisé sa théorie en réponse aux critiques de Wollheim, et c'est encore le philosophe (Dickie 1998) qui fournit un compte rendu critique du débat.

à un petit cercle d'experts et de passionnés. Ce contexte historique motive donc le fait que les raisonnements de Wollheim prennent souvent une coloration plus hypothétique que phénoménale.

De manière générale, on peut dire que la conception de l'art comme forme de vie conduit Wollheim à reconnaître qu'il existe une « vie des formes d'art » (Wollheim §53). Cette vitalité est comprise en termes d'évolution historique des phénomènes qui, au fil du temps, peuvent être attribués à ce système institutionnel. Mais d'un autre côté, la même conception pousse à atténuer la portée révolutionnaire des nouveautés qui sont en fait reconnues dans le système des médias artistiques.

Nous avons déjà vu que Wollheim (1965) interprète le *ready-made* de Duchamp non pas comme une nouveauté étrangère à l'art antérieur, mais plutôt comme un cas limite ayant pour fonction de clarifier certaines conditions nécessaires à l'existence de toute production artistique. En ce sens, j'ai comparé la lecture que le philosophe fait des objets trouvés à la manière dont Wittgenstein (1922) définit les propositions logiques dans le *Tractatus*. À la lumière de la notion de forme de vie, cette attitude est systématisée et étendue à toutes les nouvelles formes d'art possibles. En effet, les possibilités d'expression d'un artiste étant toujours déterminées par l'éventail des choix offerts par un contexte coutumier, elles doivent être interprétées par rapport à une pratique antérieure.

Pour expliquer sa position, Wollheim utilise une analogie avec le langage qu'il emprunte à la théorie psychanalytique d'Ernst Kris (1952). S'appuyant sur les idées du psychologue et critique d'art autrichien, le philosophe compare les phénomènes artistiques innovants à des mots d'esprit. Ce qui l'intéresse ici, c'est le mécanisme par lequel une blague génère l'hilarité. Bien que fondé sur un usage imprévu ou inhabituel de la langue, le mot d'esprit ne peut être considéré comme une violation absolue de la norme acquise. En effet, le sens secondaire qu'une boutade produit dans l'usage de certains termes ou expressions dépend de la possibilité de comprendre le sens qu'ils auraient dans leur usage premier et publiquement établi. Pour être intelligible, donc,

une violation unique ne peut qu'être dérivée par rapport à la norme : en un sens, c'est la norme elle-même qui fournit les raisons qui rendent une certaine violation significative et cohérente. Transférant le même raisonnement au cas de l'art, Wollheim écrit :

Il n'est pas nécessaire d'accepter la manière ponctuelle dont Kris procède à la démarcation entre processus primaire et secondaire pour tirer profit de sa thèse. En fait, ce que cela nous permet de voir, c'est la nécessité, pour l'expressivité de l'art, voire pour ses succès en général, du fait qu'il doit exister certaines activités accréditées avec leurs contraintes propres, reconnues comme telles pour donner naissance à des œuvres d'art, sur lesquelles le processus secondaire agit (Wollheim 1968, §53. Traduction de l'auteur).

La position de Wollheim sur le problème de l'art futur est précisée dans l'un des appendices de la deuxième édition de *Art and Its Objects*. Dans un essai très concis intitulé « Are the Criteria of Identity for Works of Art Aesthetically Relevant? » (Wollheim 1980b), le philosophe se demande quelles seraient les implications d'un changement des paramètres avec lesquels les œuvres picturales sont habituellement identifiées. L'artiste hongrois Victor Vasarely, qui pensait que le raffinement progressif des technologies de reproduction mettrait fin à l'idée de la peinture en tant que genre incarné par des objets physiques individuels, lui fournit un cas à méditer.⁹⁵ Sur la base de sa conviction, Vasarely lui-même est devenu un promoteur acharné d'une abstraction impersonnelle, anti-expressionniste, basée sur un code d'associations tonales idéalement reproductibles par un processus mécanique.

En traitant le cas hypothétique proposé par Vasarely, Wollheim commence par noter qu'une innovation technologique ne suffit pas, à elle seule, à provoquer un changement dans la conception des critères d'identité qui identifient les spécimens d'un certain genre d'art. Même en supposant l'hypothèse que la technologie future

⁹⁵ L'hypothèse de la peinture comme art au moins idéalement reproductible avait été proposée, avant Vasarely, par Peter Strawson (1959, 231 ; 1974, 183). Strawson semble donc être le véritable adversaire philosophique dont il est question dans les pages de Wollheim que je suis en train d'examiner.

permette un jour de produire des tableaux indiscernables, rien dans l'apparence ou le simple processus de production de ces objets n'obligerait à les considérer soit comme des individus, soit comme des *tokens* de type. Pour prouver les dires de Wollheim, il suffit de considérer le travail d'un artiste comme Ad Reinhardt, qui a produit une série de peintures monochromes presque indiscernables. L'extrême similitude que l'on retrouve dans les tableaux de l'artiste américain ne nous empêche pas, aujourd'hui encore, de considérer chacun d'eux comme un objet distinct des autres plutôt que comme un multiple produit à partir d'une matrice commune.

Ayant précisé qu'un simple changement dans les technologies à la disposition d'une société n'est pas une cause suffisante pour provoquer une modification immédiate des critères d'identité des artefacts, l'analyse de Wollheim se penche ensuite sur le facteur de résistance qui garantit la continuité ontologique de la pratique picturale. L'hypothèse d'une peinture reproductible, dit le philosophe, se heurte aux attentes généralement admises de ce que devrait être le travail d'un peintre. En effet, pour accepter l'idée qu'un tableau est multiple, il faudrait aussi accepter que les différences entre les occurrences d'une même œuvre ne soient pas pertinentes. Cette implication même, cependant, se heurte à la manière dont les peintres sont censés travailler. Historiquement, en effet, l'expression picturale s'est réalisée précisément en exaltant la pertinence esthétique de ces infimes détails que l'hypothèse de Vasarely appelle à ignorer. Par conséquent, pour un peintre qui travaillerait selon les instructions de l'artiste hongrois, il y en aurait beaucoup d'autres qui continueraient à produire des tableaux selon les pratiques et les intérêts esthétiques établis : les intentions divergentes de l'individu seraient rendues inintelligibles ou infructueuses.

En formulant sa réponse, Wollheim fait une fois de plus remonter un facteur de conditionnement aux attentes qui sont générées sur fond d'habitudes sociales. Cette fois, cependant, le philosophe semble vouloir mettre en évidence une corrélation plus intime entre les conditions identitaires d'un genre artistique et les facteurs esthétiques qui, au sein de ce genre, sont considérés comme pertinents. Dans le cas de la peinture,

par exemple, Wollheim fait allusion à l'idée qu'il existe une correspondance entre l'attention qu'un artiste consacre à chaque détail de ses tableaux et la singularité ontologique qui les caractérise. En effet, comprendre une œuvre picturale comme un spécimen unique conduit à considérer la totalité des processus expressifs qui génèrent cet objet comme unique - et donc pertinent - également. Ces mêmes processus seraient au contraire négligés au profit d'une concentration sur le seul résultat final si la peinture était considérée comme un ensemble d'œuvres reproductibles en plusieurs occurrences équivalentes.

Par la comparaison avec l'hypothèse de Vasarely, Wollheim arrive à la conclusion que les principes d'identité qui régissent l'identification d'un artefact ou d'un genre d'artefacts sont aussi l'expression de certaines valeurs esthétiques. Ces principes ontologiques permettent d'orienter l'attention du spectateur et de donner un sens à certains éléments ou processus de l'œuvre artistique plutôt qu'à d'autres. De ce point de vue, bien que présentant un caractère arbitraire en ce sens où ils ne sont pas déterminés par des raisons nécessaires et suffisantes, ils sont néanmoins motivés par leur adaptation aux intérêts expressifs qui forment l'arrière-plan d'une certaine pratique collective. L'ontologie des œuvres d'art est, en ce sens, elle-même une technologie qui produit de la signification artistique.

Si cela est vrai, il ne suffit pas d'une révolution technologique pour que la peinture reproductible s'impose vraiment. Ce qui doit se produire, c'est une réorientation générale de ce que Wollheim appelle la théorie de l'artiste, c'est-à-dire l'ensemble des intérêts et des attentes qui sont publiquement et habituellement liés à la pratique de la peinture.

Pour conclure l'étude du problème de l'art du futur, il convient de considérer une dernière observation que Wollheim fait par rapport à la proposition de Vasarely. On a déjà mentionné comment le philosophe soutient que l'affirmation de la reproductibilité entraînerait une perte d'attention pour certains détails expressifs : ils seraient interprétés comme négligeables étant donné la priorité ontologique accordée

à l'identité des tableaux produits comme occurrences du même type. Eh bien, Wollheim affirme que le processus qu'il évoque est identique à celui décrit par Walter Benjamin (1936) dans les termes célèbres de la perte d'aura. Wollheim ajoute cependant que sur la base de sa propre théorie, la pensée de Benjamin pourrait être articulée davantage. Ce que le philosophe allemand ne relève pas avec ses propres outils théoriques, c'est en fait que l'introduction de la reproductibilité dans la peinture aurait deux significations distinctes selon que ce sont les artistes ou les spectateurs qui la produisent. Si c'étaient les artistes qui l'incluaient dans leur pratique, elle aurait un sens intentionnel et serait colorée par une pertinence esthétique ; si, en revanche, c'étaient les habitudes de réalisation qui changeaient, la reproductibilité aurait le sens d'un appauvrissement de l'expérience artistique du passé : elle ne représenterait qu'une incompréhension de la forme de vie spécifique à laquelle elle se réfère. Pour cette raison même, elle représenterait une sorte d'erreur.

