

**Taking and Denying**

Challenging Canons in Arts and Philosophy

edited by Giovanni Argan, Maria Redaelli, Alexandra Timonina

# Tra il foglio vuoto e lo schermo

## *Type e token* alla prova dell'arte post-mediale

Francesco Ragazzi

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** What kind of entities are works of art from an ontological point of view? This question has become canonical in the framework of analytic philosophy. One way of answering the puzzle seemed to be conclusive. It is the hypothesis that all, or the majority of artworks can be identified with types embedded into tokens. To begin with, I will survey how the type-token distinction transitioned from semiotics to ontology. Secondly, I will consider how some contemporary art forms contributed to questioning this approach to the ontology of artworks. Lastly, I will suggest how the nature of types and tokens should be reassessed in order to properly describe artworks in their historical and socially construed nature.

**Keywords** Art ontology. Type-token distinction. Post-media condition. Richard Wollheim. Joseph Margolis. Artie Vierkant.

**Sommario** 1 Introduzione. – 2 Dalla semiotica all'ontologia. – 3 Post, No, Meta: i turbamenti del medium. – 4 Ripensare il *type*.

## 1 Introduzione

Che cosa sono le opere d'arte? A partire dagli anni Cinquanta dello scorso secolo, un numero sempre crescente di filosofi più o meno vicini alla galassia analitica si è dato il compito di rispondere a questa domanda. Determinare con quale genere di entità ontologiche si identifichino i tantissimi fenomeni che riconosciamo come artisticamente rilevanti è diventato perciò uno degli scopi che caratterizzano l'Estetica contemporanea.



Edizioni  
Ca' Foscari

**Quaderni di Venezia Arti 4**

ISBN [ebook] 978-88-6969-462-2 | ISBN [print] 978-88-6969-463-9

**Open access**

Published 2020-12-22

© 2020  Creative Commons 4.0 Attribution alone

**DOI 10.30687/978-88-6969-462-2/014**

277

La difficoltà nel rispondere alla domanda, lo si vedrà anche nel corso di queste pagine, sta nell'estrema varietà di forme con cui le arti si sono evolute nel tempo. Proprio questa varietà è stata considerata il fattore che ha impedito di definire in modo univoco e condiviso la nozione di arte. Si potrebbe anzi dire che proprio il fallimento di un progetto definitorio in senso standard abbia spostato l'attenzione di alcuni filosofi dai problemi legati al concetto generale di arte verso le questioni relative alla natura degli oggetti che intuitivamente comprendiamo sotto di esso. Interrogarsi sull'ontologia degli artefatti piuttosto che sulla nozione di arte è stato, per alcuni, una strategia utile a individuare condizioni almeno necessarie affinché qualcosa sia considerato artisticamente rilevante pur in mancanza di condizioni che siano allo stesso tempo necessarie e sufficienti (così ad esempio Wollheim [1968] 2015; Margolis 1965).

Curiosamente, il dibattito che si è generato ha preso una piega non dissimile da quel *Les beaux arts réduits à un même principe* che l'abate Charles Batteux scrisse nel 1746 e che molti considerano il primo tentativo moderno di definire il sistema delle arti nella sua interezza. Nell'uno e nell'altro caso infatti, a una buona teoria si chiede di descrivere i generi di entità che tradizionalmente riconosciamo come arte - pittura, scultura, letteratura, teatro, etc. - unificandoli sotto uno o pochi principi e categorie generali (Thomasson 2004). Se però l'abate Batteux utilizzava un principio funzionale per classificare i fenomeni artistici - il principio secondo cui tutti gli oggetti d'arte sono imitazioni più o meno riuscite del bello naturale - la maggior parte dei filosofi analitici ha adottato criteri più propri di un'ontologia descrittiva e non valutativa.<sup>1</sup>

La domanda circa la natura ontologica delle opere d'arte ha avuto nel corso degli anni diverse risposte, tanto che per cercare di risolvere il dilemma sono state utilizzate tutte o quasi le categorie a disposizione: dai particolari ai generi, alle classi e così via. Tra tutte le soluzioni proposte però, ce n'è una che per molto tempo è sembrata particolarmente efficace: quella secondo cui tutte o un gran numero di opere d'arte sarebbero identificabili come *type* di *token*, tipi astratti incorporati in occorrenze concrete.

L'uso delle categorie *type* e *token* è diventato in qualche modo canonico nella filosofia analitica dell'arte. E questa canonicità è evidente considerando non solo la mole di autori che hanno utilizzato questo binomio nelle proprie teorie (Stevenson 1957, 1958; Meager 1958; Margolis 1958, 1959; Khatchadourian 1960; Wollheim [1968] 2015; Dipert 1993; Davies 2004), ma anche considerando i molti anni che separano i primi tentativi di confutazione (Bacharach 1971) dagli ultimi (Rohrbaugh 2003). Inoltre, interi capitoli o ampi para-

<sup>1</sup> Per una chiarificazione di cosa si intenda per principio funzionale, rinvio a Davies 1991.

grafi sul tema compaiono nei principali manuali di Estetica a orientamento analitico pubblicati negli ultimi vent'anni (Levinson 2003; Kivy 2004; D'Angelo 2008).

Nella prima parte di questo saggio tratterò brevemente la storia di come le categorie *type* e *token* sono passate dall'essere strumenti semiotici al diventare il perno di teorie ontologiche. Particolare attenzione verrà data alle ragioni che hanno garantito l'affermazione di tali teorie nel panorama analitico. Il motivo principale di un simile successo sarà trovato nel fatto che l'uso del binomio *type-token* è in grado di fornire un principio di individuazione e distinzione a ciascuno dei generi tradizionalmente inclusi nel sistema dell'arte. Nella seconda parte dell'articolo descriverò invece alcune esperienze artistiche recenti che si sono gradualmente discostate da questa visione - che potremmo chiamare mediale - del sistema dell'arte, generando formati nuovi rispetto a quelli già esistenti e codificati. Attraverso di loro verificherò l'efficacia della teoria nel contesto contemporaneo. Considererò criticamente l'idea che è spesso alla base dell'uso del binomio *type-token* in ambito artistico: la convinzione che l'arte sia distinta in generi o media aventi caratteristiche ontologiche stabilite. Nella parte conclusiva del mio testo, infine, proporrò una concezione delle categorie *type* e *token* che mi pare meglio adattarsi allo stato dell'arte nell'epoca contemporanea. La mia proposta sarà di ripensare l'origine pragmatista dell'uso di questo binomio nella filosofia analitica dell'arte.

## 2 Dalla semiotica all'ontologia

La storia delle categorie *type* e *token* è di per sé piuttosto breve. Il primo a introdurle in filosofia fu Charles S. Peirce, in un saggio dal titolo *Prolegomena to an Apology for Pragmaticism* (1906), un compendio delle teorie semiotiche dell'autore. Nell'articolo, per prima cosa, il filosofo ci avverte che quella fondata sulla coppia categoriale *type-token* è l'unica classificazione, tra dieci possibili, utile a chiarire la natura stessa dei segni. Le altre servono invece a definire la relazione dei segni con gli oggetti (*dynamical objects*) cui essi si sostituiscono.

