

# L'emergentismo nell'arte\*

Alessandro Bertinetto

Following suggestions by Joseph Margolis and Richard K. Sawyer, in this paper I apply the notion of emergence to the philosophy of art. I will argue that the interpretation of works of art cannot be reduced either to the perceptive experience of the manifest qualities of the art object (empiricism), nor to the identification of the author's intentions (intentionalism), nor to the understanding of the practices of the historic context of production (contextualism). I suggest, instead, that the identity of a work of art emerges, on the one hand, from the artist's interactions with forms, materials and artistic genres and, on the other, from the relationships between the artwork and the changing contexts of its reception. Moreover, I maintain that artistic categories are (trans)formed through artistic practices and that, therefore, they cannot be assumed as undisputable criteria for the identification and evaluation of artworks. I will thus argue that the emerging normativity of improvisational interaction in the performing art provides a suitable model to account for the "dynamic" ontological identity of artistic phenomena.

EMERGENTISM

ONTOLOGY OF ART

PHILOSOPHY OF ART

IMPROVISATION

NORMATIVITY

## Introduzione

In questo articolo applicherò il concetto di emergenza alla filosofia dell'arte seguendo suggestioni di Joseph Margolis e Richard K. Sawyer. Sosterrò che l'interpretazione delle opere d'arte non può essere ridotta né all'esperienza percettiva delle qualità manifeste dell'oggetto artistico (empirismo), né all'individuazione delle intenzioni dell'autore (intenzionalismo), né alla comprensione delle pratiche del contesto storico di produzione (contestualismo). Suggestirò, invece, anzitutto che l'identità di un'opera d'arte emerge, da un lato, dalle interazioni dell'artista con forme, materiali e generi artistici e, dall'altro, dalle relazioni tra l'opera d'arte e i contesti mutevoli della sua ricezione e, inoltre, che anche le categorie artistiche non possono essere assunte come criteri prefissati per l'individuazione e la valutazione delle opere d'arte, dato che anch'esse interagiscono con le pratiche artistiche e sono in continua (trans)formazione. Argomenterò così che l'emergente normatività dell'interazione improvvisativa fornisce un modello adatto per render conto dell'identità ontologica "dinamica" dei fenomeni artistici.

### I. Il concetto di emergenza

Le caratteristiche comunemente assegnate alla nozione di emergenza nella letteratura filosofica sono la generazione di nuove proprietà e l'imprevedibilità. Generalmente si ritiene che qualcosa sia emergente quando è un tutto che è *più* della somma delle sue parti (Campbell 2015).

Inoltre esistono diversi tipi di emergenza. Probabilmente le distinzioni principali sono quelle tra emergenza epistemologica ed emergenza metafisica e tra emergenza sincronica ed emergenza diacronica (McDonough 2002).

Per alcuni la *causazione discendente* è una qualità dell'emergenza (cfr. Kim 1999). Tale espressione (con cui traduco la nozione di *downward causation*) indica la relazione causale che sussiste tra i livelli più alti di un sistema alle parti di livello inferiore di quello stesso sistema: per esempio, l'azione causale prodotta da eventi mentali che, pur essendo causati da eventi fisici, generano a loro volta effetti sugli eventi fisici. Non tutti però sono d'accordo sull'esistenza di questo fenomeno (cfr. Campbell 2015). Forse si potrebbe sostenere che l'emergenza artistica sia un caso di causazione discendente, ma in questo contributo non intendo elaborare un'argomentazione a difesa di questa supposizione.

Per quanto riguarda la connessione tra la nozione di emergenza e la filosofia dell'arte, la introduco con una buffa storiella (in verità piuttosto imbarazzante per il suo protagonista). Mentre stavo preparando questo saggio, in un articolo sull'emergenza mi sono imbattuto in questa affermazione: «emergentism is a perspective originating from the philosophy of art, wherein a new property emerges once it attains a high level of complexity» (Lota 2017, 31). Stimolato da queste parole, che sembrerebbero appoggiare la mia intuizione che il concetto di emergenza sia proficuo per la filosofia dell'arte, sono andato a controllare la voce «Emergent Properties» nella *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (O'Connor & Wong 2015). La mia divertita delusione è stata notevole. La voce dice semplicemente: «Emergence is a notorious philosophical term of art», ovvero: emergenza è un noto termine tecnico in filosofia.

La morale della storia, per farla breve, è che l'emergentismo ovviamente non ha avuto origine nella filosofia dell'arte (ma nella filosofia della scienza e nel pragmatismo angloamericano; cfr. ancora McDonough 2002). Ciononostante, suggerirò comunque che questa nozione può essere applicata in modo interessante anche alla

filosofia dell'arte, non soltanto per comprendere la connessione tra proprietà estetiche e altre proprietà di un oggetto, ma anche e soprattutto per chiarire la dimensione culturale, interpretativa e valutativa dell'ontologia delle opere d'arte.

Per raggiungere l'obiettivo proposto, articolerò come segue la mia esposizione. Inizierò con il proporre una *tesi negativa*. Questa sarà la *pars destruens* del mio discorso e consisterà nel sostenere che il significato e il valore artistico/estetico <sup>1</sup> di un'opera d'arte o di una performance artistica, su cui si basa l'identità dell'opera stessa, *non sono riducibili*

<sup>1</sup> Non credo sia necessario, per lo meno in questa sede, distinguere in modo netto tra i due concetti.

1. alla struttura metafisica, formale o empirica dell'opera (platonismo, formalismo, empirismo);
2. alle intenzioni degli artisti (intenzionalismo);
3. al contesto storico della sua produzione e alle relative norme delle pratiche artistiche (contestualismo / pragmatismo).

Intendo per 'riducibilità' di  $x$  a  $y$  l'identificazione logica di  $x$  con  $y$  o la dipendenza causale di  $x$  da  $y$ .