A travers l'étude du problème de l'art futur, nous pouvons mettre en évidence deux aspects fondamentaux de la proposition théorique de Wollheim. Tout d'abord, on constate que le philosophe propose une vision essentiellement continuiste de l'histoire de l'art. Bien qu'il nie qu'il existe des conditions nécessaires et suffisantes pour qu'un certain objet soit identifié comme un artefact, il nie également que des phénomènes artistiques absolument révolutionnaires puissent se produire au fil du temps.⁹⁶ D'une part, la portée novatrice d'un objet unique trouve toujours son sens en référence à une forme artistique antérieure ; d'autre part, toute nouveauté concernant les principes d'identification d'une classe d'œuvres ne peut être considérée comme valable à toutes fins utiles si elle ne contribue pas elle-même à générer un horizon de pratiques habituelles dont le sens expressif est intelligible. Deuxièmement, les observations sur Benjamin en particulier montrent clairement que l'une des pierres angulaires de la théorie de Wollheim est une conception intentionnaliste de l'œuvre

⁹⁶ La critique d'Arthur Danto par Wollheim (1993) doit également être lue dans cette optique. Le philosophe accuse son collègue de considérer comme des cas exemplaires des artefacts indiscernables qui sont au contraire exceptionnels dans le cours de l'histoire de l'art.

d'art. Dans cette perspective, toute œuvre est l'expression de l'intention consciente ou inconsciente de son auteur : elle en détermine donc toute la signification.⁹⁷

4. Wollheim: forme de vie et ontologie de l'œuvre d'art.

L'analyse effectuée jusqu'à présent visait à clarifier comment l'équivalence posée par Wollheim entre l'art et la forme de vie est intimement liée et donne un sens à l'affirmation « l'art est essentiellement historique » avec laquelle se termine le troisième et dernier paragraphe de *Art and Its Objects*. En effet, on peut dire que c'est dans la clarification de la relation entre l'un et l'autre que réside le véritable noyau argumentatif de l'essai de Wollheim. Dans le cadre de la relation avec le concept de forme de vie, l'historicité peut en effet être pensée à la fois comme la dimension dans laquelle s'inscrit l'innovation des phénomènes artistiques, mais aussi comme le critère qui fournit au changement un principe de cohérence, de normativité et d'intelligibilité. D'une part, l'historicité intrinsèque de l'art et de ses phénomènes est reconnue sous la forme de cette ouverture inaltérable à l'innovation que Morris Weitz a également théorisée. D'autre part, spécifier la notion de forme de vie de la manière que j'ai mentionnée permet au philosophe d'identifier certaines conditions nécessaires, bien qu'historiquement déterminées, pour la production d'œuvres d'art.

Il reste maintenant à préciser comment cette réflexion large et articulée influence les thèmes abordés dans la première partie de *Art and Its Objects*, qui traite plus directement des questions concernant l'ontologie des œuvres d'art. Je dirai

⁹⁷ Cela ne signifie évidemment pas que le sens d'une œuvre est immédiatement clair et facilement reconstituable. Wollheim souligne, d'une part, qu'il n'est pas possible de fournir une paraphrase exhaustive de tout artefact (1968, §42) et, d'autre part, que les faits et les interprétations relatifs à une certaine œuvre d'art ne se distinguent pas clairement les uns des autres (1968, §39). Sur la base de ces indications, il est donc possible d'affirmer que la recherche de la signification d'une œuvre d'art ne coïncide pas avec l'encodage d'un message et qu'elle est donc une tâche potentiellement sans fin. Cependant, cette observation ne contredit pas l'idée qu'un artefact consiste essentiellement en l'expression de l'intentionnalité de son auteur.

d'emblée que la position de Wollheim est loin d'être concluante. Au contraire, dans le dernier paragraphe de l'essai, le philosophe déclare ouvertement que son analyse n'arrive pas à un résultat certain, mais fournit plutôt des indications pour exclure certains arguments qui sont conventionnels dans la discipline de l'esthétique depuis ses origines.

L'obstacle à l'élaboration d'une théorie concluante est imputé à la complexité de la question ontologique tout court. Wollheim écrit :

La difficulté réside ici dans la notion extrêmement fuyante d'identité, dont l'analyse est l'une des parties les plus complexes de la philosophie générale (Wollheim 1968, §64. Traduction de l'auteur).

Un traitement complet du problème ontologique de l'identité fait en effet défaut non seulement dans *Art and Its Objects*, mais aussi dans l'ensemble de l'œuvre du philosophe. Nous pouvons certainement dire que cela reste une question non résolue dans sa théorie globale. D'autre part, je crois que précisément la forme dubitative adoptée par Wollheim dans la présentation de ses arguments peut offrir une chance de sauver son ontologie des œuvres d'art - et son utilisation des catégories *type et token* - des objections de Guy Rohrbaugh.

Avant de voir comment Wollheim aurait pu répondre à la critique de son adversaire contemporain, je voudrais décrire brièvement comment il résout le problème différent de la définition de l'art en tant que concept général. Son approche de ce problème peut nous donner, peut-être, des indications sur la manière d'interpréter son ontologie de l'œuvre d'art.

Il a été répété à plusieurs reprises que, compte tenu de la variété des phénomènes artistiques, Wollheim ne croit pas que l'on puisse identifier des conditions nécessaires et suffisantes pour définir la notion d'art. Pourtant, au début de son essai (Wollheim §1), le philosophe se demande s'il est possible de trouver une définition des différents genres artistiques déjà accrédités - peinture, sculpture,

littérature, musique, etc. - pour ensuite arriver à une définition plus large sous la forme d'une sorte de synthèse. Toutefois, à la lumière de l'équivalence entre l'art et la forme de vie, même cette tâche est jugée impossible. Les objets créés dans le sillage d'une certaine pratique médiatique présentent eux-mêmes des variations et des paramètres de validité qui ne peuvent être systématisés.

Wollheim isole en particulier trois facteurs qui conduisent à l'exclusion de la possibilité d'énoncer des règles ou des propriétés générales qui identifient un objet comme exemplaire d'un certain genre artistique. Premièrement, la cohérence d'une œuvre d'art est toujours relative : elle dépend, à l'extérieur, du répertoire d'éléments matériels et expressifs dont dispose l'artiste dans une certaine situation temporelle et, à l'intérieur, des choix de l'auteur. Ensuite, les éléments qui composent une œuvre peuvent être organisés de manière très différente, en fonction du style personnel de l'artiste ou des règles stylistiques imposées par une époque ou un courant. Troisièmement et enfin, le sujet même des œuvres qui s'inscrivent dans un genre particulier présente un grand degré d'inhomogénéité : pensez par exemple à l'évolution entre une peinture murale égyptienne et une peinture numérique du XXI^e siècle.

Puisque les genres mêmes dans lesquels l'art est divisé jouissent d'un très haut degré de permissivité en ce qui concerne les innovations, Wollheim conclut que des concepts tels que la grammaticalité ou la cohérence logique ne peuvent être appliqués dans leur cas, qui sont plutôt utiles pour définir les régularités du langage. Cependant, si la recherche d'une définition ne semble pas être aussi réalisable en ce qui concerne le concept général de l'art qu'en ce qui concerne ses genres ou phénomènes spécifiques, il n'est pas certain que l'on ne puisse pas trouver une autre stratégie théorique capable d'identifier les œuvres d'art dans leur totalité.

Wollheim identifie cette possibilité alternative dans une méthode d'identification générale qui est qualifiée comme suit :

La méthode pourrait prendre la forme suivante : il faudrait d'abord choisir certains objets comme œuvres d'art originales ou primaires ; puis établir certaines règles qui, une fois appliquées aux œuvres d'art initiales, donneront (dans certaines limites approximatives) toutes les œuvres d'art ultérieures ou dérivées " (Wollheim 1968, §68).⁹⁸

Il est difficile de reconstituer exactement comment le philosophe pense que la méthode proposée doit être structurée. Il prétend avoir à l'esprit un projet similaire à celui d'une grammaire générative, dans lequel les règles de réécriture appliquées aux énoncés nucléaires identifient la totalité des énoncés bien formés dans une langue.

Sur la base de ce qui a été dit jusqu'à présent, nous pouvons imaginer que les œuvres d'art originales auxquelles Wollheim se réfère pourraient correspondre à des instances exemplaires produites selon certaines procédures de base attribuées à un certain médium. De plus, ces artefacts doivent déjà être dotés de certaines propriétés jugées pertinentes : dans le texte, Wollheim énumère fréquemment des propriétés représentatives, expressives et sémantiques. La variation du degré, la combinaison ou l'élimination de ces facteurs devraient déterminer, en gros, les formes d'art acceptées au sein d'un schéma évolutif en constante expansion. Par exemple, la reconnaissance de propriétés intentionnelles et expressives dans une nouvelle classe d'objets peut déterminer leur identification en tant qu'exemples d'un nouveau médium : on peut supposer que quelque chose de similaire s'est produit dans l'acceptation de la photographie comme art par comparaison avec la peinture.⁹⁹

La méthode proposée, souligne Wollheim, présenterait une différence fondamentale avec celle d'une grammaire générative. Alors que cette dernière identifie un ensemble idéal d'énoncés valides - qui ne doivent pas nécessairement être

⁹⁸ La proposition de Wollheim d'une méthode générale d'identification des œuvres d'art a eu une certaine fortune philosophique. Elle a inspiré certaines versions de la théorie dite institutionnelle de l'art : en particulier Levinson 1979 et Carroll 1988, 2001, 2011, 2012. Le premier précisera également les termes de son argumentation sur la base de la critique de la théorie institutionnelle par Wollheim. Voir Levinson 1989.

⁹⁹ La même méthode semble être évoquée par Wollheim lorsqu'il aborde le problème de la reconnaissance des formes d'art en dehors de la culture occidentale moderne. Sur ce point, voir Wollheim 2005.

proposés dans la réalité - la méthode générative appliquée à l'art n'aurait qu'à se mesurer à l'ensemble historique des transformations survenues aux différentes époques. En l'absence d'une définition générale, l'identification de la notion d'art se ferait alors, pourrait-on dire, à travers une explication formulée sur la base de l'isolement de certains critères récurrents dans la réalisation d'un processus historique.

Cette approche critérielle du problème de la définition de l'œuvre d'art et la dimension douteuse que Wollheim donne à la question ontologique plus générale me semblent être les facteurs qui peuvent également permettre une lecture plus claire de l'approche du philosophe au problème de l'identification des œuvres d'art. Ce sont ces deux facteurs, en somme, qui me semblent pouvoir sauver sa conception des artefacts des objections de Guy Rohrbaugh contre l'utilisation des catégories *type* et *token*.

Comme on s'en souviendra, l'étude de « Minimal Art » avait fait émerger une conception du type qui n'était pas compatible avec l'historicité de l'art. L'incapacité de Wollheim (1965) à expliquer l'existence d'œuvres telles que le poème de la page blanche invite à déduire qu'il considère les entités abstraites comme des structures ou des ensembles de propriétés absolument distinctes de tout élément contextuel. C'est précisément cette conception qui a conduit le philosophe à soutenir, paradoxalement, que si un poème composé d'une feuille blanche existait, toutes les feuilles blanches produites après lui devraient être considérées comme des occurrences valides du poème. Toutefois, comme le XXe siècle a produit de nombreux exemples de poèmes composés de feuilles vierges qui n'ont entraîné aucune des conséquences absurdes supposées, il faut en conclure que la thèse de « Minimal Art » de Wollheim ne peut être acceptée. Avant même les objections de Rohrbaugh, elle semble dépassée par le développement historique de l'art contemporain.

Si, dans « Minimal Art », les types étaient assimilés à des ensembles abstraits de propriétés nécessaires, la position entre les lignes de *Art and Its Objects* semble être différente. Force est de constater, cependant, que Wollheim ne va jamais jusqu'à

clarifier explicitement la question. L'auteur laisse plutôt quelques indices et indications que je vais maintenant essayer de relier entre eux.