Sebbene l'esempio che Peirce utilizzerà per illustrare la distinzione coinvolga solo i segni linguistici, secondo il filosofo anche tutti gli altri generi di segno posseggono la doppia natura di *type* e *token*. Ma lasciamo che sia l'esempio stesso a guidarci:

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 impossi-

bile che questa parola giaccia visibile su una pagina o sia pronunciata da qualsivoglia voce. (Peirce 1906, 505; trad. dell'Autore)

Come il passo citato evidenzia, esistono due modi di considerare un segno. Da un lato il segno potrà essere contato come un oggetto o evento singolo concretamente presente alla nostra percezione, mentre dall'altro esso sarà compreso come quella singola entità astratta che si ripete più volte incarnandosi in diverse occorrenze concrete. Nel primo caso il segno è definito *token*, mentre nel secondo caso lo stesso segno è definito *type*. È questa doppia natura a rendere possibile, per esempio, il principio economico e ricorsivo dei codici linguistici.

*Type* e *token* sono dipendenti l'uno dall'altro. Un tipo deve essere incarnato in almeno una occorrenza concreta per poter essere espresso e pensato, viceversa sarà solo in relazione al *type* corrispondente che uno o più *token* prenderanno un significato determinato. La relazione si configura in questo modo perché tipi e occorrenze hanno, secondo il quadro teorico di Peirce, statuti ontologici distinti. I *token* sono le uniche unità a esistere in senso proprio. I *type* invece, pur essendo reali, non hanno alcuna esistenza. Infatti, in opposizione sia a una concezione mentalista che platonista dei segni, Peirce ritiene che i tipi non siano né stati mentali né enti universali, ma regole di denotazione che si fondano su associazioni abituali. Nel caso del linguaggio, queste associazioni sono determinate socialmente e sono caratterizzate quindi da un certo grado di convenzionalità.

Un terzo elemento si aggiunge infine alla diade così costituita. Si tratta del tono (*Tone*), che Peirce definisce come una caratteristica significativa indeterminata del segno. È un tono, ad esempio, la particolare inflessione della voce che un parlante adotta nel pronunciare una frase. Sebbene il filosofo non se ne accorga o non lo dichiari, è proprio questo terzo carattere a rendere più complessa l'identificazione dei *type* e dei *token*. Un *token* come «Sì, certo!» detto ironicamente non potrà essere ricondotto allo stesso *type* di un «Sì, certo!» affermato con assoluta sincerità: sebbene abbiano una forma identica, le due esclamazioni veicolano significati opposti.<sup>2</sup> Nonostante l'importanza pragmatica del tono - basti pensare alla nozione di forza illocutoria in Austin (1962) - l'elemento verrà di fatto espunto da tutte le filosofie dell'arte ispirate alle categorie della semiotica peirciana, non senza generare qualche difficoltà.

Nell'accezione di Peirce possono essere considerati segni non solo le singole parole, ma anche i testi presi nella loro interezza. È proprio a partire da questa considerazione che Charles Stevenson utilizzò per primo *type* e *token* nel campo della filosofia dell'arte. Nel suo

<sup>2</sup> Per un'analisi critica della distinzione *type-token* nella teoria semiotica di Peirce, si veda Hilpinen 2012.

*On What Is a Poem* (1957), il filosofo applicò le due categorie per definire il rapporto che un componimento letterario intrattiene con le sue diverse espressioni e traduzioni. Seguendo la semiotica di Peirce, osserva Stevenson, l'identità di una poesia può essere identificata da una sequenza ordinata e significante di parole, le quali si incarneranno a loro volta in occorrenze di diversa natura: manoscritto, stampa su pagina, recitazione orale, e così via. La sequenza stabilita, che consiste appunto in una regola di successione, equivale nel suo complesso alla poesia-*type*, mentre le diverse forme che la esprimo materialmente saranno identificate come i suoi *token*.

A questo livello di analisi, Stevenson sembra abbracciare una concezione fonologico-ortografica del rapporto tra *type* e *token* (Kaplan 1990, 95-8). L'identità delle varie espressioni di uno stesso componimento letterario sarà data infatti dal rispetto di una certa sequenza di suoni o lettere associate a un significato.

A questo stadio, la teoria sembra descrivere bene quelle che sono le comuni concezioni e pratiche sociali riguardo le arti letterarie. Ciò è evidente soprattutto nel caso della poesia, dove rispettare pedissequamente una certa successione di parole sembra essere fondamentale: buona parte dell'interesse che i versi poetici suscitano è dovuta al loro ritmo, alla loro metrica. Seguendo questa concezione però, un problema sorge se si considera il fenomeno della traduzione. Tradotta in lingua straniera infatti, la sequenza ritmica delle sillabe che formano una poesia non può essere rispettata. Va quindi a cadere il principio di identità che lega quella poesia con tutte le sue versioni non in lingua originale. Si genera così un paradosso: accettando la teoria, saremmo costretti a considerare ogni traduzione come un'opera originale – il che sarebbe assurdo se consideriamo quelli che sono i nostri costumi sociali. Per ovviare alla difficoltà, Stevenson introduce allora una nuova categoria semiotica: il *megatype*, che consiste in una regola meno stringente di identificazione dei *token*. Tale regola è infatti fondata solo sul significato di un testo e non sulle sue caratteristiche formali. Le versioni inglesi, arabe o giapponesi di una poesia di Petrarca saranno quindi considerate tutte occorrenze di uno stesso megatipo, veicolando esse lo stesso significato del componimento originale ma non gli stessi fonemi.

Com'è già possibile vedere nel caso della letteratura, la complessità e una certa componente di convenzionalità delle pratiche sociali umane rendono impossibile un'applicazione semplicistica o meccanica delle categorie peirciane. Questo è ancora più vero se si prendono in esame quelle teorie che estendono l'uso di *type* e *token* da un lato al sistema generale delle arti e dall'altro all'ontologia.

Lo spostamento del binomio peirciano dalla semiotica all'ontologia è dovuto in particolare a due filosofi che tra la fine degli anni Cinquanta e la fine dei Sessanta gettarono le basi per il dibattito che si articolò nei decenni successivi. Senza un saggio influente come *The*

*Identity of a Work of Art* di Margolis (1959) o un libro come *Art and Its Objects* di Wollheim ([1968] 2015) la filosofia analitica dell'arte non sarebbe stata la stessa.

Nel suo articolo del 1959 Margolis critica direttamente le posizioni di Stevenson, imputando loro una costitutiva inefficacia nel distinguere opere d'arte vere e proprie da altri generi di fenomeni testuali. La difficoltà sorge proprio a causa della natura solo semiotica della teoria contestata. Infatti, fondandosi esclusivamente su un principio di identità semantico-formale, essa non comprende i componimenti letterari come oggetti di interesse estetico ma solo come sequenze fonetiche significanti. In questo senso, l'uso delle categorie *type* e *token* non è dirimente nel differenziare un testo letterario da un insieme qualsiasi di parole.

Ciò che Margolis crede manchi alla teoria di Stevenson è l'affermazione del carattere necessariamente intenzionale delle opere d'arte. Secondo il filosofo, quando noi guardiamo un artefatto non vi riconosciamo solo una forma significante, bensì un medium cui attribuire un certo progetto estetico (*aesthetic design*). Tale riconoscimento, specificherà Margolis in un saggio successivo (1977), è reso possibile dal fatto che l'oggetto in questione, senza modificare le proprie caratteristiche materiali, acquista nuove proprietà culturali se messo in relazione con altri oggetti e comportamenti umani. Il fatto stesso che Marcel Duchamp, per esempio, si limiti a presentare un badile come una scultura,<sup>3</sup> fa emergere dall'attrezzo attributi che non sono riconducibili alla sua mera cosalità.

