

# ontologia dell'arte

Roberto Casati

THE UNITY OF THE KIND ARTWORK\*

It is not easy to identify in a precise way the role that works of art play in our cognitive life. Yet, works of art, like all artifacts, are essentially linked to our cognitive life. A study of the relationships between art and cognition is thus a necessary step towards understanding artistic phenomena and artifacts. A variety of possible outcomes can emerge out of the study of this interaction.

1. The study of artistic artifacts considered as cognitive products can give us access to mechanisms of the mind that go unnoticed in normal cognition.

2. The study of cognitive mechanisms that form the background to artistic practices can enable us to bring into focus certain philosophical problems, for example, the question regarding the «definition» of a work of art and its *conditions of identity*.

In this article I'll examine an additional problem, which is different from, and in some ways more complex than the one posed by works of art considered as an object of cognitive and philosophical study: namely, the question that in a certain sense precedes the examination of topics such as 1 and 2:

3. The study of cognitive activities allows one to clarify and eventually solve the problem of the *unity of the kind work of art*.

I take it for granted that there is a problem regarding the unity of the kind. Or rather, that there is a unity of the kind and, what is more, that it is a problematic one. Besides the clear linguistic indication («work of art»), our attitudes towards symphonies, architectural works, films, paintings and sculptures are much more similar to one another than are the attitudes towards, say, a painting by Picasso and a family photo. But this is just the problem: what is it that entities as diverse

\* Il testo di Roberto Casati (tradotto dall'italiano da Marcel Lieberman) è stato inizialmente pubblicato sul sito <http://www.interdisciplines.org>, dove è pure documentata la discussione successivamente svoltasi in rete e qui riportata. Gli ultimi tre interventi, invece, sono stati inviati all'autore in seguito alla conferenza «L'unità del genere opera d'arte» da lui tenuta nel quadro dei seminari organizzati dal Metaphysical Club di Torino, il 5 maggio 2003. Si ringraziano tutti i partecipanti ai dibattiti per avere acconsentito alla pubblicazione dei materiali raccolti in questa sede. [NdC]

as a Picasso and a symphony have in common that outweighs the numerous and undoubtedly greater resemblances between a painting and a family photo?

We can examine two types of solutions, radically different from one another, that are based on the study of cognitive mechanisms. The first, which won't be discussed in this paper, is a «circumscribed» solution and appeals to the idea that there exists an artistic faculty or pseudo-faculty that is activated every time we encounter objects considered as works of art. This would explain why such objects, as dissimilar as they are, end up in a single category. The theory of the «pseudo-module» seems to have a certain explicative power while using a limited hypothesis. I won't examine its validity; I prefer instead to present another theory, one that is completely different and much broader. This hypothesis places artistic artifacts within a social dynamic. It is in virtue of their becoming elements of such a dynamic that artifacts acquire the wholly extrinsic property of being artistic. Up to this point, the «broad» theory does not differ from a sociological study of art. It adds, however, a fundamental question: why is it that not all artifacts become part of a social dynamic that makes them artistic? The explanation of this dynamic is subject to cognitive constraints, and the study of such constraints can enable us to make a number of predictions regarding the properties of artistic artifacts.

### *1. A mistaken but widespread theory of art*

In order to characterize the second, broad theory, let us take a brief look at those things that seem obvious and that generate dubious rationalizations. When one speaks of cognitive theories applied to art, often the only thing one has in mind is a diagram: in one box there is the artist's mind, in another the mind of an observer, which are connected by an arrow that splits in the middle to make room for a box containing the work of art. (I could draw the diagram below, but refuse to do so in order to avoid spreading it even further). This diagram rationalizes and perhaps only illustrates common-sense intuitions regarding the function of cognition and the fact that art might be a type of expression. Through the work, the artist supposedly expresses himself or sends a «message» to his audience. An artist has something «to say». And the audience must reconstruct what the artist meant: the audience's task is that of an interpreter who, by observing or listening to the work and on the basis of personal knowledge and other background factors, is able to read the artist's message.

The message theory is surely a cognitive theory. But it is faced with a number of problems.

The main problem that interests us is that it doesn't explain the unity of the kind «work of art» among its diverse manifestations, short of attributing to architectural works and dance the task of transmitting messages. In connection to the first problem, it doesn't explain why works of art are admired by people who know little about the history of art, why they survive the test of time (how is it possible to admire works by inaccessible cultures, whose message can no longer be reconstructed?), it doesn't explain why artists like talking about their works and why they apply labels to them (what purpose would it serve, given that the works already express what the artists mean?). Moreover, given that the sender

of the message might not have in mind any receiver, or not know who the receiver is, one ends up losing sight of the receiver himself. At the same time, the intentions of the majority of senders are inaccessible: whether because the artist is no longer living, or because no one is so transparent to themselves and it isn't clear that artists really know what they intended to say. The result is that the work, rather than transmitting the elusive intentions of an artist, ends up with the responsibility of expressing the «spirit of an age». Lastly, the message theory does not explain why the artist chose such an implausible way of sending «messages». Why hide messages in a medium that requires so much work on the part of the one receiving the message?

There is certainly some cognitive work at play. But it doesn't seem plausible that it's the one required by the message theory.

## 2. *The theory of conversational prompts*

The alternative theory could be called the *theory of conversational prompts*. The theory claims that artistic artifacts are objects produced with the chief aim of provoking some type of conversation about their production<sup>1</sup>. Artistic products don't serve as a type of «communication» between the artist and the public: they are not bearers of «messages». Rather, they are objects that must attract attention (and thus must not be instrumental, or hide their instrumental side) within a linguistic context in which they are used as objects of discussion. I won't enter into further details, which might seem somewhat defintory: definitions are notoriously useless for understanding common-sense notions. I would like to show how this hypothesis can work by showing how it is set within a series of anthropological observations regarding the use of artistic artifacts.

The theory explains why artistic artifacts are able to survive through time (if one thinks about it, this survival is quite strange, and at any rate hardly compatible with the idea that artistic products contain a message). They pass the test of time because conversation never stops; it is always in need of topics. Even when it is no longer possible to know the terms of the conversation in which the product was initially inserted as a stimulus, it remains possible to recover the product within a new conversation. It must be noted that the theory does not say that the artist must form the intention of seeing his product placed within a specific conversation (which most probably is the general one of his time), but in any conversation. This fact imposes constraints on the structure of works of art. They are objects that must be able to lend themselves to conversation.

Similarly, the theory explains why works of art pass the test of space, or rather why they can be appreciated by communities that are quite distant from the original community of the work's creator.

The theory explains why artistic products have the aspect they have. Artistic products must solve a variety of problems

<sup>1</sup> [Note added after the discussion.] This formulation misses an important point that is implicit in what is said below, although I was not completely clear about it when I first wrote this essay. The missing point is a metarepresentational detour. The intended phrasing is «artistic artifacts are objects produced with the chief aim of *being recognized as having been created in order to provoke* some type of conversation about their production». I leave the original formulation in the text so as to preserve the sense of some of the criticisms in the discussion. Those criticisms were instrumental in bringing the point to the fore.

- maximize novelty
- attract attention (be sufficiently different from instrumental artifacts)
- be sufficiently complex (through their apparent form, or through the history of their origin) to maximize conversational elements

The theory explains the fluctuation in the aesthetic and economic values of artistic products. Having good qualities does not suffice for being a good conversational prompt: there must also be a conversation in which such qualities can be noticed. By postulating the existence of conversations, the theory explains why artistic products survive, are fashionable subjects, and die. (Likewise, it is not enough for a metal to have excellent qualities: resistant to acid, malleable, yellow, in order for it to be of great worth. There also needs to be a context of exchange that confers value to the metal). In the same way, the theory explains the difference between great art and popular art, simply by postulating the existence of different conversations with different rules: among a myriad of conversations (that provide the basis for popular art) one proclaims itself «high». Fine art is nothing other than popular art with an army behind it.

The theory thus explains the existence of degrees of artistic quality, and why certain things are considered art by some and not by others. It explains why a local artistic culture finds the works of another culture of little interest, while recognizing that they are artistic artifacts.

The conversational theory explains the origin of art and artistic artifacts. There is no origin! Works of art were discovered: or rather, it was discovered that certain objects entered into circulation within a community and caused people to talk about them.

It explains why instrumental objects can be works of art (as in the case of architecture, which some aesthetic purists seek to expunge from the category of art). The possibility of being inserted within a conversation doesn't seem to depend upon the type of object to be inserted.

The theory explains why artists like to talk about their work and adorn it with explanations (this is particularly difficult to explain in a theory of communication or expression). It is a way of launching a conversation that will give life to the product.

The theory explains why paintings have labels and musical pieces have titles: they are points of entry into a conversation. It therefore explains why museum visitors head straight towards the labels, and place great importance on knowing the author and the subject.

It explains why an artist's biography interests us; and it explains why we are satisfied whenever the biography is in some way reflected in the work. It enables us to use the work as a narrative prompt.

The theory explains why works of art are acquired with no regard for the artist, like invitations to a conversation that are disconnected from the person of the author.

Finally, the theory's hypothesis that artists produce works with an eye towards possible conversations about their products, allows us to solve almost immediately the problem regarding the unity of the kind work of art. Works of art are objects created with the chief aim of making a conversation possible. The main proviso is meta-representational: the author must have the intention that

his work be a conversational prompt<sup>2</sup>. The proviso excludes cases of artifacts that are accidentally, but not essentially, currency for conversational exchange, like mathematical theories or political discourses which are not works of art.

### *3. The conversation theory and the time of a work of art*

The intention of creating a work of art doesn't focus on the moment of creation, nor the moment of reception, but has a projection into the future; it is focused on the theme of the conversation. The difference between the message theory and the conversational theory concerns a deep metaphysical aspect of works of art: their relation to time. The conversational theory is by nature projective and has an articulation that unfolds in the future. Works of art have an evolution, linked to the exercising of discussions that change in the course of time. The message theory is temporally static and concerns a fixed point in the past. In the message theory time essentially concerns the packaging of the message: the moment at which the author consigns the message to the work. An eventual interpretation constitutes an extrinsic aspect, and therefore does not introduce a new temporal element.

The intuition that guides the message theory is that works of art are like packages, wrappers («vehicles», a «medium»). One needs to unpack them in order to reach their hidden essence, the message itself. The artist leaves the message in the work just as a castaway does with a message in a bottle. The precise methods of the unpacking process cannot be foreseen a priori by the artist who doesn't know on which beach the bottle will wash up, or whose eyes will read the message. For this reason, one must leave room in the message theory for the notion of an open work: the sender's intention would be to produce a message that is at least partially indeterminate, that partly constrains interpretation, but leaves space for the receiver. The notion of an open work is a clear case of theoretic artifacts generated by the message theory. Only if one thinks that works must necessarily be interpreted in order to extract the artist's intention, must one then give an open structure to such an intention, faced with the mutability of possible interpretive contexts. But the necessity of «recovering» the artist's intention doesn't exist, given the inexistence of such an intention. Naturally, the artist can have intentions, but these concern the use of the work and not its interpretation. Emotions, messages, authors' intentions for communicating a message, substitutions of experience: these are possible, but accidental, ingredients of the dynamic that leads to the production, and assures the circulation, of a work of art. Works of art are not signs. Rather, they are more like toys.