Ce qui change certainement, entre l'essai de 1965 et celui de 1968, c'est l'introduction du concept de forme de vie dans la théorie de l'art et de la médialité. C'est précisément l'entrée de cette notion dans le cadre théorique articulé par l'auteur, je crois, qui joue un rôle essentiel dans le changement de perspective qui s'opère entre un texte et le suivant.

Pour tenter de reconstituer la manière dont Wollheim entend caractériser le type et le *token* dans *Art and Its Objects*, il faut d'abord noter une similitude. Le même ton dubitatif que l'on retrouve dans le traitement des problèmes d'ontologie générale se retrouve également aux endroits du texte où le philosophe s'interroge sur l'identité des artefacts. Concernant la nature des types, par exemple, Wollheim écrit :

La question qui se pose maintenant est la suivante : qu'est-ce qu'un type ? Il s'agit d'une question très difficile et malheureusement, la traiter avec le soin et l'attention aux détails qu'elle mérite dépasse le cadre de cet essai (Wollheim §35. Traduction de l'auteur).

Sur la base de la phrase que nous venons de citer, il n'est donc pas possible d'identifier immédiatement un *type* avec un ensemble abstrait de propriétés, comme il était facile de le faire dans le cas de « Minimal Art ». Cette hypothèse semble au moins douteuse aux yeux du Wollheim plus mûr.

Il y a en effet un détail dans le texte qui me fait pencher vers une hypothèse alternative. Comme je l'ai expliqué dans le deuxième chapitre de cette thèse, dans *Art and Its Objects* le philosophe développe une classification qui sert à distinguer diverses entités abstraites les unes des autres. Le paramètre distinctif qu'il trace est le degré d'intimité qu'ils ont avec les entités matérielles dont ils sont incorporés de temps à autre. Dans la taxonomie ainsi conçue, les classes sont caractérisées par une relation extrinsèque avec leurs membres, tandis que les universaux par leur présence dans leurs exemples. Par rapport aux classes et aux universaux, les types sont au contraire

qualifiés par une relation plus intime avec les occurrences, à tel point qu'ils apparaissent eux-mêmes comme « une sorte d'occurrence, bien qu'une sorte singulièrement important ou éminent » (Wollheim 1968, §35). Bien entendu, cette seule indication ne suffit pas pour affirmer avec certitude que dans *Art and Its Objects* les types sont assimilés à des entités individuelles abstraites : Wollheim n'est jamais aussi explicite à ce sujet que Peirce ou Margolis. Cependant, on ne peut pas non plus exclure que la théorie ontologique du philosophe n'aille pas dans ce sens.

Dans la taxinomie de Wollheim, le degré d'intimité entre les entités abstraites et les objets concrets est déterminé, d'une part, par le nombre de propositions ou de propriétés qui sont également prédictibles de l'une et de l'autre et, d'autre part, par la manière dont cette prédictibilité est qualifiée. Avant d'entrer dans les détails de cette spécification, il faut toutefois se demander : à quel genre de propriétés le philosophe fait-il référence ?

Une fois encore, il me semble qu'un changement important se produit entre « Minimal Art » et *Art and Its Objects*. Dans le premier cas, il semble assez sûr de conclure que Wollheim a principalement en tête des propriétés formelles ou structurelles. On n'expliquerait pas autrement pourquoi il croit que l'existence du poème de la page blanche devrait conduire aux résultats absurdes que j'ai mentionnés - c'est-à-dire à la reconnaissance que toute feuille blanche produite après la conception de l'œuvre en serait nécessairement une occurrence valide. Dans le cas de *Art and Its Objects*, cependant, la même conclusion ne peut être tirée. En effet, l'option est écartée par le philosophe lorsqu'il démontre l'inconsistance du formalisme de Bell et, plus généralement, de toute théorie qui identifie les œuvres d'art aux propriétés immédiatement perceptibles d'un certain produit intentionnel. Si nous appliquons le raisonnement de Wollheim concernant l'équivalence de l'art et de la forme de vie, on pourrait plutôt conclure qu'il pense à des genres de propriétés qui sont déjà comprises par rapport à un certain contexte pratique et partagé.

Là encore, il ne s'agit que d'une intuition : une fois de plus, Wollheim ne donne pas d'indications explicites sur la manière dont sa pensée doit être interprétée. Il convient toutefois de noter que la référence au contexte d'une forme de vie permettrait précisément de résoudre une fois pour toutes la question du poème-page blanche. En effet, comprendre ce poème minimaliste dans un horizon médiatique publiquement reconnu permettrait de distinguer les simples pages blanches et les occurrences réelles de la composition littéraire. Une page blanche incluse dans une anthologie de littérature conceptuelle, par exemple, serait identifiée comme le résultat d'une pratique de production accréditée, et donc comme l'exemple d'un style ou d'un genre artistique ; les feuilles qui se trouvent par hasard dans le chariot de mon imprimante ne bénéficieraient pas de la même propriété.

Le fait que dans *Art and Its Objects* le problème de la page blanche-poème ne soit plus mentionné invite certainement à penser qu'une interprétation de la théorie ontologique des artefacts est possible à la lumière de l'équivalence entre l'art et la forme de vie. En effet, ce dernier semble être un excellent outil conceptuel pour résoudre certaines questions ontologiques qui étaient au cœur de « Minimal Art ».

Enfin, un dernier facteur incite à lire l'essai de Wollheim de cette manière, et il s'agit à nouveau de la classification des différentes entités abstraites. Les types, nous dit le philosophe, se distingueraient des classes et des universaux en ce que leurs *token* respectifs seraient non seulement capables de partager des propriétés et des prédicats avec eux, mais aussi de les transmettre. Plus précisément, selon l'hypothèse de Wollheim, seules les propriétés essentielles de leurs occurrences relatives seraient transmises aux types. Mais quelles sont ces propriétés essentielles que l'on serait en droit d'attribuer à chaque type ?

Wollheim exclut tout d'abord que les propriétés essentielles attribuables à un type soient dérivées, par induction, des propriétés que possède nécessairement la totalité de ses *tokens*. Car « il n'existe aucun moyen de déterminer les propriétés qu'une occurrence d'un type donné possède nécessairement indépendamment de la

détermination des propriétés de ce type » (Wollheim, §37). La logique veut que ce soit le type qui ait une force normative sur les *tokens*.

Ainsi, si le problème de la détermination des propriétés essentielles d'une occurrence dépend de l'identification du type correspondant, une méthode doit être établie pour identifier chaque type. C'est à ce stade de l'argumentation, me semble-t-il, que la notion de forme de vie redevient absolument pertinente. Au lieu d'établir un ensemble de règles d'identification, Wollheim se propose en fait d'énumérer une liste de processus de production standard. Il convient de citer ici l'intégralité du passage argumentatif :

Tout d'abord, la question concerne la manière dont le type est identifié. Dans le cas de toute œuvre d'art qui peut être considérée comme un type, il y a ce que j'ai appelé une œuvre d'ingéniosité humaine ; et ces œuvres d'ingéniosité sont distribuées à travers le spectre des cas que j'ai caractérisés. À une extrémité de l'échelle, il y a le cas du poème, qui naît lorsque certains mots sont couchés sur le papier ou peut-être, plus tôt encore, lorsqu'ils sont prononcés dans la tête du poète ; à l'autre extrémité de l'échelle, il y a l'œuvre lyrique, qui naît lorsqu'un certain nombre d'instructions sont établies en fonction desquelles des représentations peuvent être produites.

[...] Cela ne présente pas de grandes difficultés, si nous gardons à l'esprit, dès le départ, la variété des manières dont les différents types peuvent être identifiés, ou (dit autrement) dont les occurrences peuvent être générées à partir de l'œuvre originale du génie (Wollheim 1968, §36. Traduction de l'auteur).

Certes, si l'on lit ce seul paragraphe, la réponse de Wollheim au problème de l'identification des types semble vague. Cependant, si l'on lit ce même paragraphe à la lumière de la notion de forme de vie et du raisonnement contenu dans la deuxième partie de *Art and Its Objects*, la position de Wollheim apparaît immédiatement moins insaisissable. Contrairement à ce qui se passe dans « Minimal Art », le type cesse ici d'être considéré comme une entité abstraite de tout élément contextuel. Au contraire, son identité et son intelligibilité sont rendues dépendantes de certaines normes et processus de production collectivement accrédités comme valides à un moment historique donné. En bref, il s'agit encore une fois d'une forme de vie qui donne de la

stabilité à un certain type et qui permet en même temps son changement lors du passage d'une époque à une autre. En ce sens, le type est bien une entité abstraite, mais il est pensé par Wollheim comme historique lui-même.

Si ma reconstruction est correcte, on peut maintenant comprendre pourquoi je crois que la position de Wollheim dans *Art and Its Objects* n'est finalement pas affectée par les objections de Guy Rohrbaugh à l'utilisation des catégories type et *token* dans le domaine de l'ontologie de l'art. En effet, le philosophe ne semble pas comprendre ces deux catégories de la manière qui fait l'objet de la critique de Rohrbaugh. Si l'on me permet une analogie un peu grossière, il semble que, de manière peircienne, Wollheim considère le type et le *token* comme des composantes d'un signe réel, l'œuvre d'art, dont les propriétés pertinentes et l'identité sont toujours médiatisées. Les facteurs qui déterminent cette médiation sont, d'une part, l'intention de l'artiste et, d'autre part, la forme de vie qui offre à cette même intention les moyens expressifs d'être produite et comprise.

Bien entendu, la comparaison entre Wollheim et Peirce n'est que partielle : dans le contexte de mon explication, la comparaison ne sert qu'à des fins d'orientation. Bien que dans *Art and Its Objects*, Peirce est bien sûr crédité d'être celui qui a introduit type et *token* en philosophie, dans l'essai de Wollheim les concepts et les arguments empruntés à Wittgenstein jouent un rôle bien plus crucial et évident. Néanmoins, le fait de noter la compatibilité entre les deux positions permet de clarifier la façon dont les deux catégories ontologiques ont été conçues dans les premières théories analytiques de l'œuvre d'art. Le fait que Rohrbaugh, en formulant ses objections, ne tienne pas compte de cette conception spécifique me semble un signe clair qu'elle a été progressivement éliminée ou oubliée. C'est sans doute au prix de cette suppression que l'on a pensé à l'historicité de l'art et de ses manifestations.

Ce point étant clarifié, je voudrais maintenant montrer en quels termes la critique de Rohrbaugh touche ou non à l'ontologie de l'œuvre d'art défendue dans *Art and Its Objects*. Comme on le rappelle, il existe trois facteurs qui, selon le philosophe,

ne peuvent en aucun cas être expliqués par les théories basées sur le binôme *type-token*. La première est l'historicité des artefacts, c'est-à-dire le fait qu'ils soient des entités qui peuvent être créées et détruites à des moments précis dans le temps. Le second facteur est leur flexibilité modale, c'est-à-dire la possibilité que chaque artefact ait pu être réalisé d'une manière différente de celle dont il apparaît dans la réalité. La troisième, enfin, est la flexibilité temporelle, qui concerne la possibilité qu'un artefact modifie certaines de ses qualités avec le passage du temps. L'incapacité à expliquer ces trois éléments constitutifs de tout phénomène artistique est motivée, selon Rohrbaugh, par le fait que les types auxquels on confie le rôle d'identifier chaque œuvre d'art sont pensés en termes d'ensembles de conditions nécessaires et suffisantes. Imaginons maintenant comment Wollheim aurait pu répondre à chacune de ces trois objections.