Per Margolis ogni opera d'arte si compone di un *type* - un ente astratto culturalmente determinato - il quale è espresso da uno o più *token*, cioè insiemi di proprietà intelligibili e artisticamente rilevanti che si incarnano in oggetti o fenomeni naturali. Due sono gli aspetti originali di questa concezione. Da un lato c'è il fatto che il *token* non si identifica mai direttamente con l'oggetto materiale, ma costituisce un'entità già artisticamente individuata: come nella semiotica di Peirce, sebbene solo l'oggetto esista fisicamente, l'insieme delle proprietà che emerge da esso è reale e non riducibile ai suoi attributi materiali. Dall'altro lato c'è l'idea che l'identità del *type* dipenda da comportamenti e abitudini sociali. In questo senso il *type* ha certamente un valore normativo nella determinazione dei *token* di un'opera d'arte, ma questo valore è sempre relativo a una certa rete di relazioni culturali: può quindi cambiare nel corso della storia.

Se Joseph Margolis è il capostipite di una visione emergentista dell'opera d'arte, più difficile stabilire in che modo Richard Wollheim definisca il binomio *type e token* nella propria filosofia. Poiché in *Art*

<sup>3</sup> Marcel Duchamp, *In Advance of the Broken Arm*, pala da neve in legno e ferro galvanizzato, 132 × 35 cm, 1915.

*and Its Objects* le due categorie sono introdotte per esclusione di altre entità ontologiche, si dovrà cercare altrove per farsi un'idea più precisa.

In un saggio di poco precedente intitolato *Minimal Art* (1965), il filosofo inglese considera l'ipotesi che uno scrittore cerchi di far passare per poesia un foglio di carta del tutto bianco. Wollheim rifiuta categoricamente questa possibilità, sostenendo che se una poesia del genere fosse accettata come valida si sarebbe costretti a riconoscere come occorrenza di quella poesia qualsiasi foglio bianco sia stato prodotto successivamente a essa - il che sarebbe controintuitivo. Ma l'esperimento mentale non finisce qui. Continua Wollheim: se invece di proporre l'opera-foglio come poesia l'artista l'avesse concepita come una scultura, questa si avrebbe potuto essere contata a tutti gli effetti nel novero delle opere d'arte. La ragione di ciò starebbe nel fatto che quello specifico foglio bianco, in quanto artefatto scultoreo, sarebbe inequivocabilmente individuato come la sola occorrenza valida dell'opera.

Da questo breve esperimento mentale si capisce meglio quale natura Wollheim pensa abbiano i *type* e i *token* che identificano le opere d'arte. Nel caso delle arti letterarie, i *type* sono pensati come entità formali del tutto astratte, cioè radicalmente separate da ogni situazione contestuale. È proprio per questo motivo che l'ipotesi del foglio bianco come poesia è giudicata assurda. È infatti l'identificazione di un certo *type* con l'insieme delle proprietà essenziali di tutte le sue occorrenze valide - separate quindi da ogni contesto contingente - l'unica ragione per cui, accettando di considerare poesia un foglio bianco, saremmo anche costretti ad accettare qualunque pagina bianca prodotta dopo di esso come occorrenza valida di quell'opera. Forse, saremmo perfino obbligati a considerare ogni silenzio come una versione recitata di quel componimento. I *token* che istanziano *type* di componimenti letterari non potranno dunque che identificarsi con strutture testuali percepibili dai sensi. Nel caso delle arti plastiche invece, le cose diventano più semplici. L'identità dell'opera d'arte è data immediatamente dalla struttura materiale dell'oggetto con cui essa si identifica: il foglio-scultura rimarrà l'unico artefatto vero e proprio in un mondo di semplici pagine vuote.

Secondo Wollheim sono le caratteristiche dei media attraverso cui è espresso l'uno o l'altro genere d'arte a fare la differenza: la riproducibilità e dunque l'idealità della poesia da un lato, la materialità di un *ready-made* dall'altro lato. Ciò che non cambia, affinché un artefatto sia identificato correttamente da un punto di vista ontologico, è l'individuazione di una struttura interna - materiale o immateriale - a cui l'artefatto equivalga univocamente.

Come si può notare già da queste poche considerazioni, quella di Richard Wollheim è certamente una visione mediale del sistema dell'arte. Si fonda cioè sull'idea che la domanda circa la natura ontologica dei fenomeni artistici possa essere scomposta in domande me-

no generali riguardanti la natura dei media tradizionalmente classificati: «What is a poem? a painting? a piece of music? a sculpture? a novel?» (Wollheim [1968] 2015, 1). Una visione simile è comune anche al pensiero di Joseph Margolis. Quello che le teorie di entrambi promettono è una tassonomia esaustiva dei generi che contribuiscono ad articolare la nozione di arte. Vediamo nel dettaglio.

Si è già detto che per Wollheim ([1968] 2015) le opere d'arte visiva non riproducibili si identificano immediatamente con gli oggetti materiali che le costituiscono. Invece per Margolis (1959) ogni membro di questa classe di artefatti è individuato da un *type* a cui corrisponde una e una sola occorrenza primaria (*prime instance*). Si noti bene: questa è l'unica differenza tra le classificazioni proposte dai due filosofi. Proseguendo con la disamina dei media si incontrano poi le arti letterarie, i cui membri posseggono anch'essi occorrenze primarie - nel caso dei *Promessi Sposi*, ad esempio, la prima versione manoscritta del libro, sulla base della quale tutte le altre copie vengono stampate. Le occorrenze primarie delle opere di letteratura hanno però un peso ontologico ben diverso da quelle delle arti visive: l'incenerimento della *Gioconda* di Da Vinci conservata al Louvre implicherebbe la distruzione dell'opera in quanto tale, mentre così non sarebbe se a venire bruciata fosse solo la prima versione manoscritta dei *Promessi Sposi*. Non sono dotate di occorrenze primarie ma di notazioni primarie (*prime notation*) le opere musicali che siano state trascritte su uno spartito dal loro autore; si può tuttavia dare il caso di melodie prive di notazione, come accade in molte produzioni di musica folk. A partire dalle arti musicali, le tassonomie di Wollheim e Margolis si spingono a catalogare media con un grado sempre maggiore di indeterminazione. Le opere architettoniche possono avere un'ontologia comune tanto alle arti visive che a quelle letterarie: il Colosseo si identificherà per esempio con la sola costruzione che si trova nel centro di Roma, mentre il prototipo di una graziosa villetta a schiera potrà essere riprodotto all'infinito e ovunque nel mondo. Anche le opere teatrali hanno qualcosa in comune coi membri delle arti letterarie: il testo della sceneggiatura di una commedia funzionerà come occorrenza primaria dell'opera; invece tutti gli altri elementi che la costituiranno saranno lasciati all'interpretazione del regista, dello scenografo, degli attori, etc. Rimangono infine le arti coreutiche, le quali sono dotate di metodi notazionali più vaghi, anch'essi più aperti all'interpretazione dell'esecutore.