### *4. What is a conversation? Empirical hypotheses*

The conversational theory makes use of a concept, namely *conversation*, which is certainly indeterminate. What is a conversation? Can there be inner conver-

<sup>2</sup> [Note added after the discussion.] Here too some tinkering is necessary. A better formulation is: «The main proviso is meta-representational: the author must have the intention that his work be recognized as a conversational prompt.»

sations (perhaps meditation)? Which conversation does the artist have in mind, a specific or general conversation? In fact, the theory shifts the indeterminacy of the concept of a work of art to the indeterminacy of the concept of conversation. In itself, this might be an advantage of the theory, to the extent that the concept of artistic artifact has fuzzy borders.

The fact that conversations are different in time and space does not create problems in so far as some conversational elements – the choice of topos, the way of developing it – are subject to cultural universals. Here, the theory makes an empirical prediction that will have to be tested: if what counts are not the conversations actually taking place, but the generic aspects of conversation, a study of the latter should bring to light some elements of works of art that usually go unnoticed. Where does the study of cognition come in regarding the conversational theory? In the fact that not all subjects are good for conversation and assure successful conversations. Studying the normative constraints of conversational success will enable us to make interesting empirical predictions regarding the content and form of artistic artifacts.

\*\*\*

#### *Complémentarité des théories*

Thi Bich Doan, 19-Nov-02 6:50 UT

Le choix de fédérer en un genre unifié l'ensemble des oeuvres d'art en posant l'hypothèse d'une dynamique sociale est pertinente dans la mesure où l'oeuvre d'art est définie en tant que telle par consensus d'une communauté sociale et culturelle. Toutefois, les critiques de la théorie du message au profit de celle du déclencheur de conversation sont à nuancer, les deux hypothèses pouvant coexister sans s'exclure mutuellement, sous réserve d'un élargissement des définitions de «message» et de «conversation».

La théorie du message reste insuffisante dans son interprétation de codage/décodage d'un message unilatéral au contenu pré-déterminé. Mais l'art, dans la relation intime qu'il entretient avec les sens et l'affectif, peut précéder la cognition en permettant d'exprimer quelque chose qui dépasse les capacités de verbalisation et d'entendement. L'artiste ne cacherait pas ses messages dans un véhicule au mode d'emploi ardu, il explorerait au contraire le vecteur qui lui paraît le plus à même de l'aider à trouver ses intentions.

La théorie de la conversation peut alors venir en complément ou même en renfort de la théorie du message. Elle intègre la valeur sociale et marchande de l'oeuvre d'art, la désacralise dans sa fonction purement créative tout en lui octroyant une valeur symbolique et spéculative. De là le rôle d'attracteur, spontané ou provoqué, de l'oeuvre ou plutôt de l'artiste reconnu et son prix/signature en tant qu'objet de conversation. Il sera cependant difficile de réduire la force d'une véritable énergie créatrice à une réponse dictée par des attentes conversationnelles lorsqu'on la voit par exemple transgresser les normes et conventions sociales.

Loin d'être incompatibles, les deux théories peuvent donc présenter un caractère d'inclusion réciproque et de mise en existence mutuelle, qui brouille la piste des origines et relègue les oppositions de faits et d'opinions aux contingences. Elles soulignent l'impossibilité mais aussi paradoxalement la liberté de cerner un «genre» ou un champ basé sur l'indétermination des éléments qui le constituent.

### *Complémentarité monodirectionnelle*

Roberto Casati, 19-Nov-02 8:10 UT

En un sens, on peut considérer que la théorie du message et la théorie conversationnelle sont complémentaires: la théorie du message doit être complétée par une approche plus large, qui pourrait bien être la théorie conversationnelle. La question intéressante concerne le complètement inverse: la théorie du message est-elle nécessaire à la théorie conversationnelle? Je ne le crois pas, car il est douteux que la théorie du message soit correcte, donc a fortiori elle ne peut pas aider d'autres théories. Les raisons pour penser que la théorie du message ne soit pas correcte sont diverses, et j'en ai donné quelques unes dans le texte. Sûrement, elle a une prétention de généralité en tant que théorie de l'art. Mais il est difficile de voir comment les œuvres architecturales véhiculeraient des messages. Et même là où on croirait trouver des mécanismes «messagers» plus intuitifs (le cas de la musique et des émotions) on a trouvé maintes difficultés dans l'individuation du message: l'arbitraire de l'«interprétation» fait penser qu'aucun message ne soit vraiment contenu dans les œuvres musicales.

### *Quel problème pour l'architecture et la danse?*

Gloria Origgi, 19-Nov-02 20:29 UT

Parmi les arguments que Roberto donne contre la théorie du code il y a un constat d'impossibilité de transmettre des messages par le biais de l'architecture et de la danse. Or même si je ne partage pas la théorie du code, je ne vois pas quel serait le problème d'expliquer une oeuvre architecturale ou un ballet en termes de message. On pourrait par exemple penser que les éléments de base d'une oeuvre architecturale codifient certaines significations et que la composition de ces éléments peut codifier un message. Quelle est la difficulté spécifique que tu vois dans le cas de l'architecture ou de la danse?

### *Réponse à quel problème pour l'architecture et la danse?*

Roberto Casati, 20-Nov-02 10:11 UT

La thèse n'est pas que la danse et l'architecture ne peuvent pas véhiculer des messages: la thèse est qu'elles ne \*doivent\* pas en véhiculer. Cela me semble un fait difficile à contester, et constitue une critique définitive de la théorie du message. On peut naturellement faire des acrobaties et trouver des «messages» un peu partout: faute de mieux, on a proposé que ce qui est véhiculé, est un certain esprit de l'époque, etc. Mais cela banalise la notion de message.

### *Réponse à complémentarité monodirectionnelle*

Thi Bich Doan, 20-Nov-02 12:15 UT

La théorie du message même complétée par la théorie conversationnelle (la première n'étant pas nécessaire à la deuxième) n'est pas suffisante pour refléter le rôle de l'art, mais elle trouve sa place dans l'étude de la réception des oeuvres, par exemple pour légitimer des dépenses publiques ou répondre à des besoins pédagogiques. L'oeuvre d'art est d'abord créée matériellement avec ou sans message de l'artiste, elle doit être ensuite «recréée» socialement pour exister aux yeux de la communauté, et se prête alors à toutes sortes d'interprétations intuitives ou raisonnées. On considère généralement que l'artiste possède la faculté de révéler par son oeuvre des «richesses cachées» de notre environnement ou de nous-mêmes, c'est cet aspect a priori peu accessible auquel il nous convie qui lui confère son prestige et qui nous incite à trouver un «message» quitte à l'inventer dans nos conversations. C'est l'incapacité d'aller au coeur de la démarche de l'artiste, qui lui échappe d'ailleurs peut-être autant qu'à nous, qui nous pousse à construire des théories, tout du moins à tenter de l'expliquer verbalement.

Ce n'est pas tant le contenu du message qui compte que la possibilité de faire émerger par le rapprochement créateur/oeuvre/spectateur une nouvelle forme d'appréhension

ou de communication. L'émotion, la stimulation intellectuelle, la prise de conscience sociale ou individuelle, véhiculées par l'oeuvre, dans la mesure où elles peuvent être transmises et discutées, ne sont-elles pas une forme de message, un message interactif et évolutif?

Une oeuvre architecturale ne peut pas véhiculer de message aussi clairement qu'un tableau comme Guernica, mais une construction de type mussolinien peut nous faire réagir par une sensation de monumentalité oppressante, un immeuble atypique de Le Corbusier nous faire réfléchir aux commodités de l'habitat, de même qu'une chorégraphie de Carlotta Ikeda peut nous montrer la liberté de créer la grâce en dehors des critères habituels de beauté plastique. Quelque chose d'immédiat «passe» entre l'oeuvre et le spectateur/auditeur, qui dépasse le cadre étroit du message codé et n'a pas besoin de la conversation pour exister.

#### *Transgression et unité*

Roberto Casati, 20-Nov-02 13:35 UT

Deux questions principales dans le dernier message de Thi Bich Doan. D'abord, la transgression des normes et des conventions sociales serait un contre-exemple à la théorie conversationnelle, et serait plutôt à ramener à une 'force créatrice'. Deuxièmement, une remarque sur la fluidité des 'genres'. Sur la première question: je ne pense pas que la transgression soit un problème; elle est même un aspect typique d'un comportement artistique dont le but est d'attirer l'attention et d'engendrer une discussion. Sur la fluidité des frontières du genre 'oeuvre d'art' (qui s'oppose à l'idée, que j'avais acceptée, de son unité): je me demande si elle est si importante que ça. Je m'étonne, chaque fois que je rentre dans un musée généraliste comme le Louvre, de l'énorme ressemblance entre les objets exposés, si éloignées que soient les cultures d'où ces objets proviennent. Ils peuvent paraître très différents, mais il faut mitiger cette impression en considérant les possibles qui ne sont pas réalisés. Je crois que l'intuition que nous avons d'une unité du genre 'objet d'art' est trop forte pour la considérer comme un hasard.

#### *Transgression vs provocation et Unité vs genre*

Thi Bich Doan, 20-Nov-02 22:44 UT

La transgression est à distinguer de la provocation qui caractérise certaines oeuvres n'ayant pas d'autre objectif que de faire parler d'elles. Elle tend généralement à faire prendre conscience de cadres qu'elle juge arbitraires et les discussions représentent plus un moyen qu'une finalité.

L'unité, caractère de ce qui est unique, qui possède une cohérence interne et ne s'applique pas forcément à l'aspect extérieur, paraît être une notion moins restrictive pour englober les oeuvres d'art que le genre, défini comme une catégorie d'objets possédant des caractères communs et sous-entendant une certaine ressemblance.

Intuitivement, nous semblons reconnaître une oeuvre d'art, mais cette reconnaissance est-elle encore évidente hors d'un lieu institutionnel? Et que dire de la perplexité d'un spectateur de Beaubourg qui ne comprend pas qu'une série de pupitres de musique disposés en spirale représente une oeuvre à ne pas approcher ou de celui du Palais de Tokyo qui peine à distinguer les oeuvres contemporaines des objets utilitaires du bâtiment?

L'intuition de l'oeuvre d'art pourrait être engendrée par la profondeur d'une émotion esthétique, ce qui aurait le mérite de pouvoir s'appliquer à toute discipline artistique, mais ces élans sont plutôt rares. Elle est alors remplacée par la reconnaissance de ce qu'on a déjà vu, de ce dont tout le monde parle, une autre forme de «sensation forte» mais cette fois plus courante, plus «conviviale». Un des problèmes de la théorie conversationnelle est le risque qu'elle confère de manière prématurée le statut d'objet d'art à ce qui aurait dû et devra passer l'épreuve du temps.

*Exemples ou contre-exemples?*

Dan Sperber, 19-Nov-02 22:11 UT

Certaines oeuvres d'art très atypiques (au point que leur qualité d'oeuvre d'art est vivement contestée par beaucoup) remplissent très exactement la condition de Casati: ce sont «des objets produits dans le but principal de susciter quelque conversation sur leur production». Je pense par exemple à l'urinoir intitulé «Fontaine» de Marcel Duchamp ou à 4'33" de John Cage (pendant 4 minutes et 33 secondes le pianiste tourne les pages d'une partition vide et ne joue rien) qui se sont révélés des déclencheurs de conversation hors pair. Comment se fait-il, si la théorie conversationnelle est juste, que ces oeuvres ne soient généralement pas reconnues comme des oeuvres d'art paradigmatiques de l'histoire de l'art, ni même comme les meilleures oeuvres d'art de Duchamp et de Cage?