En ce qui concerne le facteur de l'historicité, il faut noter que celui-ci est explicitement reconnu par Wollheim (1968, §35) comme une propriété typique des artefacts. Pas seulement ça. Elle permet également de distinguer les types - auxquels on identifie les œuvres d'art reproductibles - des universaux - qui constituent un autre ensemble d'entité générique. Si les universaux sont éternels et ne peuvent être ni créés ni détruits, les types, en revanche, puisqu'ils sont toujours créés par un acte intentionnel de l'ingéniosité humaine, ne peuvent avoir qu'une existence déterminée dans le temps. C'est précisément la présence d'un acte intentionnel dans un contexte productif approprié qui différencie une œuvre d'art d'une simple combinaison d'éléments perçus ou idéaux, et lui donne une signification spécifique.

L'insistance de Wollheim à caractériser les artefacts comme des entités produites intentionnellement me semble être l'élément clé pour soutenir également que, dans la conception du philosophe, les œuvres d'art sont reconnues comme ayant une flexibilité modale. Pour prouver cette thèse, deux aspects de sa théorie peuvent être rappelés ici. Sur un plan plus général, il convient de rappeler que dans la comparaison entre l'art et le langage dans laquelle s'articule la deuxième partie de *Art*

and Its Objects, l'activité de l'artiste se caractérise avant tout par un certain degré d'arbitraire. Puisque l'acte créatif est donc toujours libre, bien que déterminé par des conditions historiques données, il peut avoir lieu dans un éventail d'options concurrentes et alternatives. Plus précisément, Wollheim reconnaît que tous les éléments d'une certaine œuvre d'art n'ont pas le même poids dans la détermination de sa signification globale ou de son expressivité. Dans le cas de la composition d'un tableau figuratif de la Renaissance, par exemple, le sujet représenté au centre de la toile a certainement plus de poids que les détails individuels du paysage ou des personnages à l'arrière-plan. La même chose se produit dans le contexte de tous les autres genres artistiques : dans chaque morceau de musique, les notes individuelles n'ont de sens que dans le cadre d'une idée mélodique plus large, globale. Outre la décision de l'artiste, des régularités culturelles telles que les principes auxquels adhèrent les membres d'un groupe ou d'un courant, le style d'une époque, etc. contribuent à la force normative plus ou moins grande de la présence d'un trait expressif dans une certaine œuvre d'art. En tenant compte de ces observations qui articulent et caractérisent la pensée de Wollheim, on peut donc conclure avec une certitude raisonnable que le philosophe accorde également une flexibilité modale aux œuvres d'art. Puisque chaque artefact est, selon la définition de Wollheim, l'expression d'une action intentionnelle, il n'y a aucune raison de supposer que chaque intention n'aurait pas pu être exprimée de manière légèrement différente de la façon dont elle a été exprimée dans la réalité.

Dans les paragraphes précédents, je crois avoir montré comment ni la temporalité ni la flexibilité modale ne sont des propriétés incompatibles avec les arguments ontologiques de *Art and Its Objects*. Une discussion séparée doit cependant être faite en ce qui concerne le troisième facteur que Rohrbaugh prend en compte dans sa critique : celui de la flexibilité temporelle. Deux ordres de considérations opposés doivent être intégrés ici. D'une part, il est indéniable que Wollheim reconnaît que différents genres artistiques peuvent changer certaines de leurs caractéristiques

ontologiques au fil du temps. En étudiant l'hypothèse de la peinture reproductible imaginée par Victor Vasarely, le philosophe admet que même les genres artistiques dont les éléments sont des objets physiques pourraient subir des changements ontologiques dans le temps. Ceci est toujours déterminé par le fait que les principes d'individuation qui régissent les médias individuels ne sont pas absolus, mais dépendent de l'horizon des pratiques accréditées comme valables dans un système historique. D'un autre côté, il convient toutefois de noter que Wollheim ne semble pas aussi libéral à l'égard des œuvres d'art individuelles. Puisqu'il soutient que les propriétés ontologiques d'un artefact déterminent toujours au moins certaines valeurs expressives de l'objet, une modification de ces propriétés ne peut que constituer une erreur ou un malentendu. Si les toiles de Pollock, par exemple, étaient rendues reproductibles à l'infini, le lien fondamental entre l'énergie momentanée du geste et son rendu dans le signe pictural serait perdu. En définitive, l'intention exprimée dans l'acte créatif qui constitue le sens du *dripping* serait mal comprise. Le même raisonnement peut évidemment être étendu à toutes les propriétés que possède une œuvre d'art, selon le degré auquel celles-ci sont nécessaires pour signifier l'acte intentionnel d'un artiste. Pour cette raison, la théorie de Wollheim n'est pas en mesure d'accorder une flexibilité temporelle totale à toute œuvre d'art prise individuellement.

Arrivé au terme de mon argumentation, il me semble évident de rappeler que les théories de Wollheim et les objections de Rohrbaugh ont été publiées à plusieurs décennies d'intervalle. Il est donc impossible de dire si l'auteur de *Art and Its Objects* se serait réellement défendu comme je l'ai dit des critiques qui lui ont été adressées ces derniers temps. Ce que j'ai tenté de faire, c'est une reconstruction plausible de sa pensée à partir de détails et d'arguments éparpillés dans l'œuvre. La tâche est d'autant plus difficile que la littérature critique manque, à ma connaissance, d'une tentative de relier la première partie de l'essai wollheimien - dédiée à l'ontologie - et la seconde partie - centrée sur l'équivalence de l'art et de la forme de vie.

Quoi qu'il en soit, si mes hypothèses sont aussi correctes que je le crois, on peut tirer un bilan définitif de la confrontation entre Wollheim et Rohrbaugh. Les deux critiques de ce dernier concernant la temporalité et la flexibilité modale tombent certainement à plat. En effet, *Art and Its Objects* contient les outils théoriques permettant d'attribuer ces propriétés fondamentales à toutes les œuvres d'art. En ce qui concerne la troisième objection, il convient toutefois de noter que Wollheim n'attribue pas une flexibilité temporelle totale aux œuvres d'art reproductibles et non reproductibles. Cependant, ce n'est pas le cas pour les raisons qui motivent l'objection de Rohrbaugh. Comme je l'ai déjà mentionné, Rohrbaugh définit les types qu'il critique comme des ensembles de propriétés nécessaires et suffisantes. Cependant, ce n'est pas la conception des types que Wollheim semble défendre. D'une part, dans *Art and Its Objects*, il est clair que le philosophe adopte une attitude peu concluante à l'égard de la question ; d'autre part, il affirme que les propriétés essentielles d'un type ne sont pas absolues, mais sont toujours médiatisées par la dépendance que l'identification de l'entité abstraite a avec une certaine pratique productive reconnue.

Ce qui, dans la théorie de Wollheim, limite réellement l'attribution de la flexibilité temporelle aux artefacts, c'est, à mon avis, un autre élément : leur caractère essentiellement d'expression de l'acte intentionnel d'un sujet. On peut mieux saisir cette limite en se référant à une classe d'œuvres d'art qui est également mentionnée dans l'essai de Rohrbaugh comme un exemple de flexibilité temporelle : celle des récits mythologiques. Les mythes et légendes se caractérisent en effet par le fait qu'ils sont remaniés à plusieurs reprises et par différents auteurs tout au long de l'histoire de leur transmission orale et écrite. Leur principale qualité est de transiter, de changer, dans les différents contextes culturels dans lesquels ils sont utilisés à différentes occasions et à des fins tout aussi différentes. Précisément parce que le modèle théorique de Wollheim envisage une correspondance bi-univoque entre les intentions et les expressions artistiques, il est incapable d'expliquer pourquoi un mythe préserve son identité malgré un processus de production multi-auteur qui se développe sur

plusieurs siècles. On peut dire la même chose de formes d'interaction avec certains artefacts tout aussi répandues et acceptées : par exemple, les restaurations sans conservation qui sont particulièrement populaires en Orient ou les memes digitaux qui circulent sur les réseaux sociaux.

En conclusion, dans le cadre théorique de Wollheim, toute modification qui survient au fil du temps semble provoquer, en quelque sorte, une perte d'identité de l'œuvre qui la subit. La raison en est que le changement est toujours interprété comme une perte d'intelligibilité d'une certaine intention subjective. De ce point de vue, si elle est considérée dans la perspective que j'ai essayé d'indiquer, la critique de Rohrbaugh atteint son but.

La limite du cadre théorique de Wollheim est finalement due au fait qu'il est basé sur un modèle encore communicatif de l'expérience artistique. Bien que le philosophe affirme que l'art et le langage sont des formes de vie similaires mais non équivalentes, bien qu'il explique également les raisons pour lesquelles l'œuvre d'art ne doit pas être comprise comme le véhicule d'un message dont le sens peut être paraphrasé, la théorie de Wollheim conçoit toujours l'œuvre d'art comme l'expression d'une intention de l'auteur dirigée vers un public d'utilisateurs plus ou moins informés. Tous les problèmes abordés dans *Art and Its Objects* peuvent être ramenés à cette relation triadique entre l'auteur, l'œuvre et le spectateur.

C'est peut-être le noyau encore moderniste, ou plutôt moderne, de la théorie de Wollheim. Bien que l'art soit défini comme une forme de vie par nature historique, l'œuvre d'art se caractérise par une invariance substantielle qui repose sur certains postulats réversibles et inversibles. Il s'agit notamment de l'idée que l'artiste est le seul sujet capable de déterminer une fois pour toutes le sens de ce qu'il produit, de l'idée que l'aspect formel des artefacts doit être intégralement préservé, et de l'idée que les autres sujets qui entrent en contact avec l'œuvre ont le rôle d'utilisateurs passifs à qui l'on confie la tâche de saisir le sens original de ce qu'ils apprécient. Cependant, il ne s'agit pas de conditions absolument nécessaires à la production et à l'utilisation des

artefacts ; ce sont elles-mêmes des conditions nées puis consolidées dans un contexte historique donné. Cependant, l'existence de mythes, de memes digitaux et d'hypothèses contemporaines sur le statut de la copie dans l'Antiquité montre qu'il existe d'autres voies, d'autres formes de vie, dans lesquelles l'art s'est manifesté dans le passé ou pourrait évoluer dans le futur.