La completezza della classificazione proposta e la capacità descrittiva di tutti i fenomeni artistici standard sono le due caratteristiche che hanno garantito alle teorie *type-token* di entrare nel canone della filosofia analitica dell'arte. La strada aperta da Margolis e Wollheim promette infatti di raggiungere due risultati importanti pur nell'assenza di una definizione del concetto di arte. Da un lato l'ontologia dei due filosofi permette di adottare un criterio omo-

geneo di identificazione di tutti gli artefatti esistenti: la natura di ognuno può essere ricondotta alla triade formata da tipo, occorrenza, oggetto o evento fisico. Dall'altro lato, viene individuato un principio di differenziazione altrettanto omogeneo: ciò che distingue le opere d'arte visiva, letteraria, musicale, coreutica, e così via, è sempre e solo il diverso genere di relazione tra *type* e *token* che identifica ogni membro di ciascuna classe.

Le ontologie di Margolis e Wollheim sembrano descrivere in modo omogeneo e completo tutte le espressioni attraverso cui l'arte si manifesta. 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* è sembrato risolutivo e ha goduto di ampio successo. Almeno fino ai primi anni del Duemila il binomio tipo-occorrenza è sembrato quello che meglio riusciva a descrivere la nostra quotidiana esperienza delle arti. Non bisogna dimenticare tuttavia che le teorie di Wollheim e Margolis si fondano su due presupposti impliciti. Il primo è la convinzione che l'arte sia in effetti divisa in media o generi e che tale distinzione sia costante nel tempo. Il secondo è che ciascun medium abbia caratteristiche ontologiche definite: gli artefatti appartenenti a uno stesso genere artistico sono individuati, in questo quadro teorico, dal medesimo rapporto tra *type* e relativi *token*. La verifica di questi due assunti nel contesto dell'arte degli ultimi cinquant'anni sarà oggetto dei prossimi paragrafi.

### 3 Post, No, Meta: i turbamenti del medium

La concezione mediale dell'arte accettata da Joseph Margolis e Richard Wollheim si inserisce di certo in una temperie più ampia. Ho già nominato l'abate Batteaux e il suo tentativo di sistematizzare i fenomeni artistici attraverso un principio in grado di accomunarli. Comincia forse da lì quell'interrogazione sulle condizioni di possibilità dei media che ha raggiunto il suo apice nel XX secolo, nell'epoca in cui l'arte iniziò ad assumere forme sempre più autonome e autoriflessive. È però un altro il riferimento più pertinente per capire il contesto storico entro cui l'Estetica analitica si è andata affermando. Impossibile pensare al ruolo che la concezione mediale dell'arte ha giocato nei Paesi di lingua inglese senza nominare il critico americano Clement Greenberg. Canonica è infatti la sua interpretazione dell'avanguardia come quel momento nella storia dell'arte in cui ogni medium è arrivato a distinguersi dagli altri per mostrare, da se stesso, le proprie condizioni materiali di esistenza (1939). Secondo Greenberg, per esempio, l'astrattismo delle opere di Jackson Pollock ebbe la funzione di smascherare la convenzionalità di ogni rappresentazione prospettica, esibendo la piattezza della superficie pittorica come qualità es-

senziale propria di ogni dipinto (Greenberg [1960] 1995).<sup>4</sup> Le tassonomie di Margolis e Wollheim rispondono con categorie ontologiche a questo genere di impostazione teorica, interrogandosi anch'esse sulle condizioni necessarie a rendere opera d'arte un certo oggetto e individuando un principio di distinzione tra i media. Le teorie dei due filosofi, d'altra parte, nascono entrambe in un momento storico in cui Greenberg detiene il monopolio della critica d'arte negli Stati Uniti.

Se dovessi dire quando questo monopolio è terminato, penserei alla seconda metà degli anni Settanta. Da un lato perché in quel periodo emergono forme d'arte del tutto nuove, che non compaiono nelle classificazioni tradizionali. Dall'altro lato perché un gruppo di critici riuniti attorno alla rivista *October* inizia a rileggere le posizioni di Greenberg in senso critico. Tra questi Benjamin Buchloh, Hal Foster e Rosalind Krauss. È in particolare quest'ultima a ripensare il concetto di medium per adattarlo al nuovo scenario dell'arte occidentale.

In una serie di saggi - in Italia raccolti in un volume intitolato *Reinventare il medium* - Krauss (2005) evidenzia prima di tutto come la nozione di medium non coincida con le sole caratteristiche fisiche del supporto materiale in cui l'opera è incorporata, ma includa anche proprietà di tipo relazionale. Condizione di possibilità del *dripping* di Pollock, secondo Krauss (1999, 155-79), non è solo la piatezza delle superfici su cui il colore viene fatto sgocciolare, bensì il loro orientamento nello spazio. L'aspetto finale di *Autumn Rythm* e opere simili è determinato dal fatto che, nel realizzare le tele, il pittore non le appoggiasse in verticale su di un cavalletto ma direttamente sul pavimento, così da poterci girare attorno.<sup>5</sup>

Persino nel caso della pittura, la più materica tra le arti, il medium non coincide solo con le caratteristiche fisiche del supporto in cui è incorporato ma anche con disposizioni relazionali: nel caso delle tele di Pollock, l'essere poste in orizzontale piuttosto che in verticale rispetto a un piano. Questa scoperta, ci dice ancora Krauss (2005, 2009), è stata il punto di partenza per il lavoro di molti artisti contemporanei, i quali hanno iniziato a considerare come medium delle loro opere fenomeni dalla natura sociale: regole, convenzioni, abitudini, grammatiche.

Per la saggista, l'illustrazione perfetta di questa tendenza è *Twenty-six Gasoline Stations*, un libro d'artista di Ed Ruscha (1963) che raccoglie ventisei fotografie in bianco e nero di pompe di benzina.<sup>6</sup> L'opera nasce dalla volontà dell'artista di rispettare una specifica regola durante un viaggio in automobile compiuto tra l'Oklahoma e Los

<sup>4</sup> Per una interpretazione in questo senso del pensiero di Greenberg si veda anche Foster 1996.

<sup>5</sup> Jackson Pollock, *Autumn Rythm (Number 30)*, smalto su tela, 267 × 526 cm, 1950.

<sup>6</sup> Edward Ruscha, *Twenty-six Gasoline Stations*, libro d'artista, edizione di 400, 17,9 × 14 cm, 1963.

Angeles. Mentre il soggetto della serie fotografica è un certo paesaggio minore americano, il mezzo tramite cui viene espresso è la norma impersonale decisa dall'artista. Nel progetto di Ruscha, questa norma ha la doppia funzione di unire i ventisei scatti del libro e di rispondere alle altrettanto impersonali architetture che sulle pagine del libro sono rappresentate.

A partire dagli anni Settanta, il concetto di medium non è stato però solo riformato e ampliato in senso relazionale. In un altro libro intitolato *Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-medium Condition*, Krauss (1999) sostiene che con l'affermarsi dell'arte concettuale la nozione stessa di medium sia stata messa in secondo piano e almeno in parte oltrepassata. Gli artisti contemporanei hanno lavorato sempre meno a svelare la natura di un singolo medium, interrogandosi invece sul significato dell'arte come idea generale. Personalità come Joseph Kosuth o Marcel Broodthaers hanno oltrepassato la distinzione tra pittura e scultura nelle arti visive, gettando le basi per la nascita dell'installazione come genere nuovo e, dal punto di vista di Greenberg, spurio.