*Les oeuvres les meilleures*

Roberto Casati, 20-Nov-02 10:09 UT

4'33" de Cage et l'Urinoir de Duchamp sont probablement les deux oeuvres les plus connues des deux artistes. Cela s'accorde bien avec la théorie conversationnelle. Sperber soutient qu'elles ne sont pas les plus appréciées, ce qui en revanche constituerait un contre-exemple à la théorie. La question porte sur ce que c'est, pour des oeuvres, que d'être appréciées, et des critères qu'on utilise pour dire qu'une oeuvre est plus appréciée qu'une autre. Avons-nous des statistiques? Il s'agit là d'un des problèmes les plus intéressants à mon avis, le fait qu'on discute souvent en esthétique de notions d'ordres, ou quantitatives. Je fais donc, à titre de proposition, l'hypothèse suivante: la théorie conversationnelle postule une corrélation entre la quantité des conversations engendrées et la mesure de l'appréciation. Je conteste donc que l'Urinoir ne soit pas l'oeuvre la plus appréciée de Duchamp, et que 4'33" ne soit pas l'oeuvre la plus appréciée de Cage. Je fixe, dans cette hypothèse, la signification du terme «appréciée». L'hypothèse est falsifiable.

*L'Éternel retour?*

José Luis Guijarro, 21-Nov-02 11:22 UT

Même si je suis presque tout à fait d'accord avec R.C., il y a quelque chose qui m'échappe dans son idée. Est-ce que TOUT ce qui est motif de conversation peut devenir (un jour ou l'autre) ART de ce fait seulement? Cela m'étonnerai vivement!

Ne serait-il pas plus «général» de soutenir que l'art est le résultat d'un traitement d'information INDIRECT (Sperber dixit!) dont la représentation de premier ordre serait VALORISER et celle de deuxième ordre X?

[VALORISER ( X )]

Naturellement, pas tout ce qui est valorisé devient ART par la suite! Le problème dans cette formule générale (et dans celle de R.C.) est de savoir comment décrire et expliquer cette VALORISATION... «artistique». Ou, dans la formulation de R.C., qu'est ce qui fait qu'une conversation soit sur, ou bien instaure... «l'art».

On est plus ou moins de nouveau au commencement: qu'est-ce que c'est l'art?

Ça doit être ça, l'éternel retour.

Salut!

JLG

*Sujet vs déclencheur*

Roberto Casati, 21-Nov-02 13:06 UT

«Est-ce que TOUT ce qui est motif de conversation peut devenir (un jour ou l'autre) ART de ce fait seulement? Cela m'étonnerai vivement!»

Pourquoi pas?

A noter que «être un motif de conversation» ne suffit pas pour faire d'un objet une oeuvre d'art. Il faut encore qu'il soit produit (récruté) avec l'intention d'en faire un

déclencheur (non pas un motif) de conversation. Cette intention est normalement reconnaissable à un examen de l'objet en question, si le contexte est approprié.

*Oeuvre d'art?*

Mario Borillo, 20-Nov-02 15:57 UT

Dada et après...

Durant ses séjours estivaux à Saint Cirq Lapopie, André Breton, se promenant avec ses amis sur les berges du Lot, recherchait un certain type de petits galets, les variolites, dont la contemplation des formes et des couleurs, par les sollicitations de l'imaginaire auxquelles elles se prêtaient, donnait lieu à des dialogues, des conversations au sein du groupe qu'il n'est pas exagéré de qualifier de poétiques. Même si, à ma connaissance, ces propos n'ont jamais été publiés.

Si l'on veut bien admettre que les variolites et les échanges langagiers auxquelles elles donnaient lieu, avec toutes leurs singularités d'origine, de contemplation, de conservation... relèvent bien de la sphère de l'«art», selon quels critères pourrait-on le justifier?

Au delà de cet exemple, de cette question, il se pourrait que l'un des traits caractéristiques de l'art contemporain soit l'exploration de perspectives dans lesquelles la recherche de formes, de modalités inédites de l'expérience mentale, constitue l'essentiel. Mais lesquelles jusqu'ici, et comment les caractériser?

*Galets et pierres de paysage*

Roberto Casati, 20-Nov-02 21:32 UT

Les galets semblent échapper à la sphère de l'art, mais la théorie conversationnelle tient compte du fait que les galets n'ont pas été produits avec l'intention de constituer un sujet de conversation.

L'objet trouvé artistique est un des cas limite qui testent toute théorie unifiée de l'art.

Il existe des objets intermédiaires qui ont fasciné les artistes, comme les «pierres de paysage», des pierres qui, coupées, semblent représenter des paysages, en vertu des plis et des veines dans le rocher. Je dirais que les pierres de paysage sont à la notion de représentation ce que les galets de Breton sont à la notion d'objet d'art.

La frontière est nette, mais fine: on peut la franchir aisément. Les artistes du Baroque peignaient des petits villages, des demoiselles sur les pierres de paysage, et ainsi faisant, ils conféraient une valeur représentationnelle aux plis du rocher. On peut utiliser avec une fonction représentationnelle des entités ou des propriétés qui, en elles-mêmes, n'ont pas une telle valeur. On peut recruter des propriétés physiques pour les plier à des fonctions utilitaires.

*La relation entre les discours et ce sur quoi ils portent (expériences et situations)*

Nicolas Bullot, 20-Nov-02 21:51 UT

La Théorie du Déclencheur de Conversation (abrégée TDC dans la suite) est une théorie attirante en raison de sa parcimonie, mais sa portée explicative est sans doute insuffisante dans sa version actuelle. Première remarque, on peut douter du fait que la TDC puisse résoudre le problème de la nature des œuvres d'art (leur spécificité et l'unité de leur genre) car la TDC explique un phénomène qui n'est en rien spécifique aux œuvres d'art, le déclenchement de conversations. En effet, la théorie pourrait tout aussi bien s'appliquer à de nombreux autres phénomènes cognitifs et sociaux. Par exemple, les événements sportifs ou politiques sont de puissants déclencheurs de conversation: ils pourraient avoir, eux aussi, leur «propres TDC». La TDC doit donc résoudre le problème de la spécificité de ce qu'elle cherche à expliquer: quelle est la spécificité des conversations à propos de l'art? Deuxième remarque, on pourrait suspecter la théorie de n'expliquer que superficiellement les intentions et les effets qui président à la mise en place d'un

dispositif artistique. Ce caractère apparemment superficiel semble lié à deux traits caractéristiques de TDC. Premièrement, la théorie est formelle au sens où elle ne prend pas en compte le contenu des discours dont elle constate l'occurrence, i.e. elle ne s'occupe pas de «ce qui est dit» lors de chaque occurrence conversationnelle. Deuxièmement, la théorie est silencieuse dans ses principes sur le rôle de l'expérience esthétique, ou plus généralement de ce dont on fait l'expérience avant de discourir sur une œuvre. La version actuelle de TDC est donc problématique parce qu'elle ne donne ni les causes et ni les facteurs qui expliquent pourquoi les conversations s'ancrent sur les œuvres d'art.

*Une possible défense de TDC*

Gloria Origgi, 21-Nov-02 9:12 UT

Peut-être qu'on pourrait essayer de défendre la théorie du déclencheur de conversation en disant que les limites de sa portée explicative sont compensées par son pouvoir prédictif: elle permet en effet de faire des prévisions sur quels objets remplissent les conditions pour être des œuvres d'art.

Rappelons-nous d'ailleurs que cette théorie cherche à expliquer un phénomène très particulier, c'est-à-dire, l'unité d'un genre sous lequel on regroupe les objets les plus variés, de Guerre et Paix à un graffiti sur un mur. Je doute qu'on puisse produire une théorie qui dit plus sur le contenu de l'expérience esthétique et qui arrive à expliquer l'unité de l'œuvre d'art (la seule solution serait de retomber sur la théorie du «module esthétique» que Roberto rejette au début de l'article).

*L'expérience esthétique est sans pertinence*

Roberto Casati, 21-Nov-02 9:41 UT

Les événements sociaux et politiques – et même les découvertes scientifiques – déclenchent beaucoup de conversations. Mais ils ne sont pas produits avec l'intention de déclencher des conversations (si ce n'est que par accident), ce qui les rend différents des produits artistiques, pour lesquels le déclenchement de la conversation est inscrit dans l'intention créatrice. La TDC se fonde sur une clause métareprésentationnelle, qui concerne l'intention de l'artiste de créer un produit capable d'affecter d'une façon très spécifique (possibilité d'utiliser le produit pour le déclenchement de conversations) certains états d'esprit de ceux qui manieront ce produit.

La TDC est assurément formelle, dans la mesure où elle est relativement indifférente aux contenus, si bien des œuvres, que des conversations les concernant. Elle n'est pas pour autant vide, car elle pose – de façon hypothétique – un certain nombre de contraintes sur ce qui peut déclencher une conversation particulière dans un contexte où les conversations sont données.

La théorie est par contre libre de toute référence à une (prétendue?) expérience esthétique. Il s'ensuit que, si la théorie est vraie, l'expérience esthétique ne joue aucun rôle dans la caractérisation des œuvres d'art. Je formule cette thèse de façon conditionnelle. Elle est toutefois compatible avec l'existence de l'expérience esthétique (qui pourrait d'ailleurs s'appliquer à des choses qui ne sont pas de œuvres d'art, comme le ciel étoilé).

*Spécificité, contexte et interlocuteurs*

Thi Bich Doan, 21-Nov-02 21:54 UT

Le problème de la spécificité des conversations à propos de l'art et a fortiori de la nature de l'art paraît difficile à résoudre par la seule explication des causes et des facteurs qui en orientent le thème. Il peut être intéressant de prendre également en compte le type d'interlocuteurs et le contexte dans lequel émerge et se poursuit la conversation. Contrairement à un événement sportif, politique ou médiatique, l'art en tant que sujet de discussion requiert au préalable des motivations et un univers culturel communs. Il constitue parfois même un moyen subtil ou inconscient «d'inter-reconnaissance» sociale.

Certains milieux, lieux, circonstances et caractères semblent se prêter davantage aux conversations sur l'art, est-ce une constatation utile à la TDC?

*Spécificité?*

Roberto Casati, 22-Nov-02 13:00 UT

On objecte (Thi Bich Doan, Nicolas Bullot) que la généralité de la TDC s'accorde mal avec la spécificité du discours ou du phénomène artistique; il serait donc intéressant de mieux préciser en quoi consiste ladite spécificité...

*Variété des effets cognitifs (i.e., perceptifs, émotionnels)*

Nicolas Bullot, 2-Nov-02 15:04 UT

L'asymétrie 'conversationnelle' (postulée par Roberto) entre l'art et les autres domaines (science, politique) me semble très difficile à prouver. Le point essentiel ici est de savoir si «l'intention créatrice» des œuvres est «déclencher des conversations». Il me semble que cela n'est pas le cas, parce que LES intentions qui président à l'organisation d'un dispositif artistique sont aussi – voire d'abord – de produire une grande variété d'autres effets, tels que des effets perceptifs, moteurs, émotionnels ou conceptuels mais non-conversationnels. Un argument parmi d'autres: certains choix au cours de l'élaboration d'un dispositif artistique ne peuvent pas être expliqués par l'intention de déclencher une conversation, mais sont liés à des effets cognitifs plus spécifiques – e.g., des effets spatiaux ou spectraux dans les œuvres musicales, des effets optiques dans les rotoreliefs de Duchamp (1935), des effets du type Ganzfeld dans le minimalisme. La notion d'expérience esthétique renvoie à la variété de ces effets cognitifs. En d'autres termes, parmi l'ensemble des effets cognitifs produits par une œuvre x, les effets conversationnels ne peuvent être qu'un sous-ensemble de cet ensemble plus vaste. Les analyses qui, comme celle de Levinson (1996, 15), dans une tradition kantienne, conçoivent le plaisir esthétique comme celui qui est pris dans la relation à l'œuvre comme étant pour et en fonction de l'expérience qu'on en a, me semblent plus ouvertes que la TDC actuelle à une prise en compte de cette variété des effets cognitifs de chaque œuvre. Certes (cf. remarque de Gloria), si on suit cette ligne argumentative, on pourrait avoir à conclure que le problème de l'unité du genre n'a pas de solution claire ou pas de solution du tout.