Passerò poi alla *pars construens* del mio discorso, difendendo una *tesi positiva* che battezerò *Emergentismo Artistico Improvvisazionale* (sulla scia di Sawyer, si potrebbe dire anche: *Conversazionale*: cfr. Sawyer 2003; 2005). Questa tesi consiste nelle seguenti due affermazioni complementari:

- a. Per un verso, il significato, il valore e, più in generale, l'identità delle opere d'arte (che, come sosterrò, è anche funzione del significato e del valore dell'opera) emergono relativamente agli oggetti fisici in cui sono incarnati, alle categorie artistiche cui 'appartengono', ad altre opere d'arte e alle interpretazioni valutative cui sono esposte. Quindi, il punto è che l'identità delle opere d'arte emerge dalle (e sulle) diverse interazioni che hanno luogo nelle pratiche culturali.
- b. Per altro verso, le pratiche culturali e in particolare le "categorie" artistiche (generi, stili, pratiche artistiche, concetti estetici) sono in movimento (non sono "scatole" bell'e pronte e immutabili da cui attingere contenuti) ed emergono da (interpretazioni valutative di) opere d'arte. Le opere d'arte (e le loro interpretazioni) (tras)formano le pratiche culturali e le categorie artistiche.

La mia strategia argomentativa sarà la seguente. Anzitutto, distinguerò quattro tipi di *emergentismo artistico*. Su questa base introdurrò e criticherò platonismo, empirismo, intenzionalismo e contestualismo come concezioni inadeguate alla comprensione del significato, del valore e dell'identità dei fenomeni artistici. Quindi, una volta accettato il principio secondo cui "non c'è identificazione senza valutazione", difenderò l'idea della *trasformabilità delle pratiche artistiche* da cui deriverà la tesi che ho battezzato *Emergentismo Artistico Improvvisazionale*.

Comincerò dunque con l'introdurre e poi brevemente discutere i quattro modi in cui, a mio modo di vedere, la nozione di emergentismo può essere plausibilmente applicata all'ambito delle pratiche artistiche.

## II. Tipi di emergentismo artistico

Il primo tipo di emergentismo (*Emergentismo 1*) che possiamo prendere in considerazione è la concezione delle opere d'arte come frutto di creatività. Si tratta di un emergentismo di tipo diacronico, dato che consideriamo il risultato dell'agire creativo come successivo a ciò da cui emerge. Questa idea si basa sulla nozione di creatività come essenzialmente emergente: un'idea comprensibile in virtù del fatto che «[...] la creatività sembra inspiegabile in base ai suoi stati precedenti. C'è un "vuoto" causale tra gli antecedenti della mossa creativa e il momento della creazione» (Brown 1996, 235).

Il secondo caso di emergentismo (*emergentismo 2*) è di tipo sincronico. Si tratta dell'emergentismo estetico, secondo cui gli attributi estetici non sono riducibili alla loro base formale / strutturale / sensoriale (Levinson 1984; 1990).

Il terzo caso di emergentismo (*emergentismo 3*) è espresso dalla tesi di Joseph Margolis secondo cui le opere d'arte sono da intendersi come "entità" o "costrutti" «fisicamente incorporati e culturalmente emergenti» (Margolis 1974, 197). Può essere inteso come emergentismo sincronico – dato che l'aspetto culturale coesiste con il supporto materiale –, ma anche come diacronico – dato che la parte culturale può trasformarsi nel tempo.

Il modello dell'*emergentismo 4* (di tipo diacronico) è l'idea che (il significato di) una performance (ad esempio un'improvvisazione artistica o una conversazione) emerge dall'interazione tra i performer. È imprevedibile in anticipo perché «la performance emerge dall'azione di tutti» (Sawyer 2001, 39).

Applicando il *primo* tipo di emergentismo all'arte, possiamo considerare le opere d'arte come risultati creativi che emergono come novità imprevedibili (potenzialmente anche per gli stessi artisti). Occorre tuttavia segnalare che questa non pretende di essere una definizione dell'arte. Peraltro sembrerebbe tutt'al più in grado di fornire una sorta di condizione necessaria dell'arte, ma anche così considerata non sarebbe esente da eccezioni: infatti, sembra plausibile pensare all'esistenza di opere non creative. Esempi di opere non creative potrebbero essere i seguenti: opere d'arte non riuscite (appunto perché non creative); falsi e plagii; pratiche artistiche di tipo rituale; casi di arte appropriazionale (tuttavia, eccettuato forse proprio il caso dell'arte appropriazionale, nella prospettiva valutativa che assumo qui circa la nozione di arte è difficile sostenere che le opere non creative siano opere d'arte in senso proprio).

Al contrario esistono opere d'arte e pratiche artistiche che mettono in risalto la creatività come emergenza in modo paradigmatico. È per esempio il caso della *Computer-Generative Art*, in cui i risultati artistici emergono dall'algoritmo che li ha generati, sfuggendo al controllo del programmatore; ma ci sono anche altri casi, come la *bio art* o, tra le pratiche più tradizionali, il giardinaggio: il risultato creativo non è qui del tutto prevedibile e controllabile. Il punto di questo tipo di emergentismo artistico è che «[è] possibile realizzare sistemi creativi che esibiscono proprietà emergenti al di là delle intenzioni consapevoli del progettista, creando quindi un artefatto, un processo o un sistema che è "più" di quanto non sia stato concepito dal progettista» (McCormack & Dorin 2001).

Il *secondo* caso di emergentismo artistico ha origine nella nozione di *sopravvenienza*. Una spiegazione della sopravvenienza è ben espressa con questa formulazione classica:

«Non può esserci differenza A senza una differenza B» (McLaughlin & Bennett 2018). Quindi la sopravvenienza implica la covarianza e (per qualcuno) anche l'istanziamento della stessa entità allo stesso tempo (cfr. Campbell 2015).