Proprio l'installazione è secondo Krauss il formato che contraddistingue l'era postmediale poiché non è identificabile con un singolo medium, bensì con un dispositivo che mette più media alla volta in relazioni interdipendenti.<sup>7</sup> Certo, nessuna delle forme d'arte descritte da Krauss sembra funzionare da controesempio alle tesi di Margolis e Wollheim: anche un'installazione che preveda la compresenza di più media può essere idealmente distinta in parti che rientrino nella tassonomia ontologica standard. L'analisi della teorica aiuta però a capire almeno due cose. In primo luogo aiuta a osservare come molti artisti contemporanei, contro Greenberg, abbiano scelto di lavorare a forme d'arte che nella classificazione standard sarebbero più vicine al teatro o alla danza. Come quest'ultime infatti, le opere postmediali sono identificate in modo più vago dal punto di vista ontologico avendo occorrenze spesso determinate da una buona dose di interpretazione. In secondo luogo le argomentazioni di Krauss aiutano a comprendere come ogni medium ecceda le qualità fisiche del supporto materiale in cui esso si incorpora, estendendosi a elementi di carattere contestuale o relazionale. Questa nuova concezione del medium contrasta almeno in parte con la teoria di Wollheim, e in particolare con l'idea che il *type* di un'opera d'arte sia un'entità indipendente da ogni contingenza.

La debolezza insita nella concezione di Wollheim diventa evidente se dal postmediale di Rosalind Krauss ci si sposta a valutare un'al-

<sup>7</sup> Rosalind Krauss utilizza l'opera di Marcel Broodthaers intitolata *Musée d'art moderne. Département des Aigles* (1968-1972) come caso di studio per spiegare le peculiarità dell'arte nell'era postmediale.

tra classe di artefatti. Questa volta è il poeta e saggista Craig Dworkin ad averli raggruppati sotto un unico nome: quello di *no medium*.

In un saggio intitolato appunto *No Medium*, Dworkin (2013) utilizza quest'etichetta per descrivere una serie di opere composte di vuoti, pause, cancellazioni e silenzi. Alcuni degli esempi citati nel libro hanno una somiglianza smaccata con la poesia-pagina bianca che Wollheim aveva immaginato nel proprio esperimento mentale. Già nel primo capitolo Dworkin menziona infatti un cospicuo numero di opere letterarie fatte solo da fogli lasciati intonsi in maggiore o minor quantità. Una bibliografia minima di questa antiletteratura comprende: Jiri Valoch, *Book About Nothing* (1970); Barrie Nichol, *A Condensed History of Nothing* (1970); Idris Shah, *The Book of the Book* (1969); 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). Casi del tutto analoghi sono inoltre presenti nelle altre arti. Tra tutti si ricorderà la celeberrima *4'33"* (1952) di John Cage: un'opera musicale che nonostante sia fatta solo di pause consta di tre movimenti, differenti versioni dal vivo, registrazioni e spartiti.<sup>8</sup>

Poiché queste opere esistono e sono comunemente accettate come arte, per forza di cose esse rappresentano altrettanti controesempi alla teoria di Richard Wollheim. L'evidenza della loro realtà ci obbliga a ripensare la natura del *type* che il filosofo ritiene vera e forse anche l'impostazione mediale della sua teoria. Ma come?

Dworkin non è un pensatore analitico e mentre scrive non entra nel merito dello specifico dibattito di cui mi sto occupando ora. Tuttavia l'autore sembra indicare una strada alternativa tanto a Greenberg quanto a Wollheim quando enfatizza la dimensione sociale e plurale dell'arte:

Nessun medium può essere considerato in se stesso. I media (sempre e necessariamente multipli) diventano comprensibili solo nel contesto sociale perché non sono cose ma attività: commerciali, comunicative e sempre interpretative (Dworkin 2013, 28; trad. dell'Autore)

Naturalmente, anche nell'ambito della filosofia analitica non sono passati inosservati i cambiamenti che a diversi livelli sono avvenuti nell'arte dagli anni Settanta in avanti. Sono due in particolare i tentativi di riformare il sistema teorico di Wollheim che mi sembrano cercare di comprendere i fenomeni artistici come risultati di un'attività. Entrambi si muovono però in una prospettiva anti-contestualista e dunque opposta a quella di Dworkin.

<sup>8</sup> Per una breve storia dell'opera e delle sue versioni si veda Dworkin 2013, 143.

Il primo tentativo a cui penso, che in realtà è il più recente, è quello formulato da Gregory Currie (1989) e successivamente ripreso da David Davies (2004) con argomentazioni diverse ma connesse. I due filosofi sostengono che le opere d'arte non siano da identificare con gli oggetti o gli eventi che materialmente si incontrano in un museo, a un concerto o tra le pagine di un libro. Al contrario, le manifestazioni fisiche di qualunque opera sono secondo entrambi il risultato di una catena di azioni. È solo questa catena causale a essere a tutti gli effetti l'opera d'arte, non altro.

La differenza tra le argomentazioni di Currie e Davies è una, ma sostanziale, e riguarda lo statuto ontologico dei fenomeni artistici così intesi. Mentre il primo considera l'insieme ordinato di azioni come un'entità astratta e atemporale (*action-type*) che poi si incarna in una o più occorrenze, invece il secondo ritiene che le azioni da identificare con una certa opera siano quelle svolte dall'artista (*action-token*) che possono poi essere idealmente replicate.

Entrambe le versioni della teoria hanno dei punti deboli che mi sembrano difficilmente aggirabili.<sup>9</sup> Tra tutti ne cito uno. Come osserva Thomasson (2004, 83-8) le ipotesi di Currie e Davies richiedono di abbandonare radicalmente la concezione oggi condivisa di cosa sia un'opera d'arte. Quando siamo davanti a un quadro, per esempio, non vediamo la serie di azioni che il pittore ha compiuto per realizzare l'oggetto, ma una tela bagnata dal colore. Se quindi accettassimo l'idea che tutte le opere d'arte sono un insieme ordinato di attività, saremmo costretti a pensare alla tela solo come a un indice delle azioni che, loro sì, si identificherebbero con l'opera d'arte. Sposando la posizione di Currie e Davies saremmo costretti a credere di non vedere di fronte a noi l'opera in sé e per sé, bensì l'oggetto attraverso cui ricostruirla inferenzialmente (Levinson 1992, 216-17). Saremmo insomma costretti a rinunciare all'idea che l'arte possa essere percepita direttamente.

Il secondo tentativo di pensare gli artefatti come risultato di un'attività è quello che fa Wolterstorff (1975) mentre cerca di riformare le tesi di Margolis e Wollheim. L'ontologia dell'arte che il filosofo propone è certamente tra gli edifici teorici più articolati che il pensiero analitico abbia saputo formulare in questo campo. Per parte mia cercherò solamente di illustrare come l'autore provi a risolvere il problema della poesia-pagina bianca che ha messo in scacco l'ipotesi del *type* come entità astratta.