*La spécificité: le modèle stratégique*

Nicolas Bullot, 22-Nov-02 15:46 UT

On peut concevoir un dispositif artistique à partir d'un modèle stratégique d'après lequel l'œuvre dépend d'un contexte spatio-temporel (une situation) et d'un groupe d'agents interagissant avec l'œuvre dans la situation. L'œuvre procède à des interventions en produisant des effets cognitifs variés (e.g., perceptifs, émotionnels ou conversationnels). Mais la nature des interventions dépend des contextes, de l'histoire et des stratégies choisies par les agents. Une théorie formelle et générale de l'œuvre d'art se limite à décrire les traits généraux de la possibilité de ces interventions (la TDC s'occupe des traits généraux des stratégies conversationnelles). Il semble important aussi de rentrer dans le détail des stratégies, ce qui suppose de prendre en compte la variété des effets cognitifs qui peuvent être utilisés dans les stratégies (d'où l'utilité des sciences cognitives, mais aussi de l'histoire), et notamment de s'intéresser au contenu des conversations. Les stratégies ne sont pas nécessairement conscientes, elles n'ont pas nécessairement de messages à délivrer. Cependant, on peut étudier leurs effets cognitifs et comportementaux. La spécificité de l'œuvre d'art, selon ce modèle, est repérable à deux niveaux: (i) un niveau général: les œuvres d'art sont des dispositifs hors du commun qui permettent de développer assez librement des dispositifs de présentation d'artéfacts et d'événements affectant les facultés de l'esprit humain, et (ii) un niveau particulier: chaque œuvre est un dispositif particulier dont l'organisation répond à des contraintes stratégiques et locales.

*La conversation comme objet d'art*

Caterina Saban, 24-Nov-02 13:46 UT

Il me semble difficile de formuler une théorie unitaire des arts où l'intention de l'artiste (en ce cas la conversation) ait un rôle si déterminant. La conversation c'est parfois un des effets d'une oeuvre d'art, comme d'ailleurs peuvent l'être des phénomènes plus passifs comme par exemple une sorte de partage ou d'identification. C'est vrai qu'il existe dans la production artistique contemporaine ce tentative de déclencher une conversation à tout prix: dans le meilleur de cas, la conversation pourrait alors devenir elle-même un objet de réflexion esthétique. Cela, de toute façon, ne suffit pas pour la transformer nécessairement en fait artistique.

*Autre spécificité: la reconnaissance institutionnelle*

Thi Bich Doan, 25-Nov-02 0:13 UT

Une oeuvre devient oeuvre d'art à partir du moment où elle existe, par sa force d'impact, aux yeux d'une autorité qui a les moyens et le pouvoir de la présenter ou la confirmer en tant que telle, à un public le plus large possible, et lui permettre ainsi d'acquérir une valeur symbolique et économique. Les critères qui président à ce choix sélectif sont un amalgame complexe de qualités esthétiques, pertinence intellectuelle, force créative, audace, révélateur social ou émotionnel, renommée, opportunisme, manipulation, effet de mode, investissement, pari... bref, un ensemble d'éléments qui se combinent de manière diverse selon les artistes, les oeuvres et les époques. Cette reconnaissance officielle rejoint la TDC dans le sens où elle fait abstraction des qualités formelles de l'oeuvre pour se focaliser sur l'élément déclencheur, ici des «conversations d'ordre prescriptif au sein d'une haute sphère d'influence». L'art ne se réduit bien entendu pas à cette catégorisation, mais vouloir expliquer et généraliser un phénomène par essence insaisissable – car adressé et reçu à la fois par nos sens, notre corps et notre intellect –, peut difficilement faire l'économie d'un recadrage approximatif. D'où la nécessité de l'aborder par différents angles, tous justifiés, et l'impossibilité d'en préciser exactement la spécificité. La TDC a été avancée pour tenter de cerner l'unité du genre «oeuvre d'art» en en postulant l'existence, il sera difficile d'en savoir davantage sur la spécificité de l'oeuvre ou de sa conversation, si ce n'est en énumérant sans espoir la liste infinie et évolutive des caractéristiques propres à chaque oeuvre.

*On conversation*

Paolo Leonardi, 28-Nov-02 8:41 UT

People who are not good at conversation, but want to be, have recourse to some repair strategies. They train themselves and select some topics on which to engage in conversation.

For instance, they become up to date on international affairs, on football, on next elections, on the weather, on the quality of shoes, on trains performances, on the spreading out of small crimes, on the declining morals, on the legal and illegal immigration, on some new technological gadgets, or the like. In this way, they overcome the problem. In any circumstance, what's new is a good conversational topic, and a comparison with what has gone is never out of the question. What was new too sometimes is a good conversational topic by itself. There are even some fans, the historians, who spend their lives on it, and there are people who buy history books and read them, before getting asleep, or during the weekend, and keep them on the closest and most visible shelves in the library. What is new is Art, then? Many men act, producing news, to have people talk of them. Saddam Hussein does, Jacques Derrida and Nanni Moretti do, as did the man who deface Michelangelo's Piety and Andy Warhol with his philosophy.

Naturally, in talking of them, sometimes we have a fringe concern with their intentions: what intrigues us most are their deeds, which we can occasionally invent or reshuffle if

the real ones wouldn't satisfy our audience and ourselves. The real people and the real deeds are a suggestion and an excuse for us storytellers and conversationalists. If Art were a conversational prompt, most human activities would be Art; people converse on any topic, and people good at conversation can show how sophisticated any topic is.

*On Leonardi on conversation: topic vs. prompt*

Roberto Casati, 29-Nov-02 10:06 UT

It is important to distinguish between conversational topic and conversational prompt. The characterization of artworks as objects created or selected with the intention of constituting a prompt to conversation restricts sufficiently the range of application so as to exclude the counterexamples suggested by Leonardi. Many people can converse, and elaborate conversational topics; to be able to create a conversational prompt is a different sort of capability, and issues in different activities, objects, etc.

*Reply to Saban on conversation*

Roberto Casati, 29-Nov-02 10:10 UT

Saban écrit: «Il me semble difficile de formuler une théorie unitaire des arts où l'intention de l'artiste (en ce cas la conversation) ait un rôle si déterminant.» Cependant, je maintiens qu'un passage par l'intention (de l'artiste) n'est pas contournable. Comment distinguer entre 4'33" et n'importe quel autre silence?

*Bullot a des difficultés avec l'unité du genre*

Roberto Casati, 29-Nov-02 10:19 UT

La différence entre la TDC et la théorie plus vaste préconisée par Bullot est que la conversation n'est, d'après Bullot, qu'un des effets cognitifs d'un objet d'art, alors que pour la TDC c'est un élément définitoire (ou presque). A noter que la TDC ne nie pas que dans l'intention de l'artiste figurent d'autres effets cognitifs; mais la TDC considère toute intention portant sur un certain effet comme subordonnée à l'intention globale, qui veut faire de l'objet un déclencheur.

Faute d'une intention globale qui gère hiérarchiquement les autres, on perd l'explication de l'unité du genre «œuvre d'art». Donc, Nicolas Bullot devrait:

- soit proposer une théorie alternative qui livre l'explication de l'unité,
- soit nier l'unité.

*Doan et la spécificité*

Roberto Casati, 29-Nov-02 10:27 UT

Thi Bich Doan écrit qu'un élément déclencheur serait lié à des «conversations d'ordre prescriptif au sein d'une haute sphère d'influence», et je souscris à sa thèse ici, qui explique la différence entre art démotique et beaux arts (les beaux arts, ce sont des arts avec une armée).

En revanche, je ne comprends pas sa définition de l'art comme «un phénomène par essence insaisissable – car adressé et reçu à la fois par nos sens, notre corps et notre intellect»: la plupart des phénomènes cognitifs sont bien de ce genre, et ils sont loin d'être insaisissables.

*Le problème des définitions de l'art*

Thi Bich Doan, 30-Nov-02 21:43 UT

S'il est possible de décrire une oeuvre d'art, d'analyser les motivations de tel artiste, de retracer a posteriori dans leur contexte historique et social l'évolution de courants artistiques, il paraît en revanche plus compliqué de trouver une définition à la fois exhaustive et «générique» de l'art. En témoignent la multiplicité des angles d'approche, les réactions, polémiques, incompréhensions, passions qu'il génère, la diversité de ses

supports d'expression, jadis cloisonnés, aujourd'hui élargis et mélangés, qui rendent encore plus floues et perméables ses frontières.

Si on se limite à la définition de l'art en tant que processus créatif, il correspond à une recherche de quelque chose que l'artiste aurait sans doute du mal à exprimer verbalement. Il permet par un biais d'expression sensorielle, corporelle, intuitive, spirituelle... une forme de liberté et de spontanéité qui peut servir de prolongement ou de complément au processus cognitif. Il paraît difficile de réussir à comprendre intellectuellement, même si l'on peut par ailleurs en donner une interprétation rationnelle cohérente, ce qui justement transite (du créateur à l'oeuvre, de l'artiste ou de l'oeuvre au spectateur) autrement que par l'intellect. Un problème inverse serait de profiter de cette zone ambiguë d'échange non-verbal pour mystifier des attitudes ou des réalisations qui ne possèdent pas les qualités de justesse ou de «magie» qui caractérisent certains chefs d'oeuvre.

Tant que l'on n'aura pas intégré la possibilité d'un mode d'appréhension autre qu'intellectuel, qui repousserait en quelque sorte les limites actuelles de certaines de nos capacités cognitives, il sera difficile d'espérer comprendre complètement ce phénomène dont l'émergence et la teneur nous sont au préalable inconnues, mais qui constitue peut-être justement un moyen d'exploration privilégié d'une part encore obscure de nous-mêmes.

#### *On Casati's prompt*

Paolo Leonardi, 01-Dec-02 20:08 UT

People who exercise to become good at conversation select topics that prompt it, and on which it is easy to be prompted. Breaking news are one such, perhaps the best. There are many others, as I suggested. Of course, most of them are no art.

#### *Toward a comprehensive theory*

Nicolas Bullot, 01-Dec-02 23:22 UT

According to Casati, «Bullot has difficulties with the unity of the kind (artwork)». I agree, insofar as we conceive the meaning of 'unity' as dependant on a unique and simple criterion (= strong unity). Let me explain the reasons why I am sceptical about this alleged strong unity. First, a summary of our discussions: (1) It is obvious that artworks do prompt conversations. (2) It remains controversial to claim that 'prompting conversations' explains the unity of the kind: thus, the TCP (or TDC in French) remains controversial. (3) There is a partial agreement on the indeterminacy and historicity of the concepts 'art' and 'artwork'. Now, some complementary inferences. Given (3), we have to acknowledge the vagueness of the concepts of 'art' or 'artworks', and the fact that many different criteria are used in the application of such concepts. Therefore, we cannot find one and only one criterion of unity of the kind. If TCP/TDC claims to have found such a criterion, it is false because this pure criterion does not exist at all. This point may explain (2). Nevertheless, we have to find what are the most important criteria (for having a better understanding of art). For this, we need a comprehensive theory (I will not give it in 300 words). Moreover, we can imagine a weaker version of TCP, principled on (1), that would study the prompting of discussions as one of many fundamental cognitive effects of artworks.