In base a questa definizione, la sopravvenienza estetica (1) può essere presentata come segue:

Due oggetti (ad esempio, opere d'arte) che differiscono *esteticamente* differiscono di necessità *non-esteticamente* (ossia, non possono esserci due oggetti che siano esteticamente *differenti* ma non-esteticamente *identici*: quando si stabiliscono le proprietà non-estetiche di un oggetto si stabiliscono anche le sue proprietà estetiche). (Levinson 2007, 237)

Si può dunque sostenere che in un oggetto i suoi attributi estetici (grazia, eleganza, malinconia, ironia, serenità...) sopravvivono sulle sue proprietà strutturali / percettive (forme, linee, colori e simili) di un oggetto.

Secondo Levinson, l'emergenza estetica è un tipo specifico di sopravvenienza, perché «[...] gli attributi estetici [sono] ontologicamente distinti da qualunque base strutturale li supporti» e «[sorgono] da queste basi senza includerle o comprenderle in alcun modo in ciò che essi sono» (2007, 242). Perciò «le proprietà di un dato livello sono emergenti sulle proprietà di un altro livello qualora siano sopravvenienti su di esse, ma non logicamente o concettualmente riducibili a esse» (2007, 247). Inoltre, «se una proprietà viene considerata emergente su una data base sottostante, sarà concepibile che possa essere emersa da una base sottostante diversa, o che la base sottostante che in effetti la genera possa non averlo fatto» (2007, 248, traduzione leggermente modificata).

Inoltre, molti sostengono che le proprietà estetiche non possano essere applicate alle opere soltanto sulla base delle proprietà strutturali, cioè unicamente sulla base del loro aspetto percettivo. Infatti, le proprietà artistiche emergono anche dal contesto storico delle opere: la ragione di ciò è che ci possono essere opere d'arte che condividano tutte le proprietà strutturali/percettive, ma differiscano l'una dall'altra per quanto concerne la loro storia di produzione e il loro contesto. Queste differenze contestuali sono responsabili delle differenze delle loro rispettive qualità estetiche (o artistiche) (Danto 2008; Currie 1990).

Dunque, per esempio, «un'immagine non è bella o dinamica o vibrante unicamente in virtù dell'aspetto visivo che presenta, ma anche in virtù del suo contesto storico» (Currie 1990, 256). Come vedremo meglio in seguito (§ 3.4) la tesi che l'emergenza sia, in definitiva, una sorta di sopravvenienza – di ordine inferiore e/o superiore, in quanto emergente dalle proprietà materiali/strutturali e/o anche da quelle culturali/relazionali/contextuali – offre un modo per spiegare la relazione tra le proprietà oggettive (materiali e culturali) di un'opera d'arte e le sue proprietà estetiche/artistiche, senza ridurre queste a quelle. Per un verso ciò spiega perché le opere d'arte, in quanto entità culturali, possano perdere le proprietà “intenzionali” (cioè relative ai valori e ai significati che le vengono attribuiti nelle pratiche artistiche e culturali) che avevano ad un certo punto della loro storia a causa dei mutamenti accaduti nella loro base fisica. Quando le proprietà materiali di un'opera d'arte come *l'Ultima cena* di Leonardo si deteriorano, essa perde le (o alcune) proprietà estetiche che la rendevano un'entità culturale di un certo tipo: un'opera d'arte. Tuttavia, per altro verso, l'identificazione levinsoniana dell'emergentismo con la teoria della sopravvenienza impedisce di sviluppare pienamente le potenzialità che la nozione di emergenza ha per rendere conto dei caratteri di trasformatività e imprevedibilità che sembrano essere proprie delle opere d'arte in quanto prodotti creativi.

Di questa dimensione di creatività e apertura, su cui fa leva l'*Emergentismo* e che sembra slegare l'emergenza dalla sopravvenienza, tengono conto anche il terzo e soprattutto il quarto tipo di emergentismo estetico (o artistico). Il *terzo* tipo

di emergentismo estetico deriva dall'idea che le proprietà mentali non sono riducibili alle proprietà fisiche ed emergono su di esse. In questo senso, le persone sono identità incorporate fisicamente e culturalmente emergenti. Joseph Margolis ha applicato in modo interessante questa idea alle opere d'arte, sostenendo che le opere, come le persone, hanno identità emergenti, dal momento che non sono riducibili agli oggetti fisici dai quali sono istanziate.

Consideriamo, per esempio, la statua del *Mosé* di Michelangelo. Essa, una volta ultimata dal suo artefice, non è soltanto il blocco di marmo, osservato alla luce della sua nuova forma: “il marmo-a-forma-di-Mosé”. Si tratta, invece, di una cosa del tutto nuova, e non a caso ci riferiamo a questo oggetto dandovi un nome proprio, appunto il *Mosé*. Ciò è dovuto al fatto che il nuovo oggetto, l'opera di Michelangelo, ha diverse proprietà (è solenne o impressionante), diverse condizioni di identità (tra cui la storia della sua produzione), e ha pertanto una natura diversa da quella del marmo di cui è materialmente costituita.

Il fatto che un nuovo ente (l'opera) *emerge* su qualcos'altro (l'oggetto fisico, la materia) significa insomma che per spiegare il nuovo ente non ci si può limitare a ricorrere alle leggi causali che ne hanno determinato l'esistenza: elencando le proprietà fisiche del marmo non comprendiamo che cos'è il *Mosé* di Michelangelo. La risposta alla domanda sul come sia possibile che qualcosa (l'opera: la statua) emerga su qualcos'altro (l'oggetto fisico: il blocco di marmo) pur essendo “incarnato” in esso (e con esso “coincidente”) è allora che *la costituzione non è l'identità*. Sostiene Lisa Giombini: 2

Pur essendo *costituito* da un certo blocco di marmo, e dunque incarnato in quell'oggetto fisico, il *Mosé* non è *identico* al marmo che lo forma: l'identità è, infatti, data dal tipo o dalla categoria cui qualcosa appartiene, e tale tipo è definito dalle sue proprietà. Quindi due oggetti possono coincidere, ma non per questo essere identici, ovvero appartenere “allo stesso tipo” (comunicazione personale).