4. Margolis : l'art réside dans une forme de vie.

L'analyse de la pensée de Wollheim m'a conduit à deux résultats principaux. Premièrement, j'ai montré que dans la transition entre « Minimal Art » et *Art and Its Objects*, il y a un changement dans la façon dont les catégories *type* et *token* sont définies, ainsi que dans leurs principes d'identification. Le changement de perspective est rendu possible, presque exclusivement, par l'introduction du concept de forme de vie dans le système théorique du philosophe. Deuxièmement, j'ai mis en évidence les raisons pour lesquelles cette nouvelle version de la théorie de Wollheim parvient à résister à au moins certaines des objections de Guy Rohrbaugh contre l'utilisation du binôme catégorique en philosophie de l'art. Enfin, j'ai conclu en montrant comment même la nouvelle version de la théorie ne parvient toujours pas à rendre pleinement compte de la flexibilité temporelle qui caractérise toutes les œuvres d'art.

Mon propos est maintenant de décrire comment Joseph Margolis en vient à affirmer l'historicité de l'art et de ses phénomènes sous une forme encore plus radicale. Dans ce cas, cependant, je voudrais procéder différemment. Comme j'ai déjà souligné dans les paragraphes précédents qu'il existe de nombreux points de contact entre le sens avec lequel Margolis utilise les catégories de *type-token* dès ses premiers écrits et la définition de Rohrbaugh des œuvres d'art en tant qu'entités individuelles et historiques, je laisserai de côté la comparaison entre ces deux auteurs. Je voudrais

plutôt me concentrer sur l'étude de l'ontologie de l'œuvre d'art que Margolis a développée entre les années 1980 et 1990 à partir d'une série de considérations ontologiques plus générales.

Avant de commencer, quelques clarifications s'imposent. Dans ses premiers écrits sur l'art, Margolis (1958, 1959) explique de manière extrêmement concise comment les types peuvent être identifiés et comment ils peuvent à leur tour identifier leurs propres occurrences. Le philosophe affirme d'abord que cela se produit par la reconnaissance d'une conception esthétique dans certains objets physiques qui se présentent en tant que support d'une œuvre d'art. La reconnaissance des propriétés intentionnelles que possède un certain produit humain fonde la possibilité d'identifier ce dernier comme un *token* d'un type. Eh bien, l'évolution que la théorie de Margolis a connue dans les années suivantes peut être décrite comme une spécification progressive de cet aspect en termes d'activité intersubjective située à l'intérieur d'une forme de vie.

À partir des années 1980, cependant, Margolis fera de moins en moins appel au vocabulaire associé au binôme type catégorique-*token* jusqu'à un abandon aussi explicite que critique (Margolis 2010, 70). Je pense toutefois que cela n'est pas dû à un changement radical de sa théorie : après tout, sa définition des œuvres d'art en tant qu'entités physiquement intégrées et culturellement émergentes reste totalement inchangée au fil des ans. Cette définition est la même que celle qui a motivé l'utilisation des deux catégories par le philosophe. Je crois plutôt que le rejet de Margolis était dû au désir de ne pas créer de malentendus : comme nous l'avons vu, le type et le *token* ont pris, dans la philosophie analytique de l'art, un sens tout à fait différent de celui établi par le philosophe. Si cela est vrai, les écrits des années 1950 et plus tard peuvent être lus dans une ligne de continuité substantielle.

Ayant fini de clarifier la chronologie de l'œuvre de Margolis, je voudrais maintenant esquisser certains des éléments qui caractérisent la position ontologique que le philosophe articulera, sans pause, à partir de la fin des années 1970 : une

position qu'il appelle le relativisme robuste (Margolis 1976). Pour comprendre ce que l'expression signifie dans ce contexte, il faut d'abord considérer la manière dont Margolis croit pouvoir réfuter toutes les positions qui s'opposent au relativisme. Chacune d'entre elles serait en effet fondée, selon le philosophe, sur le même postulat indémontrable :

Je suis convaincu que les moyens modernes et anciens de réfuter le relativisme reposent sur la même conviction illégitime, à savoir que tout ce qui est réel possède une structure immuable, que les changements qui se produisent dans le monde réel ne peuvent être expliqués qu'en termes de ce qui est immuable, et que tout ce que nous parvenons à connaître de la réalité implique que nous avons appris (même grossièrement) cette structure de base (Margolis 1997. Traduction de l'auteur).

En lisant le passage cité, on peut voir comment la position de Margolis diffère de toutes les formes classiques de scepticisme. En effet, sa démarche n'est pas simplement épistémologique : il ne rapporte pas la connaissance du monde aux perceptions d'un seul sujet ou aux valeurs d'une communauté. Le philosophe déplace sa réfutation à un niveau déjà métaphysique : la connaissance du monde doit être pensée sous une forme relativisée, non pas parce qu'elle est toujours médiatisée par quelque facteur perturbateur, mais parce que c'est le monde lui-même, dans sa totalité, qui pourrait être caractérisé par une nature non fixe. Si tel était le cas, il faudrait donc en conclure que l'adoption d'une position relativiste ne conduirait pas seulement à la constatation de la partialité de l'entendement humain ; elle équivaldrait à l'acquisition de la meilleure méthode cognitive possible, puisque celle-ci refléterait la structure que possède effectivement la réalité.

Jusqu'à ce point, la pensée de Margolis se caractérise par le fait qu'elle est un enfant radical de la tradition empiriste. En effet, le philosophe part de l'évidence que la régularité du monde, aussi observée soit-elle, ne peut jamais être démontrée de manière incontestable. Bien sûr, tout comme l'immuabilité de la réalité ne peut être

démontrée par aucun raisonnement logique, l'hypothèse de sa mutabilité ne peut pas non plus l'être. De ce point de vue, les deux hypothèses opposées sont équivalentes.

Bien que conscient de cela, Margolis apporte néanmoins des preuves à l'appui de la thèse de l'irrégularité de la réalité qui semblent avoir une certaine force de persuasion. J'en mentionnerai deux qui reviennent fréquemment parmi les essais et articles écrits par le philosophe. Tout d'abord, Margolis attire l'attention sur le fait que même la science ne s'accorde pas à dire que la nature est dominée par des lois nécessaires. Des épistémologues tels que Nancy Cartwright (1983) et Bas Van Fraassen (1989) ont, par exemple, soutenu de différentes manières que les lois de la physique sont des idéalizations dérivées de régularités imparfaites observées dans le monde.¹⁰⁰ Deuxièmement, le philosophe souligne que des faits tels que l'esprit et la conscience constituent une preuve en soi que la réalité a une nature évolutive. En effet, l'esprit et la conscience émergent de la matière comme des propriétés que cette dernière acquiert à un moment donné de son histoire naturelle et qui ne lui sont pas réductibles.

Bien que cette considération soit faite en référence à un fait ontique, qui ne touche à aucun plan ontologique, elle est considérée par Margolis comme une preuve suffisante que la forme sous laquelle la réalité est donnée est celle de l'évolution. Puisqu'aucune position réductionniste ne peut expliquer efficacement l'existence de l'esprit sur la base des seules lois physiques, les raisons sont fortes pour conclure que le monde n'est pas constitué d'une structure immuable. Au contraire, ses éléments, en entrant dans des relations toujours nouvelles les uns avec les autres, peuvent donner lieu à l'émergence de propriétés nouvelles dans un certain état de choses. Ces propriétés, bien que dépendant de la matière, ne sont pas réductibles à celle-ci et doivent donc être interprétées dans un sens évolutif.

Si l'on accepte, comme l'argument de Margolis semble l'imposer, que la réalité est un flux en perpétuelle évolution, on doit également accepter deux conséquences

¹⁰⁰ Les deux philosophes des sciences sont cités par exemple dans Margolis 1997, 3 ; 2009, 17.

fondamentales sur le plan épistémologique. D'une part, ayant établi des critères stables de référence et de prédication, il est toujours possible de constater un fait ponctuel en termes de logique vraie-fonctionnelle. En revanche, la même opération n'est pas possible si l'on passe de l'ordre logique du premier degré - qui décrit les faits - à l'ordre du second degré - à travers lequel sont établis les critères de référence et de prédication. Dans ce cas, il n'est jamais possible, du point de vue de l'être humain, de déterminer si les critères adoptés s'appliquent dans un sens universel. En raison de la structure potentiellement changeante de la réalité, les hypothèses qui motivent le postulat d'un principe ne peuvent jamais être vérifiées dans un sens ontologique. D'un point de vue logique, il faut alors abandonner la valeur "vrai", tout en conservant "faux", et la remplacer par une gamme intermédiaire de valeurs provisoires telles que "probable", "convenable", "congruent", etc.

C'est dans ce cadre épistémologique que l'on peut comprendre dans quel sens Margolis se réfère au concept wittgensteinien de forme de vie d'une manière entièrement empirique. Les idées, les concepts et toute la production culturelle d'une société reposent sur des principes qui ne peuvent être vérifiés avec une certitude ontologique. Ils sont plutôt construits par un processus d'adaptation au monde qui, dans le langage du philosophe, est entièrement ontique, régi par des pratiques intersubjectives qui évoluent également.

Ayant compris la forme de référentialité propre à toute entité culturelle, on comprend comment Margolis assume un concept d'Intentionnalité entièrement différent de celui de Wollheim. En effet, il n'est plus possible de penser que le sens d'une œuvre d'art est exprimé uniquement par l'intention de l'artiste qui la produit. Au contraire, l'œuvre d'art est constamment re-signifiée par rapport à des contextes culturels dont les principes sont déterminés par une évolution historique constante. Le seul concept d'Intentionnalité qui, pour le philosophe, donne donc un sens à la temporalité, à la flexibilité modale des artefacts est le suivant :

Les œuvres d'art possèdent des propriétés représentatives, expressives, symboliques, sémiotiques, stylistiques, spécifiques au genre et historiques. J'appelle ces propriétés Intentionnelles, dans le sens où Intentionnel est assimilé à culturel (ou culturellement significatif, ou interprétable par nature (Margolis 2000, 112. Traduction de l'auteur).

BIBLIOGRAFIA

Ayers, Michael (1978). «Analytical philosophy and the history of philosophy». Ree, Jonathan; Ayers, Michael; Westboy, Adam (ed.), *Philosophy and its past*. Brighton: Harvester Press, 58-62.

Austin, John (1962). *How to Do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press.

Bachrach, Jay E. (1971). «Type and Token and the Identification of a Work of Art», *Philosophy and Phenomenological Research*, 31:3, 415–420.

Bachrach, Jay E. (1973). «Richard Wollheim and the Work of Art». *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 32:1, 108-111

Baker, Gordon (1988). *Wittgenstein, Frege and the Vienna Circle*. Oxford: Blackwell.

Baldini, Andrea (2011). «Introduzione». In Margolis, Joseph. *Ma allora, che cos'è un'opera d'arte? Lezioni di filosofia dell'arte*. Milano: Mimesis.

Barbero, Luca Massimo; Ciresola, Elena (ed.) (2007). *INDEX 1. Arte contemporanea come strategia*. Vicenza: Campisi.

Batteux, Charles (1746). *Les beaux arts réduits à un même principe*. Parigi: Durand.
URL <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50428g.image>.