#### *Ready-mades: A general question*

Jeffrey Galko, 21-Nov-02 1:02 UT

I had a general reaction to this article about art and artworks. Whenever I think about the subject of art and aesthetics, I almost inevitably think about the problems posed by ready-made art objects. By ready-mades I mean those objects that become artwork because someone decides that they are art and places them in the museum. So a blender becomes a work of art if someone of special importance places it in the right place.

I think that ready-mades point to two large theoretical areas that need to be addressed. First, perhaps what we need is a more detailed theory of art production in order to understand what art is. Would we say that the manufacturer of the blender and the person who has declared it art are co-creators of the art work in question? The manufacturer may be sited in the label of the piece of art. Perhaps we would benefit from distinguishing two phases of artistic production: the material production phase and the fiat production phase where the art work is placed in a context to be appreciated. Secondly, if we accept the ready-made as art, which some may not, their artistic status seems to depend on the relation they bear to their immediate surroundings. I am thinking here of the problem of why the broken television in my room is not art while a similar one in a different place (namely a museum) could be construed as such.

*Varieties of Ready-Making*

Roberto Casati, 21-Nov-02 9:42 UT

Ready-mades need not be artifacts; one can take a stone and put it into a box in a museum, and make an art object out of it. Or, to take another example, land art modifies, to some extent, existing landscapes, which are not artifacts themselves. The Conversational Prompt Theory is tailor-suit to objects like those, of course; its main motivation was to give theoreticians the capability of dealing with very strange limit cases, such as ready-mades, and with the seeming bewildering variety of things that are called «artworks». Ready-mades acquire their artistic status because they are «selected» with the intention of inserting them in some conversational scheme.

*Tentative de compréhension du monde*

Pascale Cartwright, 22-Nov-02 11:23 UT

Si la théorie du message est erronée, la théorie du déclencheur de conversation, malgré sa relation nouvelle avec le temps, et le fait qu'elle se passe effectivement de la théorie du message, me paraît encore réductrice. Il faudrait pouvoir inclure la conversation intérieure dans la définition du mot conversation, et considérer que l'artiste a l'intention de déclencher en lui-même une conversation ou méditation, ce qui est encore réducteur. Car nul ne peut nier que l'intention de l'artiste n'est pas systématiquement tournée vers autrui. Il me semblerait plus englobant de considérer toute oeuvre d'art comme une tentative de compréhension du monde. En effet, une tentative de compréhension s'accompagne souvent d'une tentative d'explication, on retrouve là notre théorie du message. Mais également, une tentative de compréhension s'accompagne d'un désir de provoquer une réaction de la part d'autrui, qui pourrait aider à la compréhension, ce qui nous ramène à la TDC. Cependant, une tentative de compréhension du monde peut être uniquement la manifestation d'une caractéristique spécifique à l'être humain, en tant qu'individu ayant un cheminement à suivre et désirant comprendre pour progresser, sans pour cela ni se formuler son intention, ni s'adresser à quiconque d'autre que lui-même. Ce qui différencie dans ce cas l'artiste du scientifique, qui part de la même intention, c'est que sa tentative de compréhension utilisera des médiums différents de l'explication rationnelle ou de l'expérience scientifique, évoluera dans une autre dimension, et sollicitera une zone du cerveau différente.

*Expliquer le monde peut aussi être valorisé*

José Luis Guijarro, 23-Nov-02 12:02 UT

Je crois que, bien que beaucoup d'oeuvres d'art aient été conçues pour «expliquer le monde», d'autres (par exemple, l'art décoratif) n'expliquent rien du tout. Donc, «expliquer le monde» peut être mis en valeur dans le traitement de l'information artistique, comme tout autre intention (i.e., l'intention de rigoler, pourquoi pas?). Il semble clair, cependant, que la théorie de la conversation de Roberto a besoin (dans

certains cas) d'une conversation interne de l'artiste avec lui même qui me semble un peu poussée.

Ma théorie de la valorisation comme représentation de premier ordre expliquerait, si elle était près de ce qui se passe réellement, l'art de n'importe quel point de vue (acteur, récepteur, etc.) sans avoir recours à la théorie du message qui, comme cause (ou condition) de l'art, me semble tout à fait erronée, bien que, naturellement un message peut aussi être mis en valeur de manière artistique.

Salut!

#### *Comprendre et conversation intérieure*

Roberto Casati, 24-Nov-02 13:42 UT

Je ne suis pas certain de comprendre dans quel sens les artistes «essaient de comprendre le monde» par leur production artistique (peut-être essaient-ils par d'autres biais, évidemment, mais la question concerne leurs oeuvres). Il faudrait d'abord comprendre cela, si possible en discutant d'un exemple?

Sur un sujet différent: La conversation intérieure me paraissait un exemple possible d'application élargie de la notion de conversation. Il y a une indétermination notionnelle de la notion de conversation qui pourrait en effet se transmettre à l'évidente indétermination de la notion d'art. Mais je crois que c'est une notion sûrement à débattre.

#### *Par exemple*

Pascale Cartwright, 24-Nov-02 17:47 UT

Essayer de comprendre n'est pas uniquement l'intention de l'artiste, c'est celle du scientifique, du curieux, du croyant et de l'individu ordinaire.

L'artiste lui, essaie de comprendre à travers son œuvre – qui n'est pas utilitaire.

Par exemple: Beethoven, à travers ses œuvres cherche à comprendre et pour cela à reproduire la cohérence interne et l'équilibre du monde sous forme de vibrations sonores. En effet, reproduire aide à comprendre, expliquer aide à comprendre.

L'œuvre met en mouvement un processus cognitif de question-réponse non formulé sur la réalité du monde qui nous entoure et son fonctionnement. Ce processus cognitif est déclenché par la stimulation des sens et non de la pensée rationnelle. C'est ce qui explique pourquoi certaines œuvres sont considérées comme des œuvres d'art et d'autres non. C'est que malgré l'intention de l'artiste qui est commune, le processus cognitif n'est pas systématiquement déclenché.

L'artiste, peintre, sculpteur, musicien, poète, écrivain, photographe, chorégraphe... tente de comprendre en «représentant» ou en «expliquant à sa manière» le monde ou une partie du monde tel qu'il le ressent, et l'exprime de manière globale.

La difficulté étant que la compréhension du monde est loin de nous être accessible. L'œuvre d'art nous émeut car elle fait vibrer les cordes de la compréhension.

#### *Comprendre peut aussi se mettre en valeur!*

José Luis Guijarro, 24-Nov-02 19:09 UT

Comme tu dis, TOUT LE MONDE veut comprendre. Mais quand une «compréhension» devient ART c'est parce que, comme tu fais dans ton message, tu PARLES sur elle (Roberto dixit) et tu la VALORISES (comme je soutiens). [Auparavant, c'est le compositeur qui l'avait ainsi valorisée, naturellement].

Donc...

#### *Beethoven ne nous aide pas à comprendre le monde*

Roberto Casati, 29-Nov-02 10:37 UT

Cartwright écrit, en proposant un exemple pour sa théorie de l'art comme compréhension du monde: «Beethoven, à travers ses œuvres, cherche à comprendre et pour cela à

reproduire la cohérence interne et l'équilibre du monde sous forme de vibrations sonores. En effet, reproduire aide à comprendre, expliquer aide à comprendre». J'avoue la plus grande difficulté à comprendre le sens dans lequel les œuvres de Beethoven pourraient tout faire cela. En pianiste amateur, j'ai travaillé assidûment un certain nombre de Sonates, j'ai étudié mon Rosen sur le style classique, je connais certains des principes qui inspirent la composition de Beethoven, mais je ne me sens pas particulièrement à l'aise avec l'idée que, disons, Les Adieux représentent quelques aspects du monde et sa cohérence, ou véhiculent des intuitions quelconques sur le monde. De nouveau, je suis absolument prêt à discuter d'une théorie de l'art comme compréhension du monde, mais j'ai besoin pour ce faire de davantage de détails.

*Réponse à Roberto Casati - I -*

Pascale Cartwright, 01-Dec-02 12:50 UT

L'écoute d'une sonate pour piano de Beethoven me laisse sans voix. Elle déclenche par contre chez R. Casati le désir de se lancer dans une bonne conversation, ce qui m'étonne quand même un petit peu. Tous deux sommes quand même d'accord sur le fait que nous avons affaire à une œuvre d'art. On pourrait éventuellement en déduire que la perception de l'art est un processus non pas commun au genre humain mais spécifique de chaque individu. Il n'y aurait alors pas une mais des définitions de l'art. Et c'est peut-être bien le cas. Et il faudrait commencer à explorer de ce côté-là.

Je suis cependant de plus en plus septique. Je ne suis pas si sûre que Roberto Casati croie lui-même en sa théorie du déclencheur de conversation. R.C. dit d'autre part que Beethoven ne cherche pas à comprendre le monde ou ne nous aide pas à comprendre le monde. Pourtant la musique n'est-elle pas rythme, ondes, vibrations? Et nous, ne sommes-nous pas également rythme? Notre respiration est rythme, le battement de notre cœur est rythme, l'alternance veille-sommeil est rythme, le monde qui nous entoure est rythme, l'alternance jour-nuit, les plantes, les saisons, la lune, les planètes. La lumière est rythme, le son est rythme. «Tout est rythme (Hölderlin)... de même que l'œuvre d'art est un unique rythme céleste». Quand l'artiste crée l'œuvre, quand nous l'écoutons et quand nous l'interprétons, ne nous mettons-nous pas en «résonance» avec ce rythme à la fois simple, multiple et cohérent? Et n'avons-nous pas accès alors à la cohérence et à l'équilibre du monde qui nous entoure? Pascal (ou un autre) a dit quelque chose de très proche: «ce qui fait qu'une œuvre est une œuvre d'art, c'est la part de Nature qui est en elle.» Beethoven n'a-t-il rien cherché d'autre que de comprendre cette cohérence et de la «mettre en œuvre»?

*Réponse à Roberto Casati (suite)*

Pascale Cartwright, 01-Dec-02 13:02 UT

Pour comprendre cela de manière plus simple, voilà un exemple non-artistique: Les ondes sonores peuvent déclencher dans le cerveau une réaction de compréhension totalement indépendante du langage articulé et de la pensée même quand elle n'est pas formulée. Par exemple, la jeune mère qui entend dans la rue un bébé pleurer sans du tout y faire attention, voit instantanément le lait couler de ses seins alors qu'elle ne pense même pas à son propre bébé qui est ailleurs.

Pour revenir à l'art, les philosophes cherchent la même chose: «Pour vivre heureux il faut que je sois en accord avec le monde» (Wittgenstein).

Peut-on imaginer Beethoven en train de composer dans l'intention de déclencher un certain type de conversation? Je ne le peux pas. J'ai parfois l'impression que la TDC est une sorte de plaisanterie sympathique dans le but (réussi) de lancer le colloque art et cognition... Si j'offense R. Casati en disant cela je lui présente mes excuses car ce n'est pas mon intention. Mes critiques sont celles d'une personne très ignorante.