2 In un commento a una prima versione di questo articolo. Anche nella parte precedente ho ripreso alcune puntuali osservazioni di Lisa Giombini, che ringrazio.

Ovviamente l'analogia proposta da Margolis tra persone e opere d'arte non è un'equivalenza e ha limiti precisi. In particolare, le opere d'arte, come il *Mosé*, sono più indipendenti dalla loro base fisica di quanto non siano le persone rispetto al loro corpo. Non tanto perché il *Mosé* avrebbe potuto avere una base materiale diversa (ciò potrebbe, *ammesso e non concesso* che valga per le opere d'arte, semmai, valere analogamente anche per le persone), ma perché il corpo in cui una persona è incarnata non esisteva prima che la persona nascesse, mentre il blocco di marmo nel quale il *Mosé* è incarnato esisteva già prima che Michelangelo lo scolpisse. Inoltre, il corpo fisico cambia nel corso del tempo molto più velocemente di quanto non faccia il marmo.

La questione che sembra stare a cuore a Margolis è tuttavia soprattutto l'idea che le proprietà delle opere d'arte (e anche quelle delle persone) dipendano da interpretazioni e valutazioni di tipo culturale. In altri termini, non dipendono da semplici riconoscimenti percettivi, magari accompagnati da deduzioni concettuali: «l'attribuzione delle proprietà [...] e le valutazioni delle opere d'arte stesse dipendono dall'identificazione dell'opera sotto una certa descrizione (o interpretazione)», cosicché «le opere d'arte non possono essere identificate come tali tranne che in un contesto culturale» (1974: 190). Di conseguenza, dal momento che le proprietà culturali e artistiche sono in continua evoluzione, le opere d'arte, secondo Margolis, non sono immutabili, ma sono soggette a trasformazioni. Dunque l'identità delle opere d'arte emerge non soltanto dalle proprietà del supporto fisico-materiale, ma anche da quelle

contestuali: nuove interpretazioni in un contesto storico successivo a quello dell'ambiente culturale relativo all'epoca della produzione dell'opera modificano l'identità dell'opera.

Anche il *quarto* tipo di emergentismo artistico che si deve qui considerare è, come quello di Margolis, di derivazione pragmatista. Si tratta dell'*emergentismo improvvisazionale o conversazionale* di Richard K. Sawyer (cfr. Sawyer 2000; 2001; 2003; 2005). La tesi di fondo concerne le interazioni sociali e le interazioni nelle pratiche artistiche improvvisative, tra cui vengono riscontrate analogie strutturali profonde. Una performance d'improvvisazione artistica, così come una conversazione, è un *sistema aperto* e auto-trasformantesi: emerge in modo dinamico e retroattivo da (relazioni tra) interazioni imprevedibili che retroalimentano il sistema. Come osserva David Campbell, i sistemi aperti sono costituiti da processi interattivi: «[...] la relazione di causa ed effetto tra i componenti è *circolare*», «in quanto ogni cambiamento nel primo componente viene ricondotto attraverso i suoi effetti sugli altri componenti al primo componente stesso» (2015, 209).

Pertanto, la tesi cruciale di questo tipo di emergentismo è che il (significato e il valore del) processo improvvisazionale emerge da interazioni e *feedback-loops* tra gli eventi generati. Consideriamo per esempio l'improvvisazione musicale: qui i suoni generati dall'esecutore B assegnano in modo performativo un senso (un significato, un valore, una direzione) ai suoni eseguiti da A, stabilendo così una cornice normativa in evoluzione per valutare i suoni prodotti da C, che a loro volta produrranno *feedbacks* su B e A (cfr. Bertinetto 2016, 281-294). In questo senso la normatività che regola il processo emerge nella pratica stessa. Questo vale, secondo Sawyer (2000, 183) a tre livelli:

- a. il livello delle performance collettive nel cosiddetto 'tempo reale';
- b. il livello della produzione delle opere d'arte;
- c. il livello delle strutture e delle norme macrosociali (stili e generi, per esempio) che emergono nel tempo.

Il significato del processo improvvisativo (per esempio nel caso di un'improvvisazione teatrale) emergerà quindi dalle interazioni performative "sul momento", ma anche dalle relazioni tra una concreta performance e altre produzioni, così come tra la performance e la storia della pratica e del genere in questione e le sue norme artistiche.

Come vedremo (§ 4), la combinazione tra le idee di Margolis e quelle di Sawyer può offrire un contributo importante alla comprensione dell'ontologia delle opere d'arte come fenomeni creativi trasformabili e trasformativi. Prima di elaborare esplicitamente questa proposta è però opportuno mostrare, sulla base delle nozioni di emergentismo presentate, in che modo l'idea di emergentismo possa offrire elementi per risolvere alcuni problemi che incontrano le più importanti teorie riguardanti l'ontologia delle opere d'arte.