Wolterstorff parte dal constatare che secondo la teoria di Wollheim un *type* condivide con i propri *token* le proprietà fondamentali dell'opera con cui esso si identifica (e viceversa). Com'è affermato in *Art and Its Objects* infatti, questa sarebbe la caratteristica che distingue

<sup>9</sup> Per una critica articolata alla teoria di Currie si veda lo stesso Davies (2004, 127-45).

tipi e occorrenze da tutte le altre categorie ontologiche standard come generi ed esempi, classi ed elementi (Wollheim [1968] 2015, 49). Contro questa concezione, Wolterstorff oppone i molti casi in cui occorrenze valide di un certo *type* non condividono con esso alcune o molte di queste proprietà necessarie. Per esempio, una sinfonia di Mozart suonata particolarmente male o canticchiata a mezza voce avrà poco in comune con l'esecuzione ideale di quella stessa sinfonia. O ancora: mentre dal punto di vista del *type* è necessario che la sinfonia cominci con una certa nota, dal punto di vista dei *token* può darsi che certe esecuzioni dello stesso brano inizino per errore con una nota diversa. Dall'esistenza di fenomeni come questi, prosegue il filosofo, si dovrà desumere che un certo *type* non è individuato dalle proprietà necessarie che sono condivise tra tutte le sue occorrenze, bensì da quei predicati che sono attribuibili necessariamente alle sole occorrenze ben formate (*properly formed tokens*). Individuare il *type* in termini di predicati e non di proprietà significa per Wolterstorff comprendere tale entità come un genere normativo (*norm kind*) che include tra i suoi esempi le occorrenze corrette dell'opera con cui esso si identifica (Wolterstorff 1975, 131). Sulla base della normatività del *type* sarà quindi possibile stabilire la maggiore o minore correttezza di tutte le occorrenze relative a una stessa opera.

Veniamo ora alla poesia-pagina bianca. Come si ricorderà, la difficoltà di Wollheim nel trattare questo caso emerge perché il filosofo concepisce il *type* come un'entità separata da ogni contingenza. Non avendo quel componimento letterario una struttura linguistica, la teoria di Wollheim non è in grado di attribuire all'opera le proprietà contestuali che distinguono le sue occorrenze valide da un semplice foglio vuoto. Wolterstorff invece, pur concependo il *type* come astratto, lo identifica con il genere che include tutte le occorrenze corrette di quella certa opera. Sebbene la poesia-pagina bianca non possieda struttura linguistica, tutte le occorrenze valide del componimento letterario possiedono criteri di correttezza che le identificano come tali. È un *token* valido della poesia un foglio vuoto che sia intenzionalmente pubblicato da una casa editrice, o inserito in un'antologia, o ancora recitato in silenzio a un festival di letteratura, etc; non è un *token* valido della poesia il foglio lasciato nel carrello di una stampante, o inserito in una risma venduta in cartoleria, o appartenente a un quaderno appena iniziato, etc.

Grazie a questa capacità di enunciare un criterio formale di correttezza, la teoria di Wolterstorff risulta vincente su quella di Wollheim. Ora però, al di là del formalismo, rimane da chiedersi come venga stabilito quali siano le occorrenze corrette di un certo artefatto. Secondo il filosofo l'operazione si articola in due fasi (1975, 136). In primo luogo l'autore dell'opera deve determinare le condizioni di correttezza che ritiene valide per ciò che sta creando. In secondo luogo dovrà certificare che tali condizioni siano proprio quelle che desidera per

l'opera che ha creato. Un compositore, per esempio, può registrare le sue volontà su uno spartito, ma può anche scegliere modi più vaghi per svolgere la stessa attività. Entrambe le fasi sono comunque condizionate dallo stato dell'arte in cui l'artista si trova a produrre la propria opera: egli non potrà stabilire condizioni di correttezza che siano impossibili da rispettare nel momento in cui le determina.

Così come Currie e Davies, anche Wolterstorff cerca di ancorare la stabilità ontologica di un'opera d'arte a una qualche forma di attività. Tale attività è però concepita unicamente come quella esercitata dal soggetto che crea l'artefatto. A differenza di ciò che pensa Wolterstorff, vorrei ora mostrare come la validità di un'occorrenza di una certa opera d'arte abbia a che fare con un processo collettivo più che individuale, storico più che puntuale. Sebbene l'artista abbia un ruolo fondamentale nel determinare le modalità di esistenza di ciò che produce, alcuni fenomeni recenti mi spingono infatti a credere che egli (o ella) non sia l'unico attore che partecipa al gioco.

Che un'opera d'arte veda individuato il proprio statuto ontologico non solo nel momento della propria creazione ma anche nel tempo futuro della propria trasmissione ai posteri mi sembra provato da alcuni processi storici che riguardano l'avvento di internet e le trasformazioni 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 supportano 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. È certamente un'entità postmediale. Non è tuttavia solo il carattere sincronico a rendere internet diverso. Come ha notato 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 come 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 l'esperienza cinematografica. 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'imme-

diata 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 siano state prodotte per Netflix senza prima passare dalla sala cinematografica?<sup>10</sup>

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 similari. Ma chi decide della loro correttezza in questo caso? 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 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 gli altri *film-maker* del passato non avrebbero

<sup>10</sup> Per una panoramica del rapporto tra Netflix e i più importanti festival occidentali, si veda Walters 2020.

avuto la stessa opinione se avessero avuto la possibilità di esprimersi. D'altra parte, è già successo altre volte che le volontà postume 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 *escamotages* 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 Sismondo Ridgway (1984) sostiene che la pratica della copia nella cultura romana sia stata per molto tempo fraintesa. Winkelmann 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 derivate 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 romana è stata derubricata a surrogato. L'errore di Winkelmann, secondo Ridgway, è stato quello di aver applicato categorie moderne allo studio dell'arte antica, tanto da travisare del tutto il senso del 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 Ridgway, pittura e scultura erano considerate generi i cui artefatti possedevano un'identità 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 autorità 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 siste-

mi di pensiero diversi da e successivi a quello di partenza. Dall'altro lato essi evidenziano come, sebbene l'ontologia originaria degli artefatti greci e romani sia stata ricostruita, il nostro modo di trattare quegli stessi oggetti non è cambiato: non li replichiamo liberamente come 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 Ridgway ci spingono a muovere contro Wolterstorff la stessa critica che la studiosa muove contro Winkelmann. 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.

#### 4 Ripensare il *type*

In queste pagine ho cercato di mostrare perché molti filosofi analitici abbiano creduto che le categorie *type* e *token* fossero risolutive nello spiegare l'ontologia delle opere d'arte. Ho cercato in particolare di far vedere come l'uso di questo binomio, almeno in un primo tempo, si sia adattato a una concezione mediale dell'arte: una concezione secondo cui l'arte è l'insieme di diversi media i cui oggetti sarebbero a loro volta caratterizzati da proprietà omogenee e distintive. Nel corso della mia analisi, tuttavia, ho messo in discussione questo modello, confrontando un ampio ventaglio di teorie analitiche con opere o fenomeni dell'arte recente che mi sembra possano funzionare da altrettanti controesempi. Ciò che spero di aver fatto emergere è che chi si occupa di ontologia dell'arte oggi deve confrontarsi con uno scenario completamente cambiato, uno scenario in cui il concetto stesso di medium è messo in discussione da più parti e in diversi modi, sia dai critici d'arte che dagli artisti. La domanda a cui vorrei rispondere ora è se le categorie *type* e *token* possano essere ripensate a partire da questo cambiamento.