Beardsley, Monroe (1958). *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt, Brace and Company

Bell, Clive (1913). *Art*. New York: Frederick Stokes Company Publishers.

Benjamin, Walter (1936). «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», *Zeitschrift für Sozialforschung*, 5:1, 40-68.

Berto, Francesco (2006). *Teorie dell'assurdo. I rivali del principio di non contraddizione*. Roma: Carocci Editore.

Black, Max (1978). «Lebensformen and Sprachspiel in Wittgenstein's later work». Leinfellner, Elisabeth (ed.), *Wittgenstein and his impact on contemporary philosophy. Proceedings of the second international Wittgenstein Symposium*. Vienna: Holder-Pichler-Tempsy, 325-331.

Boehme, Doro; Baskauskas, Eric (2009). *Various Blank Pages and Ink*. Chicago: autopubblicato.

Bonami, Francesco (2007). *Lo potevo fare anch'io. Perché l'arte contemporanea è davvero arte*. Milano: Mondadori.

Boncompagni, Anna (2010). «Dal fondamento allo sfondo. Le forme di vita come il dato in Wittgenstein». *SILFS - International Congress of the Italian Society for Logic and Philosophy of Science* (Bergamo, 15-17 dicembre).

Buchloh, Benjamin (1983). «The Museum Fictions of Marcel Broodthaers». Bronson, AA; Gale, Peggy (eds.), *Museums by Artists*. Toronto: Art Metropole, 45–56.

Buchloh, Benjamin (1990). «Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions». *October*, 55, 105-143. DOI <https://doi.org/10.2307/778941>.

Cabanne, Pierre (1971). *Dialogues with Marcel Duchamp*. Londra: Thames and Hudson.

- Candiotta, Laura; Dreon, Roberta (2021). «Affective Scaffoldings as Habits: A Pragmatist Approach». *Frontiers in Psychology*. DOI <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.629046>.
- Carroll, Noël (1988). «Art, Practice and Narrative», *The Monist*, 71:2, 140-156.
- Carroll, Noël (2001). *Beyond Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carroll, Noel (2011). «History and the Philosophy of Art», *Journal of the Philosophy of History*, 5, 370-382.
- Carroll, Noël (2012). «Art in an Expanded Field: Wittgenstein and Aesthetics», *The Nordic Journal of Aesthetics*, 23:42. DOI <https://doi.org/10.7146/nja.v23i42.5873>
- Cartwright, Nancy (1983). *How the Laws of Physics Lie*. Oxford: Clarendon Press.
- Choo, Ho Jung; Kims, Woo Bin. «Branding Strategies for Gentle Monster». *Bloomsbury Fashion Business Cases*. DOI <https://www.doi.org/10.5040/9781474208796.0020>.
- Clark, Timothy James (1982). «Clement Greenberg's Theory of Art». *Critical Inquiry*, 9, 139-156.
- Collingwood, Robin G. [1938] (1960). *The Principles of Art*. 6a ed. Londra: The Clarendon Press.
- Croce, Benedetto (1928). *Aesthetica in Nuce*. Bari: Laterza.
- Currie, Gregory (1989). *An Ontology of Art*. London: Palgrave Macmillan.
- Dagli Orti, Alfredo; Munaretto, Albino (2006). *Villa Caldogno. Una villa veneta restituita*. Vicenza: Tipografia Rumor.

- D'Angelo, Paolo (2008) (ed.). *Introduzione all'estetica analitica*. Bari: Laterza.
- Danto, Arthur (1964). «The Artworld», *The Journal of Philosophy*, 61:19, 571-584.
- Danto, Arthur (1965). *Analytical Philosophy of History*. Londra: Cambridge University Press. Trad. it.: *Filosofia analitica della storia*. Bologna: Il Mulino, 1971.
- Danto, Arthur (2003). «Richard Wollheim», *The Guardian*, 5 Novembre. URL: <https://www.theguardian.com/news/2003/nov/05/guardianobituaries.booksobituaries> (05/03/2021).
- Davies, David (2004). *Art as Performance*. Oxford: Blackwell.
- Davies, Stephen (1991). «Functional and Procedural Definitions of Art», *Journal of Aesthetic Education*, 24:2, 99-106.
- Dickie, George (1974). *Art and the Aesthetics*. New York: Cornell University Press.
- Dickie, George (1984). *The Art Circle*. New York: Haven Publications.
- Dickie, George (1998). «Wollheim's Dilemma», *The British Journal of Aesthetics*, 38:2, 127–135
- Dipert, Randall (1993). *Artifacts, Art Works, and Agency*. Philadelphia: Temple University Press.
- Dodd, Julian (2007). *Works of Music. An Essay in Ontology*. Oxford: Oxford University Press.

Dreon, Roberta (2017). «On Joseph Margolis' Philosophy. An Introduction». Margolis, Joseph; Dreon, Roberta (Ed.), *Three Paradoxes of Personhood: The Venetian Lectures*. Milano: Mimesis International, 9-30.

Dworkin, Craig (2013). *No Medium*. Cambridge: MIT Press.

Emmett, Kathleen (1990). «Forms of life», *Philosophical Investigations*, 13:3, 213-231.

Evans, David (ed.) (2009). *Appropriation*. Cambridge: The MIT Press.

Foster, Hal (1996). *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge: MIT Press.

Fraassen, Bas C. van (1989). *Laws and Symmetry*. Oxford: Clarendon Press.

Frascola, Pasquale (2006). *Il Tractatus Logico-Philosophicus di Wittgenstein*. Roma: Carocci.

Fried, Michael [1967] (1998). «Art and Objecthood», *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago: University of Chicago Press, 148-172.

Garver, Newton (1994). *This complicated form of life. Essays on Wittgenstein*. Chicago: Open Court.

Gaut, Berys; McIver Lopes, Dominic (2013). *The Routledge Companion to Aesthetics*, 3a ed. Abingdon: Routledge.

Glock, Hans-Johann (2008). «Philosophy and History: A Mismatch?», *Mind*, 117:468, 867-897. DOI <https://doi.org/0.1093/mind/fzn055>.

Goldsmith, Kenneth (2003). *Day*. Great Barrington: The Figures.

Goldsmith, Kenneth (2011). *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. New York: Columbia University Press.

Gombrich, Ernst (1960). *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. New York: Pantheon Books.

Gombrich, Ernst (1963). *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*. London: Phaidon.

Goodman, Nelson (1954). *Fact, Fiction and Forecast*. Cambridge: Harvard University Press.

Gracyk, Theodore (2013). *On Music*. New York and Abingdon: Routledge.

Greenberg, Clement (1939). «Avant-Garde and Kitsch», *The Parisian Review*, 6:5, 34-49.

Greenberg, Clement [1960] (1995). «Modernist Painting», *The Collected Essays and Criticism*, 4, 85-93.

Grice, Paul (1961). «The Causal Theory of Perception», *Proceedings of the Aristotelian Society* (supplemento), 35, 121–52.

Grice, Paul (1989). *Studies in the Way of Words*. Cambridge: Harvard University Press.

Grube, Dirk-Martin; Sinclair, Robert (2015). *Pragmatism, Metaphysics and Culture*. Helsinki: Nordic Pragmatism Network.

Hamilton, Andy (2007). *Aesthetics and Music*. London: Continuum.

Heider, Fritz; Simmel, Marianne (1944). «An experimental study of apparent behavior», *The American Journal of Psychology*, 57, 243–259. DOI <https://doi.org/10.2307/1416950>

Hilpinen, Risto (2012). «Types and Tokens: On the Identity and Meaning of Names and Other Words», *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, 48:3, 259-84.

Hospers, John (1956). «The Croce-Collingwood Theory of Art», *Philosophy*, 31:119, 291-308.

Hunter, John F. M (1968). «Forms of life in Wittgenstein's Philosophical Investigations», *American Philosophical Quarterly*, 5:4, 233-243.

Hye, Jin Yoon (2013). «Understanding schema incongruity as a process in advertising: Review and future recommendations», *Journal of Marketing Communications*, 19:5, 360-376. DOI <https://doi.org/10.1080/13527266.2012.671187>.

Hylton, Peter (1992). *Russell, Idealism and the Emergence of Analytic Philosophy*. Oxford: Clarendon.

Jacquette, Dale (1986). «Margolis on Emergence and Embodiment», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 44:3, 257-261.

Jacquette, Dale (1994). «The Type-Token Distinction in Joseph Margolis' Aesthetics», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52:3, 299-307.

Judd, Donald (1965). «Specific Objects». *Contemporary Sculpture: Art Yearbook 8*. New York: Arts Digest Inc., 74-83.

Kania, Andrew (2020). *Philosophy of Western Music: A Contemporary Introduction*. London: Routledge.

Kaplan, David (1990). «Words», *The Aristotelian Society Supplementary Volume*, 64, 93–119.

Kemp, Gary (2003). «The Croce-Collingwood Theory as Theory», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 61:2, 171-193.

Khatchadourian, Haig (1960). «Works of Art and Physical Reality», *Ratio*, 2:2, 148–161.

Kennick, William E. (1958). «Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake? ». *Mind*, 67:267, 317-334.

Kim, Eunhee; Urbano Ragazzi, Francesco (ed.) (2017). *Again, Again It All Comes Back to Me in Brief Glimpses* = Exhibition catalogue (Seoul, 8 Nov. 2017 – 4 Mar. 2018). Seoul: National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea.

Kishik, David (2008). *Wittgenstein's Form of Life*. New York: Continuum.

Kivy, Peter (1987). «Platonism in Music: Another Kind of Defense», *American Philosophical Quarterly*, 24, 245-252.

Kivy, Peter (1993). *The Fine Art of Repetition. Essays in the Philosophy of Music*. New York: Cambridge University Press.

Kivy, Peter (2002). *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon.

Kivy, Peter (ed.) (2004), *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Hoboken: Blackwell.

Kobau, Pietro; Matteucci, Giovanni; Velotti, Stefano (2007). *Estetica e filosofia analitica*. Bologna: Il Mulino.

Kobayashi, Chinatsu (2009). «British Idealist Aesthetics. Collingwood, Wollheim, and the Origins of Analytic Aesthetics», *The Baltic International Yearbook of Cognition, Logic and Communication*, 4, 1-40.

Krauss, Rosalind (1999). «The Crisis of the Easel Picture». Karmel, Pepe; Varnedoe, Kirk (eds.), *Jackson Pollock: New Approaches*. New York: The Museum of Modern Art, 155-79.

Krauss, Rosalind (2000). «A Voyage on the North Sea.» *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson.

Krauss, Rosalind (2005). *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi*. Milano: Bruno Mondadori.

Krauss, Rosalind (2009). «The Guarantee of the Medium». Arppe, Tiina et al. (eds), *Writing in Context: French Literature, Theory and the Avant-Gardes*. Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies, 139-45. *Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences* 5.

Kripke, Saul (1980). *Naming and Necessity*. Cambridge: Harvard University Press.