### III. L'emergentismo oltre platonismo, empirismo, intenzionalismo e contestualismo

#### III.1. Platonismo

La prima posizione che si può prendere in considerazione è il platonismo. Esso sostiene che le opere d'arte, o almeno quei generi di opere d'arte, come le opere musicali e teatrali che possono avere diverse performance, siano *types*, universali eterni,

immutabili e non creati, istanziati (*tokened*) dalle loro performance reali che li possono realizzare più volte, senza modificarli (cfr. paradigmaticamente Dodd 2007).<sup>3</sup> Nonostante la sua eleganza, questa soluzione al problema del rapporto tra un'opera e le sue performance non funziona. Tra le diverse ragioni per cui non funziona, ne segnalo due. Il rapporto tra *type* e *token* dovrebbe essere di tipo normativo: il *type* regola cioè la correttezza o la correttezza del *token*; ma l'idea di normatività qui abbracciata non sembra considerare la possibilità che il *token*, l'applicazione della norma, realizzando la norma, la modifichi nel suo adattarla alla situazione; ma poiché la norma funziona (è una norma reale) soltanto in quanto è attuata (*enforced*) e poiché l'applicazione la modifica in modi non prevedibili si può dire che la realizzazione è emergente rispetto alla norma ovvero che la norma *emerge* attraverso le sue realizzazioni. Se così stanno le cose, la concezione emergentista sembra mettere in crisi l'ontologia platonista che non è disposta ad accogliere l'idea che il *type* possa essere modificato dai suoi *token*.<sup>4</sup> Inoltre, il platonismo è costretto a sostenere l'eternità dell'opera d'arte, dunque il suo non essere creata, ma scoperta, dall'artista. Il che sembra però scontrarsi con la diffusa intuizione che l'opera d'arte sia prodotta grazie all'attività dell'artista, emergendo creativamente come qualcosa di nuovo. Le opere sono entità altre rispetto agli oggetti e ai materiali (pietra, metallo, plastica, vernice, carta, vibrazioni acustiche, movimenti, segni ecc.) di cui sono formate: esse sono metafisicamente diverse da oggetti e materiali e a essi irriducibili. Quando un'opera d'arte viene alla luce significa che è stato creato un nuovo prodotto ontologico: un nuovo elemento si aggiunge al catalogo degli enti che compongono il mondo. Sebbene l'emergentismo rispetto all'agire creativo, e dunque l'imprevedibilità del significato dell'opera rispetto al controllo dell'artista, ci induca a ritenere l'opera come emergente anche rispetto al fare e alle intenzioni dell'artista (emergentismo 1), ciò non toglie che l'artista svolga un ruolo creativo che il platonismo sembra rendere impossibile e che invece l'emergentismo (considerando insieme tutti i tipi di emergentismo artistico sopra introdotti) sembra riuscire a spiegare.<sup>5</sup>

### III.2. Empirismo

La seconda posizione da prendere in considerazione è l'*empirismo estetico*. Secondo l'empirismo estetico, gli attributi estetici sopravvengono esclusivamente su (co-variano con) proprietà strutturali/percettive degli oggetti (cfr. Currie 1989, 17). Di conseguenza, l'empirismo sostiene che possiamo valutare le opere soltanto incontrandole in modo percettivo: «Il fuoco dell'apprezzamento è ciò che potremmo definire l'«opera manifesta» – un'entità che include solo le proprietà disponibili per un destinatario in un incontro percettivo immediato con un oggetto o evento che realizza l'opera» (Davies 2004, 26-27). Insomma, come chiosa Fabian Dorsch, «l'empirismo estetico sostiene che l'evidenza empirica può essere – e spesso è – sufficiente a fornire una buona definizione per i nostri giudizi estetici primi o per i

<sup>3</sup> In realtà, questa forma rigida di platonismo è mitigata da versioni più morbide, come quella di Levinson, che, per rispettare l'intuizione che le opere sono create dagli artisti in un certo contesto storico, sostiene che esse sono *types* indicati, cioè che vengono alla luce allorché l'artista ne fornisce un primo *token* mediante il suo lavoro creativo (Levinson 2011). Ciò detto, Levinson è ancora legato al principio che le esecuzioni realizzino l'opera ripetendola nelle sue esecuzioni senza trasformarla.

<sup>4</sup> Dunque si può accogliere la distinzione tra *type* e *token* come modello appropriato per comprendere il rapporto, ad esempio, tra un'opera musicale e le sue esecuzioni, senza dover accettare il dogma del platonismo rigido della ripetibilità dell'opera nelle sue esecuzioni senza perdita d'identità. Ringrazio Enrico Terrone per un commento su questo punto a una precedente versione di questo articolo.

<sup>5</sup> Ho fornito maggiori dettagli relativamente alle obiezioni da muovere al Platonismo in riferimento all'ontologia musicale in Bertinetto (2016).

nostri giudizi estetici di ordine superiore» (2014, 75).

Tuttavia, l'empirismo estetico non resiste alle seguenti obiezioni:

- a. Se l'empirismo estetico fosse vero, un falso avrebbe lo stesso valore estetico/artistico dell'opera d'arte originale.  
Ma i falsi non hanno lo stesso valore dell'opera d'arte originale.
- b. Se l'empirismo estetico fosse vero, la storia della produzione non avrebbe alcun impatto sul valore dell'opera d'arte.  
Ma la storia della produzione è parte del valore dell'opera d'arte.

In entrambi i casi ne segue che l'empirismo estetico è falso: gli attributi estetici non emergono esclusivamente dalle/sulle proprietà strutturali/percettive. Di conseguenza, gli attributi estetici, nonché il valore e il significato delle opere d'arte, possono dipendere anche da intenzioni degli artisti e/o dai contesti culturali, che sempre arricchiscono e in alcuni casi determinano l'esperienza delle opere d'arte.

6 Ovviamente i sostenitori dell'empirismo estetico possono ribaltare l'argomento, partendo da premesse opposte, cioè sostenendo che, poiché due opere hanno le stesse proprietà estetiche "di superficie" la differenza nella storia di produzione non conta. Quindi molto dipende dal valore che viene attribuito al contributo dell'artista e in generale della creatività umana alla produzione delle opere.

### III.3. Intenzionalismo

A questo proposito l'*intenzionalismo estetico* sostiene che il significato e l'identità culturale delle opere d'arte risultano anche dalle intenzioni dell'autore. Tuttavia, sebbene questa posizione, nell'attribuire all'autore un ruolo creativo per l'assegnazione del significato all'opera d'arte, abbia indiscutibili vantaggi rispetto al platonismo e all'empirismo, non resiste a obiezioni né nella sua versione "assoluta" né in quella "moderata".