*First VALUE, then CONVERSE*

José Luis Guijarro, 22-Nov-02 15:27 UT

PART I

In the seventies, I read a book by one Marie Louise Pratt on a theory of speech-act approach to Literature that marked my subsequent thinking on art and literature. She claimed that there were two NECESSARY CONDITIONS for art: (1) the displaying one (which is almost identical to what Roberto has in mind for, by displaying the information, one treats it as something to be watched, talked about, etc.) and (2) The elaborativity condition (which I have found to be a very extended notion in many authors, for example in Ellen Dissanake's interesting books).

After meeting Dan Sperber and reading some of his ideas, it occurred to me that I could turn Pratt's notions into some kind of cognitive frame. I therefore used Sperber's distinction between representations which are, as it were, represented DIRECTLY in our mental box of representations and those that are represented INDIRECTLY, that is, inside other representation(s). Origgi and Sperber claim in their joint paper on the origin of language that this possibility (i.e., embedding representations) is a human characteristic (although there are some indices of it in close species, but not with the richness that we use it) that made language possible.

I thought that this notion was a very important one, since it could not only explain the rise of human language, but a lot of other things typically human, such as, say, ART. I said the other day, that ART, in the first place, therefore, could be schematically represented as:

ART = DISPLAY (X)

That is as a HUMAN ATTITUDE (as Sperber and Wilson name it in their «Relevance» book).

So, if you see a pebble near a river you process it like X; but, if you think that it has some qualities that are worth watching, you display it (putting it in a box in a museum is one way of doing that): D (X).

The interesting thing about displaying something is that you do it with a purpose. Now, Roberto claims that the purpose is to convert it into a conversational topic. But to my mind, you don't talk about anything if you don't think it has a certain VALUE. So, I would think that the important topic to think about would be to be able to DESCRIBE that value.

*Part II*

José Luis Guijarro, 22-Nov-02 17:01 UT

Now, as it is clear that as religion is general in the human species (see Pascal Boyer's book (2001) on that topic), it should be also be accepted that some kind of ART attitude exists in every human being (even in those that process, say, Falcon Crest and not Ulysses in such a way). So, the valuing attitude that is connected with it should have some very general characteristics suitable for ALL the human race.

However, values are almost always socially marked, as everyone knows. Is there some kind of UNIVERSAL value? I came across Ken Van Kleave's idea that living beings, at least, had one: to preserve their genes (i.e., their life or that of their offspring). From there, I speculated that the art VALUE could not be the «elaborativity» one, because, as said, a river pebble, could be processed as art, although it might play some part in it, once branched, as it were, to its social milieu. No: it had to be something else.

Relevance theory claims that in order to process information with some effect, we have to set it against our mental context. But, what of the first processing of information when we are just born? Of course, I don't claim that our mind is a clean slate; I favour the modularity notion of Sperber, and so SOME context is always available.

But what if the art VALUING resembles this first encounter with information in newborns? They create their own subjectivity as their processing goes on. Could THIS process of personality creation be searched in the ART experience? After all, the first guys and dolls that painted some of their representations on rocks and so created a NEW way of actually seeing what could not be seen before that move, and THAT should have changed their «personality», should it not? Moreover, perhaps «love at first sight» (when, for instance, everything in the context is against it) is a renewal of a somewhat similar process. It is a high valuable one, although it may lead to problems and death, as it did in Juliet and Romeo's case!

### *Part III*

José Luis Guijarro, 22-Nov-02 17:03 UT

I know, this is still a wild speculation which is full of unclear outcomes. But, what I want to submit is the gist of my position, namely:

ART IS AN ATTITUDE; THE ATTITUDE IS ONE OF VALORISATION; THIS VALORISATION MUST BE A GENERAL HUMAN ABILITY which has to be DESCRIBED and EXPLAINED (I have tried a path which is full of pitfalls; what I would ask is whether somebody else could speculate on this issue as well. We may well end up with not only one general mental disposition but with an interconnecting functioning of a number of them).

Cheers!

### *Symphonie?*

Pascale Cartwright, 24-Nov-02 6:46 UT

Qu'est-ce qu'une symphonie de Beethoven essaie de VALORISER? La musique? Le thème révélé par son titre? La symphonie ne se suffit-elle pas en elle-même? Et peut-on imaginer qu'il y ait eu intention de l'artiste de déclencher une conversation même si l'œuvre a effectivement déclenché des conversations? Peut-être a-t-il eu l'intention de déclencher une émotion, mais pas une conversation. L'artiste n'a-t-il pas eu pour seule intention le désir de comprendre, par des moyens qui sont les siens et qui ne sont pas scientifiques –la composition musicale- la structure du monde qui l'entoure?

### *Une oeuvre d'art ne valorise RIEN!*

José Luis Guijarro, 24-Nov-02 15:23 UT

Pascale Cartwright semble m'avoir malinterprété. Je n'ai jamais dit qu'une symphonie, un plat de cuisine, un tableau, un roman, etc. ne valorisent rien du tout!

Ce que j'ai dit c'est que NOUS valorisons des sons, des mets, des images, des textes, etc. d'une certaine façon (qui reste à décrire et expliquer) et que c'est CETTE FAÇON DE TRAITER L'INFORMATION que ces objets fournissent ce qui les rend des œuvres d'art.

Donc: l'art n'est pas «dans» les objets ni dans ses constituants; l'art n'est pas l'action de l'artiste; on pourrait même dire que l'art n'est pas exactement une façon d'interpréter un message quelconque (car pour les interprétations on a besoin du contexte social).

Non.

L'art apparaît avant cela: l'art se déclenche quand on adopte une attitude valorisante d'un certain type. C'est après cela que l'on en parle, que l'on l'interprète, etc.

### *Conversation explains value*

Roberto Casati, 28-Nov-02 16:16 UT

José-Luis Guijarro suggests a theory of what an art object is. The theory is that it can be whatsoever object, provided it is valued, that is, considered as valuable, by a subject, and

possibly then inserted in a conversation pattern (a special case of which could be the simple displaying of the object in a showcase).

I do not think Guijarro's theory marks a substantial point over the conversational prompt theory.

The conversation theory claims that an art object is whatsoever object that has been produced or selected with the intention of making a conversational prompt out of it. What exactly is the difference between (a) «valued» and (b) «produced or selected with the intention of making a conversational prompt out of it»?

I can see two main possibilities, among others.

1. «Valued» could just mean «selected», so that the two theories simply do not differ. 2. An object could be valued, along some parameters, and then inserted in a conversation pattern. However, where does the value of the object come from? We are after some value that could explain the fact that the object is considered artistic. (Just monetary or affective value won't do, per se.) Now, the conversation theory explains where the value can come from, of course: it is a function of the object's ability to fit into a given conversation pattern as a prompt.

Hence, either interpretation of «valued» is not sufficient to make me prefer Guijarro's theory. In the first case, we just have a terminological variant of the conversation theory. In the second case, the conversation theory has an explanation of the valuation theory, as it explains the source of valuation.

*Reply To Roberto FIRST PART*

José Luis Guijarro, 29-Nov-02 12:11 UT

Roberto thinks (perhaps rightly) that:

«José-Luis Guijarro suggests a theory of what an art object is».

This is however not what I wanted to say. What I had in mind was to make sure whether, in talking about ART, we were all pointing to the same REALITY out there (I said «object out there» for REALITY, I know, and here is, I think, the source of R's misunderstanding, I suppose. I should have specified that this «object» is not the result of an artistic activity AT ALL. Not «the work of art» as it sometimes called. Sorry about that, Rob!)

For that reason, the following is not EXACTLY what I thought I said:

«The theory is that it can be whatsoever object, provided it is valued, that is, considered as valuable, by a subject, and possibly then inserted in a conversation pattern (a special case of which could be the simple displaying of the object in a showcase).»

No. The object I am trying to point to is a HUMAN ATTITUDE: THEREFORE, any information that we receive and insert in a first order representation might become ART. What is that first order representation? Something like «[DISPLAY (whatever)]». Let's go now to a more substantial part of the debate (in another message, just in case!)

*Reply to Roberto SECOND PART*

José Luis Guijarro, 29-Nov-02 12:14 UT

Roberto says:

«What exactly is the difference between (a) «valued» and (b) «produced or selected with the intention of making a conversational prompt out of it»? I can see two main possibilities, among others. 1. «Valued» could just mean «selected», so that the two theories simply do not differ. 2. An object could be valued, along some parameters, and then inserted in a conversation pattern. However, where does the value of the object come from? We are after some value that could explain the fact that the object is considered artistic. (Just monetary or affective value won't do, per se.) Now, the conversation theory explains where the value can come from, of course: it is a function of the object's ability to fit into a given conversation pattern as a prompt».

I am not able to see a clear explanation of why some objects that have ability to fit into a given conversation pattern as a prompt turn up to be artistic, while other fail to do so. We are all talking about the black tide in the North of Spain. Does it mean that this black tide is in some sense artistic? We all enjoy gossip conversation but, as far as I know, Camilla Parker and the Prince of Wales are not considered art... yet!

So, let us suppose that what Roberto and I have in mind is either exactly the same (as in 1) or that my idea has a weaker explanatory power than his (like in 2). I agree on both possibilities which don't solve my problem, nor (as far as I am able to follow him) Roberto's.

I wanted to find out what this special valuing (that which turns the embedded representation of whatever into ART) in order to have a full explanation of this phenomenon. If we suppose that I accept R's view over mine, I want to solve THE SAME PROBLEM! Why is it that if I attend my doctorate courses in a mini-swimming suit, which, I believe would give people around here a lot to talk about, is not considered artistic at all, whereas Marcel Duchamp urinal is an object with an artistic value attached to it nowadays (not in his time, though, as it caused a great scandal in the public).

What I think is that, even if the receptors at that time didn't think that the urinal was of any value as an artwork, Duchamp probably thought it had and my question is WHAT IS THE (value or conversational, it's immaterial to me) COMPONENT THAT turns this urinal art but fails to turn my almost naked body in the doctorate class into another art object? Be it what it may, I think this is, at least UNFAIR!

Cheers!

*Guijarro on going to class indecently dressed - possibly art!*

Roberto Casati, 30-Nov-02 11:51 UT

I guess that if one goes to class indecently dressed, he or she does it for some interesting reason, and people will worry quite a lot and speculate about the reasons.

Would people think that the \*main\* reason was that the indecently dressed teacher intended to produce an event-like conversational prompt (as opposed to other reasons I do not dare to name)? They would then consider the performance as artistic – that much the conversational prompt theory predicts, and that much seems to square with common sense.

On one point, however, the conversational prompt theory needs an important supplement. What is it that makes people realize that a certain object was produced or selected with the intention of creating a conversational prompt? How is the meta-intention of the artist readable off the product? Some homework is needed here.

*I agree with Roberto TOTALLY in this point, but...*

José Luis Guijarro, 30-Nov-02 16:35 UT

I certainly agree with Roberto in these two points:

(1) «anything» may become ART, even a semi-naked Pebble («guijarro» means «pebble» in Spanish!).

(2) Homework is needed to describe the type of prompting that creates ART. I am very much interested in this last point.

Here is my not too smart speculation on it, again:

Art is currently described as CREATIVE. Art which is not creative, it is argued, is not really art, but copying, cheating, whatever.