Per ripensare il ruolo del binomio *type-token* nell'ontologia dell'arte vorrei partire dal considerare un'opera che mi sembra tanto l'emblema quanto l'apice di un modo di intendere l'arte specifico della nostra epoca. Si tratta della serie *Image Objects*, iniziata dall'americano Artie Vierkant nel 2011 e tuttora in corso. L'opera ha una gestazione e una forma del tutto particolari.

In principio *Image Objects* nasce come un file del computer attraverso cui Vierkant compone una pittura digitale astratta. Ciascuna versione del file giudicata interessante dall'artista viene salvata e in seguito stampata su lastre di alluminio. Alcune lastre sono piatte e vengono pensate per essere allestite a parete come se fossero dipin-

ti o fotografie, altre invece sono piegate in diversi modi e vengono appoggiate a terra in un modo che le rende simili a tradizionali sculture. Ma non è tutto. Una volta che questi oggetti vengono allestiti negli spazi di un museo o di una galleria aperta al pubblico, sono fotografati dall'artista o da un professionista con un dispositivo digitale. Queste immagini delle opere tuttavia, che sono pubblicate su riviste e piattaforme online, non rappresentano mere documentazioni di ciò che è in mostra: prima di essere diffuse sono a loro volta modificate dall'artista tramite programmi di elaborazione grafica. L'esperienza dell'esposizione diverge quindi a seconda che il visitatore veda l'allestimento dal vivo oppure online. Ci si domanda quale sia lo statuto di queste fotografie: opere del tutto nuove, riproduzioni, schizzi preparatori o altro ancora? Al di là di quale sia la risposta più giusta a questa domanda, i file modificati dall'artista sono stampati ancora una volta su lastre di alluminio, le quali verranno esposte pubblicamente nell'occasione successiva. Il processo può continuare così all'infinito.

Attraverso questo complicato processo di produzione Artie Vierkant realizza oggetti dall'identità ambigua, ma è lui stesso a indicare il modo corretto di interpretare il suo lavoro. In un saggio pubblicato online dal titolo *The Image Object Post-Internet* l'artista scrive:

Nella temperie Post-Internet, si dà per scontato che l'opera d'arte risieda in egual misura nella versione dell'oggetto che si incontra in galleria o in un museo, nelle immagini o altre forme di rappresentazione disseminate su internet e su pubblicazioni cartacee, nelle copie illecite dell'oggetto e nelle loro rappresentazioni, nelle variazioni prodotte da qualunque altro autore tramite *editing* o ricontestualizzazione (Vierkant 2010, 5. Trad. dell'Autore).

Nello stesso saggio Vierkant definisce questa specie di ubiquità dell'opera d'arte «mancanza di fissità nella strategia rappresentativa» (*lack of fixity in representational strategy*) e la considera una proprietà di molti oggetti prodotti dalla generazione di artisti di cui anche lui fa parte. Post-Internet è esattamente il nome che viene dato a questa generazione, a chi come Vierkant lavora considerando normale l'esistenza della rete e delle sue dinamiche di produzione e diffusione di contenuti.<sup>11</sup> Ma cosa ha a che fare questo con le categorie *type e token*?

Se volessimo definire *Image Objects* in base al binomio *type e token* ci troveremmo davanti a un dilemma. Avremmo infatti la possibilità di scegliere tra diverse opzioni che paiono essere tutte valide.

<sup>11</sup> Per un approfondimento del significato dell'espressione Post-Internet, si veda Arcey, Peckham 2014.

Dapprima potremmo considerare ciascun artefatto esposto da Vierkant in museo o in galleria come un singolo oggetto fisico oppure come un tipo individuato da un'unica occorrenza; ciascuna fotografia ritoccata e pubblicata online sarebbe allora il *token* di un *type* distinto dagli altri. Questa prima opzione enfatizzerebbe la somiglianza che le opere tridimensionali di Vierkant hanno con dipinti e sculture standard, mentre le fasi online del progetto diventerebbero paragonabili a riproduzioni non accurate oppure a bozzetti preparatori. Volendo invece sottolineare l'aspetto digitale di *Image Objects* potremmo identificare tutti gli oggetti fisici come occorrenze valide di uno stesso *type*, essendo essi il frutto di modifiche allo stesso file. Il file sarebbe a quel punto il codice che registra l'evoluzione nel tempo del tipo così individuato. Infine, in terzo luogo, se preferissimo sottolineare gli aspetti performativi del progetto, potremmo identificare l'opera con un'unica singolarità astratta coincidente con il processo necessario a generare tanto gli oggetti quanto le immagini. Né le descrizioni di Vierkant, né alcuna caratteristica o proprietà intrinseca ad *Image Objects* ci spingerebbe a dire con certezza che una delle tre opzioni sia assolutamente giusta o sbagliata.

L'opera di Vierkant ci pone in uno stato di indecidibilità. Tuttavia non utilizzerò questa indecisione come prova per rifiutare l'uso delle categorie *type* e *token* in ontologia dell'arte. Vorrei invece provare a sfruttare *Image Objects* come mezzo per aggiornare il modo in cui intendiamo questa fortunata coppia categoriale.

Per prima cosa osservo che noi possiamo in effetti prendere una decisione circa il modo di identificare la serie di Vierkant. L'ho fatto io stesso nel momento in cui ho enfatizzato taluni o talaltri aspetti dell'opera per formulare le tre opzioni proposte nel paragrafo precedente. Implicitamente, anche un gallerista o un curatore fanno la stessa cosa nel momento in cui scelgono di trattare gli oggetti e le immagini digitali che Vierkant produce in questo o quest'altro modo. Il gallerista tenderà per esempio a valorizzare l'unicità di ogni singolo oggetto per aumentarne il valore commerciale, mentre l'esperto di performance o di arte processuale sarà più interessato a considerare l'intera catena di azioni come un'unità. È dunque la pratica sociale in cui *Image Objects* viene presa di volta in volta a definire la sua identità dal punto di vista ontologico.

Questo stato di cose ha, in secondo luogo, ricadute importanti sul modo in cui intendiamo tanto la natura del *type* quanto la definizione dei *token* che ad esso si riferiscono. Riconoscere la necessità di considerare la pratica sociale entro cui un'opera è coinvolta al fine di attribuirle un'identità ontologica implica che la definizione della coppia categoriale *type-token* debba essere ripensata. Da un lato il *type* non potrà più essere visto come una struttura astratta e del tutto separata dalla contingenza. La sua identità ideale dovrà essere invece intesa come relativa, cioè dipendente da una rete di comportamenti col-

lettivi potenzialmente mutevole nel tempo. Il *type* in questo senso non è più pensato come un'entità assoluta, ma è piuttosto costruito da un insieme costante di interazioni sociali. Dall'altro lato, seguendo l'indicazione di Margolis, le occorrenze che si riferiscono a uno stesso tipo non potranno essere identificate con le sole manifestazioni materiali in cui si incarnano. Dovranno invece essere pensate come costituite dalle proprietà relazionali e contestuali che emergono dalla materia nello spazio sociale. Come abbiamo visto infatti, uno stesso oggetto incluso in *Image Objects* può essere identificato come occorrenza di un *type* in molti modi diversi a seconda del punto di vista adottato.