L'intenzionalismo assoluto (IA) è la concezione per cui «il significato di un'opera e le reali intenzioni dell'autore [...] sono logicamente equivalenti» (Livingston 2007, 139). IA non pare tuttavia in grado di resistere alla seguente obiezione, esponibile nella forma di un dilemma: se le intenzioni dell'artista sono realizzate con successo nell'opera d'arte, sono superflue e gli interpreti non hanno bisogno di farvi ricorso; se le intenzioni dell'artista non vengono realizzate con successo, il riferimento a tali intenzioni è inutile, perché non è in grado di giustificare affermazioni circa i significati dell'opera (cfr. Livingston 2007, 146).

Secondo l'intenzionalismo moderato (IM), «le intenzioni dell'artista sono in parte costitutive di alcuni dei significati dell'opera, e quindi sono necessarie al significato dell'opera "preso globalmente"». Quindi, «una preoccupazione per il significato inteso è necessaria per la realizzazione riuscita del proprio progetto interpretativo» (2007, 142-143).

Nuovamente, però, l'intenzionalismo moderato si scontra con l'idea che la creatività, per quanto attribuibile agli artisti, sia emergente, nel senso che i risultati creativi eccedano le intenzioni e il controllo degli artisti (Emergentismo 1). Inoltre, le intenzioni degli artisti non sono sufficienti a strutturare il significato, il valore e l'identità di un'opera d'arte, poiché sono efficaci solo se rispettano le norme delle pratiche del contesto storico-culturale pertinente, che, di nuovo, possono eccedere le intenzioni soggettive degli artisti. Come osserva Danto (1981), sulla scia di Wöllflin (1915), «not everything is possible at every time».

### III.4. Contestualismo

Quindi, solitamente gli estetologi fanno ricorso al *contestualismo*. Il contestualismo è quella concezione secondo cui fattori come convenzioni artistiche e fattori contestuali possono determinare il significato, il valore e l'identità di un'opera d'arte. È una posizione in grado di superare i problemi delle tre posizioni precedenti, perché spiega 1. che l'apporto della situazione storica della produzione artistica alle qualità dell'opera non può essere compreso nei termini del platonismo rigido, 2. che le qualità strutturali-percettive non sono sufficienti a determinare l'identità di un'opera, 3. che come le intenzioni degli artisti sono efficaci soltanto se compatibili con le convenzioni culturali del contesto artistico.

La tesi del contestualismo è che un'opera d'arte è il «prodotto di un'invenzione umana in un particolare momento e luogo, da parte di un particolare individuo o di particolari individui»; pertanto «le opere d'arte sono essenzialmente oggetti storici, e il loro significato, le loro proprietà, la loro identità e il loro valore dipendono dai contesti di produzione» (Levinson 2017, 20). Dunque, come osserva Davies, «l'apprezzamento delle opere [...] comporta l'attenzione non solo verso le proprietà manifeste [...], ma anche verso le proprietà "invisibili" che dipendono dalle relazioni che queste entità hanno con i contesti storico-artistici in cui sono generate» (Davies 2004, 191). Di conseguenza il contestualismo, seguendo un famoso articolo di Kendall Walton (1970), sostiene che l'interpretazione di un'opera d'arte e la sua identificazione ontologica dipendono dalla collocazione dell'opera d'arte nella corretta "categoria".

Esistono poi posizioni intermedie tra contestualismo e intenzionalismo, come il *contestualismo ipotetico* di Levinson e l'*intenzionalismo interpretativo* di David Davies.

Il *contestualismo ipotetico* sostiene che la comprensione delle opere d'arte non deve riguardare soltanto forme e strutture, ma anche le scelte prese dagli individui in situazioni storico-sociali particolari in rapporto a convenzioni ereditate; inoltre «per quanto riguarda il significato artistico, non sono le intenzioni semantiche effettive degli artisti, possibilmente inaccessibili, a contare, ma piuttosto quelle intenzioni che un pubblico, appropriatamente in grado di possedere informazioni rilevanti sul contesto di creazione dell'opera, può ragionevolmente ipotizzare che abbiano guidato la realizzazione di un'opera» (Levinson 2017, 23).

Secondo l'*intenzionalismo interpretativo* il significato di un'opera è il significato che un fruitore correttamente informato attribuirebbe all'opera applicando correttamente le norme interpretative appropriate. Le norme interpretative (che comprendono convenzioni relative al linguaggio e ai generi artistici) consentono ai fruitori di realizzare le loro intenzioni semantiche. «[...] [I]l significato fornito dalla corretta applicazione (a un'opera d'arte) potrebbe non corrispondere al significato previsto dell'autore» e ciò potrebbe essere evidente all'interprete. «Il criterio per la correttezza dell'attribuzione del significato all'opera d'arte è la conformità con le norme, non la conformità con le intenzioni semantiche effettive o ipotetiche» (Davies 2004, 89).

Per quanto queste posizioni riescano a integrare il riferimento alle intenzioni dell'autore con l'attenzione alle pratiche dei contesti artistici, esse sono comunque entrambe basate sulla tesi di Walton (1970) secondo cui l'interpretazione di un'opera d'arte e la sua identificazione ontologica dipendono dall'inserire l'opera nella/e "categoria/e" corretta/e. Dunque il significato e il valore di un'opera d'arte possono essere colti soltanto giudicando l'opera anche in base alle norme in vigore nel contesto storico / culturale dell'opera, cioè collocando l'opera nella categoria corretta.