My tentative idea which was almost destroyed (and rightly so, for it also needs a lot of elaboration to be of any value) by Dan Sperber in a private conversation last month, was that this CREATIVE element could be represented as a felt change in the subjectivity of individuals. My idea was that every mystical experience, if you happen to have had it,

and every real ART experience, which I think we all have had one or several times, did some change in our subjectivity.

I tended to view this SUBJECTIVITY in a relevance theory frame. According to that theory, new outside information MUST interact with existing internal one in order to have cognitive effects. What I imagined was that new-borns, by definition, lack social information (not hardwired information, naturally!) and they have to acquire it slowly by slowly becoming SUBJECTS in that process. Now, the VALUE of art would be, in my terms, a sort of re-enactment of that creative process which would produce the enthusiasm which we all experience when we do/receive REAL (?) art.

But for my speculation to work, you have to change the focus, from a behavioural trait (i.e., promptings in a conversation) to a cognitive one (i.e., the mental handling of representations and metarepresentations).

*Another type of counterexample?*

Dan Sperber, 23-Nov-02 14:46 UT

Many pieces that we have no hesitation to identify as works of art have been intended for a public of one, as the Goldberg Variations (allegedly written by Bach to be played by the harpsichordist Goldberg to Count von Keyserling during his nights of insomnia), or for no public at all, as in the case of paintings on tomb walls in Ancient Egypt. One could also mention the sketches that so many painters have produced for their own use, but that have found their way into art collections. For obvious reasons, it is hard to maintain that these are «objects produced with the chief aim of provoking some type of conversation about their production». Don't they raise a problem for the «theory of conversational prompts»?

*Even sketches can be valued*

José Luis Guijarro, 23-Nov-02 16:30 UT

It looks as if Roberto's speculation falls short in covering cases like the ones mentioned by Dan. I can see no such a problem with the DISPLAY proposition I elaborated. One may display ANYTHING: a sketch, a silent concert, a private letter, a war report...

This would explain why Caesar's well known reports on the civil and the Gaul wars HAVE BECOME nowadays items of the Roman Literature without changing one dot. What has changed is OUR WAY OF PROCESSING them: Before, they were processed as X, and now, we process them as D (X).

It ain't that a simple (!) and elegant (?) way of explaining such apparently mysterious cases?

It is also true that, as Sperber told me in a private conversation, those limiting cases become art because we already know what the considered typical cases of art ARE in the first place! And here is, I think, the gist of the matter which I have been trying to solve with my speculation on the «creation of personality» momentum. Very likely it is a wild speculation, but at least it is something – which, moreover, would explain why totally NEW art – results are most valued by authors and receptors. The additional problem is that «TOO new» is something refused as art in very many occasions...

What I think Duchamp and Cage have done with their often cited «objects» is to try to prove that whenever you have the right ATTITUDE towards anything you may consider it art. For me, they wanted to do away with the message conception of art and concentrate on our human disposition. But perhaps you feel I am going too far?...

*Modifying the theory*

Roberto Casati, 24-Nov-02 13:50 UT

Things produced with the intention of being used by one single person or by no-one, and that are taken to be artworks nevertheless, constitute a problem for the theory of the

conversational prompt. We would need here to go into the difference between a definition of an artwork and a characterization of what artworks are. I do not consider the theory to be definitory (as I said in the paper, so I need to give at least the hint of an alternative account). The concept of an artwork is a mind- or response-dependent concept, in the sense that it expresses the property that objects have to strike us as appropriately similar to things that have been produced with the intention of being considered as a conversational prompt; that is, as appropriately similar to (extensionally) things that are usually considered as artworks. Cage's 4'33" is so similar in one sense; self-addressed sketches are appropriately similar in another sense. No problem, as the dimensions of APPROPRIATE similarity are many, and we have to look for them.

*A modification that admits too much*

Tamar Szabo Gendler, 27-Nov-02 22:33 UT

Casati replies to Sperber's challenge of artwork with an audience of none as by suggesting that we admit as art things that «strike us as appropriately similar to things that have been produced with the intention of being considered as a conversational prompt; that is, as appropriately similar to (extensionally) things that are usually considered as artworks». I have two worries about this response:

(a) It will admit too much: Mona Lisa screensavers, dropsheets (canvasses that cover surfaces to prevent paint from dripping on them), illustrations on toothpaste tubes, logos on credit cards, etc.

(b) It suggests a highly observer-relative conception of what art is. I can expand the number of works of art in my house simply by coming to see (or treat) certain ways that they resemble paradigmatic works of art as «appropriate.»

Perhaps Casati wishes to endorse one or both of these implications – but if so, he should be up-front about them...

*Not Too Much, Just Enough*

Roberto Casati, 29-Nov-02 10:50 UT

The main idea behind the modification of the definition is that there is some underdetermination at the borders of the concept of an artwork – which everyone seems to accept anyway. Making the concept both response-dependent (in the «appropriate» way, I do have some homework to do on «appropriate», of course) and with paradigm structure seems to be just enough to justify that my (ugly) Mona Lisa screen saver and mousepad are somewhat «artistic», and are so marketed, as opposed to «dull» ones. But then we want to restrict the range from «x is artistic» to «x is an artwork», and I admit that the modified definition seems to apply better to «x is artistic» than to «x is an artwork». OK. The counterexamples offered in the discussion (Sperber) all concern cases in which artistic objects have been not created with the intention of prompting a conversation. They would be inserted in various speechless practices (magic, religious, etc.). I think I can allow myself a little boldness here: How do they know those objects are artworks then? Maybe they are just religious objects, and I think we treat many religious objects as non-artworks. My explanation is that those religious objects which are treated as artworks are judged to be similar to objects that are artworks for the conversation theory. I do not really want to sell this, but is there an alternative account? Why are those religious icons artworks?

*L'art décoratif et l'art des autistes dans la théorie de Casati*

Jérôme Pelletier, 30-Nov-02 11:04 UT

1. Certains aspects des produits artistiques sont décoratifs. Il y a même un art décoratif. La théorie de la conversation (TDC) rend-elle compte de ces aspects des produits artistiques? Il me semble que la TDC suppose une conception quasi-romantique de

l'art où les aspects de nouveauté et d'originalité priment, des aspects qui sont loin d'être essentiels dans l'art décoratif.

2. La TDC définit l'activité de l'artiste en termes métareprésentationnels puisque, selon la TDC, l'artiste a l'intention que l'utilisateur du produit qu'il crée reconnaisse que ce produit a été créé avec l'intention de déclencher des conversations. L'artiste a donc une méta-intention. Que penser alors des produits artistiques des sujets dépourvus de capacité métareprésentationnelles comme certains autistes?

*Pelletier sur la décoration et l'autisme*

Roberto Casati, 30-Nov-02 11:38 UT

Pelletier propose deux contre-exemples à la théorie du déclencheur conversationnel (TDC); le premier concerne l'art décoratif, le deuxième l'art des autistes.

La TDC explique les aspects artistiques des décorations, qui sont bien évidemment créés aussi avec une fonction propre.

En revanche, sur les dessins des autistes, en admettant que ce qui caractérise les autistes est l'absence du module méta-représentationnel, elle est contrainte d'émettre une norme, et de nier qu'il s'agit de produits artistiques. Mais c'est un problème général pour toute caractérisation de l'art. Quel est le critère qui permet à d'autres théories de considérer les dessins des autistes comme artistiques? Je crains que ce n'est que le fait qu'ils sont vus comme ayant des ressemblances avec d'autres dessins normalement considérés comme artistiques.

*L'évolution de l'art et l'autisme*

Gloria Origgi, 01-Dec-02 20:29 UT

En réponse au commentaire de Jérôme Pelletier, Roberto écrit:

«Quel est le critère qui permet à d'autres théories de considérer les dessins des autistes comme artistiques? Je crains que ce n'est que le fait qu'ils sont vus comme ayant des ressemblances avec d'autres dessins normalement considérés comme artistiques».

Montrer les ressemblances entre les dessins des autistes et d'autres formes d'expression a néanmoins eu des implications plus importantes que celles que Roberto semble disponible à reconnaître à toute étude «comparative» de ce type.

Par exemple, l'article de Nicholas Humphrey: «Cave Art, Autism and the Evolution of Human Mind» (1998 – Cambridge Archeological Journal) comparait l'art pariétal d'il y a 30.000 ans et les dessins des autistes. Les ressemblances frappantes entre ces deux formes d'expression permettaient de repenser l'émergence de l'art pariétal par rapport aux capacités de communication et symbolisation humaines. Et d'avancer l'hypothèse libératoire que l'émergence des capacités artistiques n'est pas nécessairement liée à l'émergence des capacités communicationnelles (une implication partagée par la TDC et par la théorie du message).

*Opera d'arte, Jackendoff, India*

Giuliano Torrenco, 12 May 2003 12:17

[...]

Tu sostieni che per fondare l'unità del genere opera d'arte bisogna ricorrere ad un'intenzione di chi produce l'opera d'arte, strutturata in questo modo: l'artista produce un oggetto con l'intenzione che questo oggetto venga riconosciuto come fatto con l'intenzione di far parlare di sé. In questo modo non devi ricorrere né al mero convenzionalismo (è arte ciò che i fruitori riconoscono come arte), né a teorie che individuano unicamente nelle proprietà dell'oggetto i criteri per stabilire se questo è un'opera d'arte oppure no. Il punto che mi sembrava più critico erano le restrizioni sul tipo di discorso che l'oggetto artistico viene riconosciuto capace di suscitare. L'universo

di discorso non ha restrizioni, ma il discorso deve in qualche modo tirare in ballo il valore artistico dell'oggetto. E' possibile determinare il tipo di discorso appropriato senza ricorrere alle intuizioni dei fruitori sull'arte in generale (o per lo meno ai discorsi che gli 'esperti' fanno)? Come si distingue un discorso sul valore artistico di un oggetto da uno sulle sue dimensioni fisiche (ad esempio) non può essere stabilito ricorrendo all'intenzione (incassata) dell'artista: ovviamente tale definizione sarebbe circolare visto che l'artista produce l'oggetto con l'intenzione che venga riconosciuto come fatto con l'intenzione di suscitare proprio quel tipo di discorso, facendo parlare di sé. L'alternativa potrebbe essere di ricorrere a qualche convenzione sociale che stabilisca i parametri, per così dire, delle discussioni sull'arte. Ma in questo modo l'unità del genere verrebbe fondata congiuntamente nelle convenzioni sociali e nell'intenzione (incassata) dell'artista. Forse si potrebbe dire che è sufficiente che il discorso non sia di tipo prettamente scientifico o etico. Più in generale non deve essere 'specialistico', con l'eccezione del discorso specialistico sull'arte. A questo punto o si nega che esiste un discorso specialistico sull'arte o si ritorna al problema di partenza (= per spiegare questo tipo di discorso non basta l'intenzione dell'artista, bisogna ricorrere alle convenzioni sociali). [...]

#### *conversazione*

Pietro Kobau, May 20, 2003 11:19 AM

[...] ti giro, messa in bella (è qui in calce), quella richiesta di un chiarimento che già ti avevo sottoposto durante la tua conferenza torinese del 5/5.

[...]

Ho letto la tua teoria (forse per miei pregiudizi) come una variante del proceduralismo classico. Rispetto cioè a un'impostazione come è quella à la Dickie, al momento della offerta di un artefatto all'apprezzamento estetico (come atto che si svolge entro un mondo dell'arte ecc.) sostituisci, mi sembra, quello della offerta di un artefatto alla conversazione. Riconosco bene i molti vantaggi di questa mossa: in questo modo si sfugge in modo semplice ed elegante alle difficoltà quasi insormontabili del definire l'apprezzamento estetico (e a maggior ragione alle difficoltà proprie delle teorie comunicative), la nozione di conversazione è assai più potente di quella di apprezzamento estetico per spiegare tutta una serie di fenomeni empirici ecc.