Kris, Ernst (1952). *Psychoanalytic explorations in art*. New York : International Universities Press

Ferrarese, Estelle; Laugier, Sandra (2018). *Formes de vie. Du biologique au social*. Parigi: CNRS Editions.

Levinson, Jerrold (1979). «Defining Art Historically», *British Journal of Aesthetics*, 19:3, 232-250.

Levinson, Jerrold (1980a). «What a Musical Work Is». In *Music, Art and Metaphysics*. New York: Cornell University Press.

Levinson, Jerrold (1980b). *Music, Art and Metaphysics*. New York: Cornell University Press.

Levinson, Jerrold (1989). «Refining Art Historically», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 47:1, 21-33.

Levinson, Jerrold (1992). «Critical Notice of Gregory Currie's 'An Ontology of Art'», *Philosophy and Phenomenological Research*, 52:1, 215–22.

Levinson, Jerrold (ed.) (2003). *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.

Livingston, Paisley (2021). «History of the Ontology of Art». Zalta, Edward (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. URL: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2021/entries/art-ontology-history/>.

Main, Robert (2022). «The Point of Margolis' Dissatisfaction with Peirce (and Pragmatism)». *Contemporary Pragmatism*, 19:2, 137-145.

Mallarmé, Stéphane (1866). «Brise Marine». In *Le Parnasse contemporain*, Parigi: Alphonse Lemerre, 168.

Mandelbaum, Maurice (1965). «Family Resemblances and Generalization concerning the Arts». *American Philosophical Quarterly*, 2:3, 219-228.

Manovich, Lev (2013). *Software Takes Command*. Londra: Bloomsbury Academic.

Margolis, Joseph (1958). «The Mode of Existence of a Work of Art». *Review of Metaphysics*, 12:1, 26–34.

Margolis, Joseph (1959). «The Identity of a Work of Art». *Mind*, 68, 34–50.

Margolis, Joseph (1965). *The Language of Art and Art Criticism. Analytic Questions in Aesthetics*. Detroit: Wayne State University Press.

Margolis, Joseph (1974). «Works of Art as Physically Embodied and Culturally Emergent Entities». *The British Journal of Aesthetics*, 14:3, 187–196. DOI: <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/14.3.187>

Margolis, Joseph (1976). «Robust Relativism». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 35:1, 37-46.

Margolis, Joseph (1977). «The Ontological Peculiarity of Works of Art», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 36:1, 45-50.

Margolis, Joseph (1978). *Persons and Minds*. Boston: D. Reidel Publishing Company. Boston Studies in the Philosophy of Science 57.

Margolis, Joseph (1986). «Intentionality, Institutions, and Human Nature», *The Monist*, 69:4, 546-567.

Margolis, Joseph (1991). *The Truth About Relativism*. Hoboken: Blackwell.

Margolis, Joseph (1993). *The Flux of History and the Flux of Science*. Berkeley: University of California Press.

Margolis, Joseph (1995). *Historied Thought, Constructed World*. Berkeley: University of California Press.

Margolis, Joseph (1999). *What, After All, Is a Work of Art? Lectures in the Philosophy of Art*. Philadelphia: Penn State University Press.

Margolis, Joseph (1997). «Relativism and Cultural Relativity», *JTLA: Journal of the Faculty of Letters, University of Tokyo, Aesthetics*, 22, 1-17.

Margolis, Joseph (2000). «The Deviant Ontology of Artworks». In Carroll, Noël. *Theories of Art Today*. Madison: The University of Wisconsin Press, 109-129.

Margolis, Joseph (2007). «Rethinking Peirce's Fallibilism». *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, 43:2, 229-249.

Margolis, Joseph (2009). «Constructing a Person A Clue to the New Unity of the Arts and Sciences», *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, 1:1-2. DOI <https://doi.org/10.4000/ejppap.967>

Margolis, Joseph (2010). *What, After All, Is a Work of Art?*. University Park: Penn State University Press.

Margolis, Joseph (2014). «Interview with Joseph Margolis», *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, 4:2. DOI: <https://doi.org/10.4000/ejppap.301>.

Margolis, Joseph (2015). «Towards a Metaphysics of Culture». In Grube, Dirk-Martin; Sinclair, Robert (2015). *Pragmatism, Metaphysics and Culture*. Helsinki: Nordic Pragmatism Network.

Margolis, Joseph (2017). *Three Paradoxes of Personhood: The Venetian Lectures*. Milano: Mimesis International.

Marx, Karl [1844] (1964). *Economic and Political Manuscripts of 1844*. New York: International Publishers.

Matteucci, Giovanni (2013). «Towards a Wittgensteinian Aesthetics. Wollheim and the Analysis of Aesthetic Practices». *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, 6:1, 67-83. DOI: <https://doi.org/10.13128/Aisthesis-12838>

Maturana, Humberto; Varela, Francisco (1992). *The tree of knowledge the biological roots of human understanding*. Boston: Shambhala.

Meager, Ruby (1958). «The Uniqueness of a Work of Art». *Proceedings of the Aristotelian Society*, 59, 49–70.

Mellers, Barbara et al. (2013). «Surprise: A Belief or an Emotion?». *Progress in Brain Research*, 202, 3-19. DOI <https://doi.org/10.1016/B978-0-444-62604-2.00001-0>.

Moure, Gloria (a cura di) (2012). *Marcel Broodthaers: Collected Writings*. Barcelona: Ediciones Poligrafa.

Nichol, Barrie (1970). *A Condensed History of Nothing*. Toronto: Ganglia Press.

Occhini, Laura (2018). *Rabbia: dalla difesa all'ostilità*. Milano: Franco Angeli.

O'Doherty, Brian (1976). *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. San Francisco: The Lapis Press.

Parker, Felan (2018). «Roger Ebert and the Games-as-Art Debate». *Cinema Journal*, 57:3, 77-100.

Peirce, Charles S. (1906). «Prolegomena to an Apology for Pragmaticism». *Monist*, 16, 492–546.

Peirce, Charles Sanders (1932-1958). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge: Harvard University Press (CP).

Perissinotto, Luigi (1997). *Wittgenstein. Una guida*. Milano: Feltrinelli.

Plekhanov, Georgij Valentinovič [1912] (1953). *Art and Social Life*. Londra: Lawrence & Wishart

Plyley James, Carol (1976). «Marcel Duchamp, Naturalized American». *The French Review*, 49:6, 1097-1105.

Pryba, Russell (ed.) (2021). *The Critical Margolis*. New York: SUNY Press.

Quine, Willard Van Orman (1951). «Two Dogmas of Empiricism». *The Philosophical Review*, 60, 20-43.

Richards, Ivor Armstrong (1924). *Principles of literary criticism*. Londra: K. Paul, Trench, Trubner, & Co.

Ridley, Aaron (2004). *The Philosophy of Music: Theme and Variations*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Rohrbaugh, Guy (2003). «Artworks as Historical Individuals». *The European Journal of Philosophy*, 11:2, 177–205.

Rohrbaugh, Guy (2013). «Ontology of Art». Gaut, Berys; McIver Lopes, Dominic (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, 3a ed. Abingdon: Routledge, 261-274.

Rorty, Richard (1979). *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton: Princeton University Press.

Rorty, Richard (1995). «Response to Richard Bernstein». Saatkamp, Herman J. (ed.), *Rorty and Pragmatism: The Philosopher Responds to His Critics*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Sanders, Ed (1964). *A valorium edition of the entire extant works of Thales! : the famous Milesian poet, philosopher, physicist, astronomer, mathematician, cosmologist,*

Urstoff-freak, absent-minded professor, & madman: with an introduction by Aristotle.
New York: Fuck You/Press.

Scheman, Naomi (1996). «Forms of life: Mapping the rough ground». Sluga, Hans; Stern, David (eds), *The Cambridge companion to Wittgenstein*. Cambridge: Cambridge University Press, 383-410.

Shah, Idries (1969). *The Book of the Book*. London: Octagon Press.

Sharp, Willoughby (1973). «“... a kind of a Huh?” An Interview with Edward Ruscha», *Avalanche Magazine*, 7, 30-39.

Sharpe, R. A. (2004). *Philosophy of Music: An Introduction*. Stocksfield, UK: Acumen.

Shiner, Larry (2001). *The Invention of Art: A Cultural History*. Chicago: University of Chicago Press.

Simoni, Frederic (1952). «Benedetto Croce: A Case of International Misunderstanding», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 11:1, 7-14.

Sinclair, Robert (2015). «Margolis on Quine: Naturalized Epistemology and the Problem of Evidence». In Grube, Dirk-Martin; Sinclair, Robert (eds.). *Pragmatism, Metaphysics and Culture*. Helsinki: Nordic Pragmatism Network, 158-176.

Sismondo Ridgway, Brunilde (1984). *Roman Copies of Greek Sculpture: The Problem of the Originals*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Sluga, Hans (1980). *Frege*. London: Routledge.

Snauwaert, Dirk (2017). «Marcel Broodthaers, “Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures”». Filipovic, Elena (ed.), *The Artist as Curator: An Anthology*. Milano: Mousse Publishing, 123-138.

Solomon, Robert C.; Higgins Kathleen M. (1994). «Atomism, Art and Arthur: Danto’s Hegelian Turn». Rollins, Mark (ed.), *Danto and His Critics*. Oxford: Blackwell Publishing, 172–196.

Stevenson, Charles L. (1957). «On “What Is a Poem?”». *The Philosophical Review*, 66:3, 329–362.

Stevenson, Charles L. (1958). «On the “Analysis” of a Work of Art». *The Philosophical Review*, 67:1, 33–51.

Strawson, Peter (1959). «Review of Theory of Beauty by Harold Osborne», *Mind*, 63, 413–416.

Strawson, Peter (1974). «Aesthetic Appraisal and Works of Art». In *Freedom and Resentment and Other Essays*. London: Methuen, 178–188.

Tatarkiewicz, Władysław (1975). *Dzieje Sześciu Pojęć*. Varsavia: Państwowe Wydawnictwo Naukowe. Trad. it.: *Storia di sei idee*. Palermo: Aesthetica Edizioni, 2011.

Thomasson, Amie L. (1999). *Fiction and Metaphysics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Thomasson, Amie (2004). «The Ontology of Art». Kivy, Peter (ed.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Hoboken: Blackwell. 78-92.

Urbano Ragazzi, Francesco (2018). «Contro il cinema digitale», *not.neroeditions.com*, 18 Giugno. URL: <https://not.neroeditions.com/intervista-peter-kubelka/> (2021-12-03).

Véron, Eugène (1890). *L'Esthétique*. Parigi: Reinwald.

Voltolini, Alberto (1998). *Guida alla lettura delle Ricerche Filosofiche di Wittgenstein*. Bari: Laterza.

Walters, Elizabeth (2020). “Cinematic Art in All Its Forms”: *Netflix and the Film Festival Network* [tesi di laurea]. Boston: Boston University.