In terzo luogo, definire *type* e *token* nella maniera in cui ho appena fatto credo permetta di comprendere in senso più radicale la stretta co-dipendenza delle due categorie. Anche in questo quadro teorico ciascun tipo mantiene infatti forza normativa rispetto alla validità delle proprie occorrenze. Tale forza normativa non è però da intendersi come assoluta. Potrà infatti sempre darsi il caso in cui nuovi modi di adoperare quelle stesse occorrenze emergano in un certo contesto sociale. Potrà per esempio accadere, come immagina Strawson (1959, 231), che la capacità tecnica di riprodurre dipinti del passato raggiunga un tale livello di perfezione da rendere la pittura un genere d'arte riproducibile come la musica o la letteratura. L'emergere di nuove pratiche avrà dunque degli effetti sull'identità stessa del tipo a cui le occorrenze si riferiscono.

In quarto luogo, questa circolarità che si instaura tra le identità di un tipo e delle sue occorrenze non mi sembra essere viziosa, ma virtuosa. Implica infatti un continuo sviluppo di proprietà nuove sia per quanto riguarda il *type* che per quanto riguarda i relativi *token*. La stessa cosa si può dire inoltre dei diversi media entro cui le opere d'arte sono classificate. La definizione delle loro caratteristiche ontologiche non potrà più essere identificata singolarmente e univocamente come avveniva nel caso del modello proposto da Wollheim, ma dovrà essere raggiunta nella comprensione di pratiche sociali multiple, storiche e interconnesse.

Le conclusioni a cui sono arrivato attraverso l'analisi di *Image Objects* non sono in effetti distanti dalle idee che Joseph Margolis ha espresso in materia di *type* e *token* e che ho brevemente riassunto all'inizio di questo saggio. Anche il filosofo, ben prima e meglio di me, ha infatti concepito il *type* come un'entità sì astratta ma allo stesso tempo dipendente da pratiche e abitudini intenzionali e in divenire. Come osserva Thomasson (2004, 88-91) questa prospettiva ha il pregio di evitare rigide dicotomie circa la natura delle opere d'arte: per esempio quelle tra platonismo e materialismo o tra realismo e irrealismo. Più in generale, essa mi sembra recuperare il senso pragmatista con cui le categorie *type* e *token* sono state pensate in origine. Mi sembra concepire le opere d'arte come una forma della vita umana, del suo sviluppo, della sua incessante evoluzione.

## Bibliografia

- Archey, K.; Peckham, R. (2014). *Art Post-Internet = Catalogue of exhibition* (Ullens Center for Contemporary Art, 1 March-11 May 2014). [https://archive.org/details/art\\_post\\_internet/mode/2up](https://archive.org/details/art_post_internet/mode/2up).
- Austin, J. (1962). *How to Do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press.
- Bacharach, J.E. (1971). «Type and Token and the Identification of a Work of Art». *Philosophy and Phenomenological Research*, 31(3), 415-20.
- Batteau, C. [1746] (2011). *Les beaux arts réduits à un même principe*. Genève: Slatkin Reprint.
- Currie, G. (1989). *An Ontology of Art*. London: Palgrave Macmillan.
- D'Angelo, P. (ed.) (2008). *Introduzione all'estetica analitica*. Bari: Laterza
- Davies, S. (1991). «Functional and Procedural Definitions of Art». *Journal of Aesthetic Education*, 24 (2), 99-106.
- Davies, D. (2004). *Art as Performance*. Oxford: Blackwell
- Dipert, R. (1993). *Artifacts, Art Works, and Agency*. Philadelphia: Temple University Press.
- Dworkin, C. (2013). *No Medium*. Cambridge: MIT Press
- Foster, H. (1996). *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge: MIT Press.
- Greenberg, C. (1939). «Avant-Garde and Kitsch». *The Parisian Review*, 6(5), 34-49.
- Greenberg, C. [1960] (1995). «Modernist Painting». *The Collected Essays and Criticism*, 4, 85-93.
- Hilpinen, R. (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.
- Kaplan, D. (1990). «Words». *The Aristotelian Society Supplementary Volume*, 64, 93-119.
- Khatchadourian, H. (1960). «Works of Art and Physical Reality». *Ratio*, 2(2), 148-61.
- Kivy, P. (ed.) (2004). *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Hoboken: Blackwell Publishing Ltd.
- Krauss, R. (1999). «The Crisis of the Easel Picture». Karmel, P.; Varnedoe, K. (eds), *Jackson Pollock: New Approaches*. New York: The Museum of Modern Art, 155-79.
- Krauss, R. (2000). «A Voyage on the North Sea». *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson.
- Krauss, R. (2005). *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi*. Milano: Bruno Mondadori.
- Krauss, R. (2009). «The Guarantee of the Medium». Arppe, T. 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.
- Levinson, J. (1992). «Critical Notice of Gregory Currie's An Ontology of Art». *Philosophy and Phenomenological Research*, 52(1), 215-22.
- Levinson, J. (ed.) (2003). *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- Manovich, L. (2013). *Software Takes Command*. London: Bloomsbury Academic.
- Margolis, J. (1958). «The Mode of Existence of a Work of Art». *Review of Metaphysics*, 12(1), 26-34.
- Margolis, J. (1959). «The Identity of a Work of Art». *Mind*, 68, 34-50.
- Margolis, J. (1965). *The Language of Art and Art Criticism: Analytic Questions in Aesthetics*. Detroit: Wayne State University Press.

- Margolis, J. (1977). «The Ontological Peculiarity of Works of Art». *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 36(1), 45-50.
- Meager, R. (1958). «The Uniqueness of a Work of Art». *Proceedings of the Aristotelian Society*, 59, 49-70.
- Peirce, C.S.S. (1906). «Prolegomena to an apology for pragmatism». *Monist*, 16, 492-546.
- Rohrbaugh, G. (2003). «Artworks as Historical Individuals». *The European Journal of Philosophy*, 11(2), 177-205.
- Sismondo Ridgway, B. (1984). *Roman Copies of Greek Sculpture: The Problem of the Originals*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Stevenson, C.L. (1957). «On "What Is a Poem?"». *The Philosophical Review*, 66(3), 329-62.
- Stevenson, C.L. (1958). «On the "Analysis" of a Work of Art». *The Philosophical Review*, 67(1), 33-51.
- Strawson, P. (1959). *Individuals: An Essay in Descriptive Metaphysics*. London: Routledge.
- Thomasson, A. (2004). «The Ontology of Art». Kivy, P. (ed.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Hoboken: Blackwell Publishing Ltd, 78-92.
- Urbano Ragazzi, F. (2018). «Contro il cinema digitale», *not.neroeditions.com*, 18 giugno. <https://not.neroeditions.com/intervista-peter-kubelka/>.
- Vierkant, A. (2010). «The Image Object Post-Internet». *jstchillin.org*. <http://jstchillin.org/artie/vierkant.html>.
- Walters, E. (2020). «Cinematic Art in All Its Forms»: *Netflix and the Film Festival Network* [tesi di laurea]. Boston: Boston University.
- Wollheim, R. (1965). «Minimal Art». *Arts Magazine*, 39(4), 26-32.
- Wollheim, R. [1968] (2015). *Art and Its Objects*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wolterstorff, N. (1975). «Toward an Ontology of Artworks». *Nous*, 9(2), 115-42.