Non comprendo bene, tuttavia, il modo in cui imposti il collegamento fra questa tesi (strettamente ontologica) e la sua necessaria integrazione da parte delle scienze cognitive. Non comprendo, cioè, bene perché la ricerca di restrizioni empiriche e di tipo cognitivo a questa definizione di «opera d'arte» dovrebbe limitarsi alle caratteristiche \*oggettuali\* dell'artefatto che deve poter essere capace di (ovvero «riconosciuto come fatto per») sostenere una conversazione. Capisco, insomma, che si può dire molto a partire dalla constatazione che non ogni \*cosa\* va ugualmente bene, se lo scopo è conversare sopra di essa. Però è anche vero che non ogni mossa (discorsiva, ma non solo) è ugualmente capace di avviare una conversazione, a parità di argomenti – né basta, qui, la sola intenzione. Non sarebbe dunque utile indagare le restrizioni procedurali (e non solo cognitive, a questo punto) cui va sottoposta una \*conversazione\* per poter funzionare come una buona conversazione, ad es. su opere d'arte?

Non vorrei essere frainteso: nonostante il brutto sapore (vetero)wittgensteiniano, in questo mio appunto non c'è affatto antipsicologismo. Mi sembra, in altre parole, che la tua teoria – proprio perché incentrata sulla nozione di conversazione e dunque, in potenza, più radicalmente procedurale delle teorie classiche di questo tipo – potrebbe sfuggire meglio ai problemi del proceduralismo classico, che lascia non interrogato il presupposto del carattere \*ingenuamente\* oggettuale (una volta si parlava di «reificazione») dell'artefatto artistico, tornando così spesso a ricadere in una ricerca delle caratteristiche essenziali che un artefatto in quanto oggetto fisico dovrebbe possedere per venire offerto all'apprezzamento e riconosciuto come opera d'arte ecc. Mi sembra, infine, che proprio

gli spunti offerti in tal senso dalle scienze cognitive potrebbero venire sfruttati, e fino in fondo: hai accennato, ad es., alle potenzialità dell'antropologia cognitiva, e mi piace immaginare quello che l'antropologia cognitiva potrebbe dire non sul carattere cosale di quegli strani oggetti di conversazione che sono le opere d'arte, ma proprio sulle conversazioni (meglio: sulle regole conversazionali in quanto fondate su fattori cognitivi) che su quegli strani oggetti fanno perno.

*la definizione di opera d'arte come «artefatto creato con lo scopo (precipuo) di essere riconosciuto come spunto di conversazione»*

Enrico Terrone

[...]

I Questioni emerse durante la discussione

1. Lo sport (l'evento sportivo, il gesto sportivo) è un esempio oppure un controesempio in rapporto alla teoria «conversazionale» dell'arte?

Nota. Lo sport sembra un caso esemplare della teoria, per la sua eccellente capacità di essere riconosciuto come spunto di conversazione (le proverbiali «chiacchiere da bar sport»). D'altra parte lo sport potrebbe essere usato come controesempio in quanto la teoria conversazionale sembra adattarsi fin troppo bene, molto meglio che ad altre forme d'arte più tradizionali: al limite, uno potrebbe accusare la teoria di svilire le arti più ambiziose (letteratura, musica, pittura ecc.), riducendo il loro nucleo essenziale alla funzione «generatrice di chiacchiere» dell'evento sportivo.

2. Nella definizione conversazionale di opera d'arte, la conversazione va intesa in senso letterale o in senso metaforico?

Nota. Se la si intende in senso letterale (discorso, con spirito partecipe e toni garbati, fra due o più persone) si rischia di esporsi a un eccesso di controesempi. Resterebbero esclusi dalla fruizione dell'arte non solo gli autistici, ma anche i solitari, e sarebbe difficile spiegare come possano comunque interessarsi all'arte – creata per essere riconosciuta come oggetto di conversazione – persone a cui la conversazione è impossibile. (Quando si elencano «dieci romanzi o dieci dischi da portarsi su un'isola deserta», non si presuppone forse che l'arte possa prescindere dalla conversazione?)

D'altra parte, se si intende la conversazione in senso metaforico, molte obiezioni cadono d'incanto. La contemplazione e la riflessione solitaria diventano conversazioni fra sé e sé, mentre le opere d'arte create a scopo religioso possono essere riconosciute come oggetto di conversazione con Dio. Ma se si accetta questa metaforica, c'è il rischio che la teoria conversazionale si riduca alla teoria del messaggio a cui doveva contrapporsi. Ci sarebbe infatti un emittitore che mette in una bottiglia l'intenzione/messaggio che «l'opera sia riconosciuta come spunto per una certa conversazione» e un ricevitore che estrae dalla bottiglia lo spunto di conversazione e, conversando fra sé e sé, lo decodifica. Questa obiezione ricalca in parte un problema sollevato durante la discussione da Maurizio Ferraris (la teoria conversazionale non si riduce a un caso particolare della teoria comunicativa, dove il messaggio codificato è l'intenzione che l'opera sia riconosciuta come spunto e il messaggio decodificato è il riconoscimento dello spunto?). Questa obiezione sussiste anche se si intende la conversazione in senso letterale, ma col passaggio al senso metaforico essa mi sembra farsi più minacciosa.

Una possibile soluzione del dilemma si può forse ricavare dall'articolazione su livelli che caratterizza la tesi conversazionale: il solitario riconosce l'opera d'arte come spunto di conversazione in senso proprio, ma non avendo nessuno con cui conversare ripiega sulla conversazione fra sé e sé (l'accezione metaforica funzionerebbe così come una sorta di surrogato pratico dell'accezione letterale propria della definizione teorica: non riguarderebbe il «riconoscere come» ma il conversare effettivo).

3. Di che tipo deve essere la conversazione? Verso quale tipo di giudizio deve essere orientata? Deve essere interpretativa o valutativa?

Nota. Se si assume che la conversazione abbia una finalità interpretativa, si devono fronteggiare alcuni controesempi insidiosi: ci sono arti per varie ragioni refrattarie all'interpretazione verbale (la musica, le canzonette, l'architettura), ci sono civiltà e epoche in cui la critica ermeneutica così come noi la conosciamo e pratichiamo non esiste. Inoltre, in questo caso la teoria conversazionale rischia nuovamente di ricadere nel modello comunicativo (messaggio codificato -> opera & conversazione -> messaggio decodificato).

Se invece si considera la conversazione come valutativa, allora la proprietà di «essere prodotta per essere riconosciuta come oggetto di conversazione» sembra potersi applicare a ogni opera d'arte (le canzonette vengono valutate ai festival, gli artisti dell'antichità gareggiavano in agoni, e in generale di ogni opera d'arte è possibile – se non spontaneo – chiedere «ti piace? perché ti piace?»). Inoltre, il rischio di riduzione al modello comunicativo nel caso della conversazione sul valore risulta smorzato (sarebbe difficile sostenere che il messaggio dell'artista è il valore della sua opera, nel qual caso ci sarebbero forse soltanto capolavori).

Questo ultimo punto suggerisce un affinamento della definizione conversazionale di opera d'arte: artefatto creato con l'intenzione che esso sia riconosciuto come oggetto di una conversazione di valore nella quale possa risultare vincente. Questa definizione – che limita l'arte non alle sole opere riuscite (il che sarebbe come dire che un miope non vede), bensì alle opere che mirano alla riuscita – è in grado di disinnescare alcuni controesempi. Se uno fa qualcosa che sia riconosciuto come oggetto di conversazione ma non mira a un successo nella valutazione oppure è certo di un insuccesso (l'esibizionista che si denuda in pubblico, il caso umano che si agita nei talk show per conquistarsi il quarto d'ora di celebrità televisiva), allora la sua non è arte, ma soltanto spettacolo.

II Questioni ulteriori

1. Come corollario «estetico» della teoria conversazionale dell'arte, è possibile pensare a una definizione del bello artistico come «ciò che è riconosciuto capace di suscitare una conversazione bella»?

Nota. Una tale definizione avrebbe il vantaggio di spostare il problema della bellezza dal campo eterogeneo e polimorfo dell'arte a quello molto più limitato e accessibile delle conversazioni. Inoltre a mio avviso il corollario spiega bene l'esperienza (per me abbastanza comune) per cui un'opera d'arte in prima battuta non ci convince e tuttavia iniziamo ad apprezzarla quando troviamo qualcuno che ce la commenta con acume. Una simile concezione del bello sembra poter mediare fra l'estremo oggettivista (è bello ciò che è bello) e l'estremo soggettivista (è bello ciò che piace): la bellezza sarebbe una sorta di potenza dell'opera d'arte (lato oggettivo del bello) che spetta all'abilità dello spettatore/conversatore portare in atto (lato soggettivo del bello). Il fine della critica (intesa in senso lato come fruizione conversazionale) non sarebbe quindi soltanto la constatazione della bellezza bensì la sua produzione a partire dalle potenzialità dell'opera.

2. Alcune considerazioni su una domanda (non mia) in cui si chiedeva se il filosofo che interviene in un convegno, in quanto mira a suscitare una conversazione intorno alle proprie tesi, è un artista. Sembra abbastanza evidente che il filosofo non è un artista in quanto il suo discorso non mira in primo luogo a essere riconosciuto come spunto di conversazione, bensì mira alla spiegazione e alla verità in analogia con il discorso scientifico (la conversazione, se vi è, è finalizzata alla ricerca). E tuttavia questa obiezione mostra bene il discrimine fra due possibili concezioni della filosofia. L'opposizione storiografica fra analitici e continentali (o, forse più correttamente, fra analitici e postmoderni) si potrebbe riformulare ponendo l'elemento conversazionale (s subordinato per i primi, essenziale per i secondi) come criterio discriminante. Il ritenere il testo filosofico orientato a essere riconosciuto come oggetto di conversazione spiega bene alcune singolarità della filosofia continentale: la centralità del discorso sull'arte, la

tendenza a considerare gli artisti come filosofi (quando invece sono i filosofi medesimi a comportarsi come artisti), il prevalere dello stile sugli argomenti, la predilezione per una scrittura evocativa, ermetica, suggestiva.

3. La tesi conversazionale comporta tre modi del soggetto (l'artista, lo spettatore/riconoscitore, lo spettatore/conversatore) e tre modi dell'oggetto (l'opera creata, l'opera riconosciuta, l'opera conversata). La definizione di opera d'arte li combina nel modo seguente: l'opera è creata (dall'artista) con l'intenzione di essere riconosciuta (dallo spettatore/riconoscitore) come spunto di conversazione (per lo spettatore/conversatore). E se si combinassero diversamente i fattori? Per esempio: l'opera d'arte è un oggetto riconosciuto come creato con l'intenzione di essere oggetto di conversazione. In questo modo ci si svincolerebbe dall'intenzionalità, e si riuscirebbero a recuperare all'arte alcune creazioni (le opere dei bambini, degli autistici, degli istintivi, dei primitivi) dove quello che conta non è tanto che l'artefatto sia stato davvero concepito in vista di un riconoscimento, ma che lo si riconosca come concepito per una conversazione (anche se in verità non lo è stato o non possiamo sapere se lo è stato). In questo modo, la teoria da meta-rappresentazionale diverrebbe meta-intenzionale.