Weitz, Morris (1956). «The Role of Theory in Aesthetics». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15:1, 27-35.

Williams, Bernard (1981). «Wittgenstein and Idealism», *Moral Luck: Philosophical Papers 1973–1980*. Cambridge: Cambridge University Press, 144-164.

Wilshire, Bruce (2002). *Fashionable Nihilism: A Critique of Analytic Philosophy*. Albany: State University of New York Press.

Wiltsher, Nick (2017). «Feeling, Emotion and Imagination: in Defence of Collingwood's Expression Theory of Art». *The British Journal for the History of Philosophy*, 26:4, 759-781. DOI <https://doi.org/10.1080/09608788.2017.1379001>.

Wittgenstein, Ludwig (1922). *Tractatus Logico-Philosophicus*. London: Routledge & Kegan Paul. Trad. it.: *Tractatus Logico-Philosophicus*. Torino: Einaudi, 1964.

Wittgenstein, Ludwig (1953). *Philosophical Investigations*. Oxford: Blackwell.

Wittgenstein, Ludwig (1966). *Lectures and Conversations on Aesthetics Psychology and Religious Belief*. Berkeley: University of California Press.

Wittgenstein, Ludwig (1969). *On Certainty*, G.E.M. Anscombe and G.H. von Wright (eds.). New York: Harper & Row.

Wittgenstein, Ludwig (1980). *Remarks on the Philosophy of Psychology (vol. 1)*. Chicago: University of Chicago Press.

Wittgenstein, Ludwig (2004). «Manoscritto 176». In Gargani, Aldo; Agnese, Barbara (eds.). *Ultimi scritti 1948-1951. La filosofia della psicologia*. Bari: Laterza.

Wollheim, Richard (1957). «Sociological Explanation of the arts: some distinctions», *Atti del III convegno internazionale di Estetica. Venezia, 3-5 settembre 1956*. Torino: Edizioni della Rivista di Estetica, 404-410.

Wollheim, Richard (1965). «Minimal Art». *Arts Magazine*, 39:4, 26-32.

Wollheim, Richard [1968] (2015). *Art and Its Objects*. Cambridge: Cambridge University Press.

Wollheim, Richard (1972). «On an Alleged Inconsistency in Collingwood's Aesthetics». In Krausz, Michael (ed), *Critical Essays on the Philosophy of R.G. Collingwood*. Oxford: Oxford University Press, 68-78.

Wollheim, Richard (1980a). «The Institutional Theory of Art». In *Art and Its Objects*, 2 ed., Cambridge: Cambridge University Press, 157-166.

Wollheim, Richard (1980b). «Are the Criteria of Identity for Works of Art Aesthetically Relevant?». In *Art and Its Objects*, 2 ed., Cambridge: Cambridge University Press, 112-118.

Wollheim, Richard (1993). «Danto's Gallery of Indiscernibles». In Rollins, Mark (ed), *Danto and His Critics*, Oxford-Cambridge: Blackwell, 28-38.

Wollheim, Richard (2005). «Why Is Drawing Interesting?», *British Journal of Aesthetics*, 45, pp.1-10.

Wolterstorff, Nicholas (1975). «Toward an Ontology of Artworks», *Nous*, 9:2, 115-42.

Ziff, Paul (1953). «The Task of Defining a Work of Art». *The Philosophical Review*, 62:1, 58-68.



Università
Ca' Foscari
Venezia

DEPOSITO ELETTRONICO DELLA TESI DI DOTTORATO

DICHIARAZIONE SOSTITUTIVA DELL'ATTO DI NOTORIETA'

(Art. 47 D.P.R. 445 del 28/12/2000 e relative modifiche)

Io sottoscritto Francesco Ragazzi

nat .o. a Vicenza (prov. VI) il 06/12/1983

residente a Milano in via Aristotele n. 67

Matricola (se posseduta) 814567 Autore della tesi di dottorato dal titolo:

Filosofia analitica e storicità dell'arte.

Il caso delle categorie type e token nell'ontologia delle opere d'arte.

Dottorato di ricerca in Filosofia e Scienze dell'Educazione

(in cotutela con Paris I Panthéon-Sorbonne)

Ciclo XXXIV

Anno di conseguimento del titolo 2022

DICHIARO

di essere a conoscenza:

- 1) del fatto che in caso di dichiarazioni mendaci, oltre alle sanzioni previste dal codice penale e dalle Leggi speciali per l'ipotesi di falsità in atti ed uso di atti falsi, decado fin dall'inizio e senza necessità di nessuna formalità dai benefici conseguenti al provvedimento emanato sulla base di tali dichiarazioni;
- 2) dell'obbligo per l'Università di provvedere, per via telematica, al deposito di legge delle tesi di dottorato presso le Biblioteche Nazionali Centrali di Roma e di Firenze al fine di assicurarne la conservazione e la consultabilità da parte di terzi;
- 3) che l'Università si riserva i diritti di riproduzione per scopi didattici, con citazione della fonte;
- 4) del fatto che il testo integrale della tesi di dottorato di cui alla presente dichiarazione viene archiviato e reso consultabile via internet attraverso l'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto dell'Università Ca' Foscari, oltre che attraverso i cataloghi delle Biblioteche Nazionali Centrali di Roma e Firenze;
- 5) del fatto che, ai sensi e per gli effetti di cui al D.Lgs. n. 196/2003, i dati personali raccolti saranno trattati, anche con strumenti informatici, esclusivamente nell'ambito del procedimento per il quale la presentazione viene resa;
- 6) del fatto che la copia della tesi in formato elettronico depositato nell'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto è del tutto corrispondente alla tesi in formato cartaceo, controfirmata dal tutor, consegnata presso la segreteria didattica del dipartimento di riferimento del corso di dottorato ai fini del deposito presso l'Archivio di Ateneo, e che di conseguenza va esclusa qualsiasi responsabilità dell'Ateneo stesso per quanto riguarda eventuali errori, imprecisioni o omissioni nei contenuti della tesi;
- 7) del fatto che la copia consegnata in formato cartaceo, controfirmata dal tutor, depositata nell'Archivio di Ateneo, è l'unica alla quale farà riferimento l'Università per rilasciare, a richiesta, la dichiarazione di conformità di eventuali copie.

Data 03/06/2022

Firma Francesco Ragazzi

AUTORIZZO

- l'Università a riprodurre ai fini dell'immissione in rete e a comunicare al pubblico tramite servizio on line entro l'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto il testo integrale della tesi depositata;
- l'Università a consentire:
 - la riproduzione a fini personali e di ricerca, escludendo ogni utilizzo di carattere commerciale;
 - la citazione purché completa di tutti i dati bibliografici (nome e cognome dell'autore, titolo della tesi, relatore e correlatore, l'università, l'anno accademico e il numero delle pagine citate).

DICHIARO

- 1) che il contenuto e l'organizzazione della tesi è opera originale da me realizzata e non infrange in alcun modo il diritto d'autore né gli obblighi connessi alla salvaguardia di diritti morali od economici di altri autori o di altri aventi diritto, sia per testi, immagini, foto, tabelle, o altre parti di cui la tesi è composta, né compromette in alcun modo i diritti di terzi relativi alla sicurezza dei dati personali;
- 2) che la tesi di dottorato non è il risultato di attività rientranti nella normativa sulla proprietà industriale, non è stata prodotta nell'ambito di progetti finanziati da soggetti pubblici o privati con vincoli alla divulgazione dei risultati, non è oggetto di eventuali registrazione di tipo brevettuale o di tutela;
- 3) che pertanto l'Università è in ogni caso esente da responsabilità di qualsivoglia natura civile, amministrativa o penale e sarà tenuta indenne a qualsiasi richiesta o rivendicazione da parte di terzi.

A tal fine:

- dichiaro di aver autoarchiviato la copia integrale della tesi in formato elettronico nell'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto dell'Università Ca' Foscari;
- consegno la copia integrale della tesi in formato cartaceo presso la segreteria didattica del dipartimento di riferimento del corso di dottorato ai fini del deposito presso l'Archivio di Ateneo.

Data 03/06/2022

Firma 

La presente dichiarazione è sottoscritta dall'interessato in presenza del dipendente addetto, ovvero sottoscritta e inviata, unitamente a copia fotostatica non autenticata di un documento di identità del dichiarante, all'ufficio competente via fax, ovvero tramite un incaricato, oppure a mezzo posta

Firma del dipendente addetto

Ai sensi dell'art. 13 del D.Lgs. n. 196/03 si informa che il titolare del trattamento dei dati forniti è l'Università Ca' Foscari - Venezia.

I dati sono acquisiti e trattati esclusivamente per l'espletamento delle finalità istituzionali d'Ateneo; l'eventuale rifiuto di fornire i propri dati personali potrebbe comportare il mancato espletamento degli adempimenti necessari e delle procedure amministrative di gestione delle carriere studenti. Sono comunque riconosciuti i diritti di cui all'art. 7 D. Lgs. n. 196/03.

Estratto per riassunto della tesi di dottorato

L'estratto (max. 1000 battute) deve essere redatto sia in lingua italiana che in lingua inglese e nella lingua straniera eventualmente indicata dal Collegio dei docenti.

L'estratto va firmato e rilegato come ultimo foglio della tesi.

Studente: Francesco Ragazzi

matricola: 815467

Dottorato: Filosofia e Scienze dell'educazione.

Ciclo: 34

Titolo della tesi : Filosofia analitica e storicità dell'arte. Il caso delle categorie type e token nell'ontologia delle opere d'arte.

Abstract: La tesi si propone di studiare il modo in cui il concetto di storicità ha informato il dibattito circa l'ontologia delle opere d'arte sviluppatosi in seno alla filosofia analitica a partire dagli anni '50 del XX secolo. In particolare viene presa in esame l'ipotesi –egemonica fino ai primi anni del 2000– che tutti o un'ampia classe di artefatti siano identificati da type astratti materializzati da occorrenze concrete. In primo luogo, viene analizzato il modo in cui l'ipotesi viene mutuata dalla semiotica di Peirce per diventare, grazie ai contributi di Wollheim e Margolis, una teoria ontologica vera e propria. In secondo luogo, viene esposta la critica che alla teoria viene mossa da Guy Rohrbaugh, secondo il quale pensare le opere d'arte nei termini di type e token impedirebbe di coglierne l'essenziale flessibilità storica. In terzo luogo, infine, viene dimostrata l'almeno parziale infondatezza della confutazione di Rohrbaugh sottolineando come Margolis e Wollheim pensino le categorie type e token sullo sfondo del concetto wittgensteiniano di forma di vita e pongano dunque il tema della storicità al centro delle loro rispettive riflessioni. La parabola così descritta ha lo scopo di mostrare come l'ontologia analitica degli artefatti sia stata originariamente animata dal pensiero della storicità, ma che tale spinta sia stata in certo modo perduta per il prevalere di un'interpretazione sempre più platonizzante della relazione tra type e token.

Firma dello studente

Francesco Ragni