Credo tuttavia che anche questa idea sia sbagliata. Contro di essa difenderò

il punto di vista che definisco *emergentismo artistico improvvisazionale* (EAI). Questa posizione potrebbe essere intesa come una versione di quello che Livingston chiama *anti-intenzionalismo assoluto* (AA), secondo cui «le intenzioni autoriali non sono mai decisive o determinanti riguardo ai significati di un'opera, e (...sono) irrilevanti per i compiti dell'interprete» (Livingston 2007, 141). Tra EAI e AA c'è tuttavia una differenza importante: EAI, pur sostenendo che le intenzioni dell'autore non siano mai decisive, non sostiene che siano sempre irrilevanti. Anche le intenzioni dell'autore possono avere un peso nella negoziazione del significato e del valore dell'opera che avviene nelle pratiche artistiche, incluse le pratiche interpretative, ma non forniscono sempre il criterio ultimo di giudizio e possono essere soppiantate da altri fattori.

#### IV. La paradigmaticità dell'improvvisazione

Secondo EAI, l'improvvisazione è paradigmatica per l'arte in generale. In un'improvvisazione, il significato di (ogni passo della) performance (in breve: la normatività del processo) emerge dalle interazioni performative (che è il primo livello dell'emergentismo 4). Analogamente, i significati e i valori delle opere d'arte sono continuamente rinegoziati nella prassi artistica e, in particolare, nella prassi interpretativa: le interpretazioni delle opere d'arte, così come gli (ab)usi delle opere d'arte in contesti diversi da quelli originali, reinventano i significati e i criteri di valutazione delle opere, rispondendo alle interpretazioni del passato e aprendo possibilità (e istituendo vincoli) per le interpretazioni future. Il significato di un'opera, responsabile della sua identità ontologica come costruito culturale, non può dunque risolversi nelle intenzioni dell'autore, poiché emerge dalle interazioni nelle pratiche artistiche, dalle interpretazioni dell'opera e dagli (ab)usi cui questa viene “adattata” o “piegata”. La storia di un'interpretazione e degli effetti di un'opera, la sua *Wirkungsgeschichte*, per dirla con il noto concetto gadameriano (Gadamer 1990, 350 sgg.), è dunque l'opera stessa, in quanto costruzione culturale la cui identità emerge, trasformandosi, attraverso i modi in cui viene intesa e (ab)usata. Le interpretazioni e gli (ab)usi di un'opera producono significati che la (trans)formano retroattivamente: sono contributi (non programmabili in anticipo) all'ulteriore riconfigurazione dell'opera (cfr. Bertinetto 2018). In generale si può dunque sostenere che la normatività artistica (ovvero, il significato e il valore dell'opera d'arte che ne determinano l'identità ontologico-culturale) emerge attraverso le interazioni che avvengono nelle pratiche artistiche (il terzo livello dell'emergentismo 4).

Il punto cruciale è che nelle pratiche culturali non possiamo assumere come presupposto il principio “*l'identificazione ontologica di un'opera d'arte è condizione per la sua valutazione*”; dobbiamo piuttosto ricorrere al principio: “*Non esiste identificazione senza valutazione*” (Margolis 2011, Lamarque 2019, Zemach 1986). Ciò significa che l'identificazione ontologica di un'opera è condizionata dalle pratiche valutative e interpretative.

Come argomenta Peter Lamarque, la ragione di ciò è dovuta al fatto che le condizioni di identità delle opere d'arte sono «intrinsic di valori» ed è per questo che le opere d'arte «sono distinte da quelle degli artefatti definiti dal punto di vista funzionale e dagli oggetti fisici del mondo naturale» (Lamarque 2019, 61, traduzione leggermente modificata). Come sostiene l'Emergentismo 1 (in senso anti-platonista) riguardo all'emergenza in quanto aspetto cruciale della creatività, l'opera d'arte è prodotta dall'azione umana che immette «qualcosa di nuovo nel mondo» (2019, 59 e 64); inoltre, seguendo il contestualismo, si può affermare che l'opera d'arte ha bisogno di «un complesso sfondo culturale di pratiche, convenzioni, modalità prestabilite

(accettate o rifiutate), idee diffuse, correnti politiche e sociali, così come di materiali disponibili, tecniche e circostanze economiche» (2019, 58), «credenze, [...] atteggiamenti, [...] modalità di fruizione e [...] aspettative appropriate» (2019, 72; traduzione leggermente modificata) al fine di (continuare a) essere l'opera d'arte che è. Tuttavia, le pratiche e la loro forza normativa possono cambiare; ne segue quindi che anche l'opera d'arte, che su queste pratiche si basa per la sua identità ontologico-culturale, può cambiare. Quindi, l'idea secondo cui dobbiamo collocare un'opera d'arte nella categoria corretta per valutarla correttamente (Walton 1970; Lamarque 2019, 96) è fuorviante, perché le pratiche valutative e interpretative non rendono soltanto possibile l'identificazione ontologica, ma (tras)formano performativamente il senso delle opere d'arte, modificando e generando categorie artistiche (generi, norme e valori). Infatti, poiché le opere d'arte sono artefatti culturali, la loro identità è data dal senso (e dai valori) che hanno; dunque, se quest'ultimo cambia grazie alle pratiche interpretative e valutative, allora cambia anche l'identità ontologica delle opere.

Questa è la ragione per cui Margolis ha concepito le opere d'arte in termini emergentisti. (Emergentismo 3). Margolis ritiene anzitutto che le interpretazioni valutative siano performative, poiché individuare un'opera d'arte (in quanto basata su un oggetto materiale, ma non semplicemente coincidente con esso) significa attribuirle "parti" culturali / interpretative / intenzionali / valutative e ciò rientra nella stessa pratica di assegnare significato all'oggetto mediante l'interpretazione. Fino a qui Margolis non va oltre quanto sostengono anche Lamarque e Walton.

Tuttavia, diversamente da Lamarque e Walton, Margolis pensa anche che le interpretazioni non possano essere limitate a priori: «non si può fissare l'ontologia dell'arte imponendo limitazioni a priori alla logica dell'interpretazione» (Margolis 2011, 129).

Certamente, la struttura materiale di un'opera non costituisce soltanto un vincolo difficilmente aggirabile, ma anche la condizione esistenziale dell'opera. Tuttavia, l'opera non è riducibile a questa sua condizione, così come il suo significato, e la sua identità ontologico-culturale, non può dipendere unicamente dall'ambiente culturale da cui origina. Dunque le opere d'arte sono sia (tras)formabili sia (tras)formative.

Come già osservato in precedenza, secondo Margolis «le opere d'arte sono enti fisicamente incorporati e culturalmente emergenti» (2011, 98): dunque sono (tras)formabili perché le entità culturali non sono oggettivamente fisse o invariante (sebbene le variazioni della loro base fisica, pur soggetta a trasformazioni storiche, non possano oltrepassare la soglia, da determinarsi caso per caso, delle condizioni empiriche minime necessarie all'esistenza stessa dell'opera e alla sua esperienza da parte dei fruitori).

Per un verso, la "natura" delle opere può essere specificata solo in termini di proprietà culturali in flusso, perché esse sono soggette a trasformazioni interpretative, cioè a improvvisazioni situate e responsive (cfr. Margolis 2011, 126). Per altro verso, le interpretazioni valutative (tras)formano l'identità delle opere e non sono completamente vincolate da criteri immutabili del tipo di quelli tramite cui possiamo attribuire proprietà invariante alle entità fisiche. Inoltre le opere d'arte non sono soltanto soggette a trasformazione; sono esse stesse trasformative, perché intervengono sulla realtà.

Ciò significa in particolare che le categorie (normative) artistiche (generi, stili, concetti estetici ecc.) non sono semplicemente proprietà oggettive invariante che qualificano l'opera d'arte. Infatti, e piuttosto, le opere d'arte attualizzano e (tras)formano le categorie artistiche: le opere d'arte non sono contenuti che, per così dire, entrano in una categoria come oggetti che possono essere inseriti in una scatola. Sebbene spesso e comunemente almeno il nostro primo contatto con le opere d'arte

avvenga grazie al filtro di categorie artistiche date e pronte all'uso di cui anche gli artisti tengono conto (anche soltanto per opporvisi), la relazione tra le opere e le categorie artistiche (generi, stili, tradizioni, ecc.) non è una relazione unidirezionale di determinazione, ma un'interazione di reciproca determinazione.

- a. Le categorie artistiche sono emergenti: si sviluppano attraverso, sono (tras) formate da, ed emergono da (interpretazioni di) opere d'arte.
- b. A sua volta, ogni opera d'arte è emergente: mentre applica la categoria / norma, l'opera contribuisce a (tras)formarla.

Margolis adduce in proposito l'esempio di una celeberrima opera di Picasso, *Les demoiselles d'Avignon* e scrive che «L'innovazione di Picasso» (con *Les demoiselles d'Avignon*) «non può essere riconciliata senza strappo con uno qualunque degli ipotetici canoni di pittura accettabile fino all'intrusione di *Les Demoiselles* [...]» (2011, 127). L'innovazione di Picasso è una «improvvisazione» (su categorie-norme e altre opere d'arte: in particolare, *Les grand baigneuses* di Cezanne e le maschere culturali africane; cfr. Ginzburg 2000, 127-147) «apert[a] a nuove improvvisazioni» (grazie alle quali le categorie / norme sono trasformate).

## V. L'emergenza in dialogo

In conclusione, la mia tesi è che le opere d'arte sono costrutti culturali generati in modi imprevedibili da attribuzioni interpretative-valutative di significato prodotte da diverse entità culturali (incluse le persone): le opere hanno un'identità emergente. Insomma, l'ontologia dell'arte dipende dalle dinamiche emergentiste / improvvisative delle pratiche artistiche (produzione, interpretazione, critica: cfr. Bertram 2014). Infatti le interazioni improvvisazionali tra agenti diversi producono *feedback* che retroagiscono sull'identità delle opere d'arte: sebbene l'oggetto fisico possa rimanere (o essere ripristinato come) lo “stesso”, la “parte” culturale emergente è in flusso. L'emergere dell'opera d'arte influenza attivamente tali interazioni, (tras)formando criteri di valutazione e interpretazione.

Pertanto, possiamo tracciare un'analogia strutturale tra l'interpretazione delle opere d'arte e la creatività delle conversazioni (in base alla proposta emergentista di Sawyer: cfr. Emergentismo 4). Possiamo allora accogliere l'idea di Noel Carroll che l'interpretazione delle opere d'arte sia una conversazione dialogica con le opere d'arte. Ma, come nelle conversazioni reali, il dialogo non mira a scoprire le intenzioni dei parlanti; produce invece significati che emergono al di là delle intenzioni dei parlanti stessi (cfr. Huddleston 2012). Inoltre, certamente le conversazioni seguono convenzioni, rispettano norme e sottostanno a vincoli; tuttavia la specifica situazione conversazionale ridefinisce convenzioni, norme e vincoli conversazionali, poiché le reciproche interazioni dei conversanti hanno un impatto pragmatico sul contesto della conversazione.

Quindi, posso riassumere la mia versione dell'emergentismo in rapporto all'arte con questa affermazione riassuntiva. Le interpretazioni valutative delle opere d'arte e gli (ab)usi cui le opere sono sottoposte in contesti culturali diversi da quelli originali danno creativamente forma ai significati e alle identità flessibili delle opere d'arte (anche retroattivamente). Il significato e l'identità delle opere d'arte emergono e vengono (tras)formati attraverso le interazioni, di tipo improvvisativo, a cui partecipano le stesse opere.

## Bibliografia

- Bertinetto, A. (2016). *Eeguire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*. Roma: Il Glifo.
- Id. (2018). The Birth of Art from the Spirit of Improvisation. *Quadranti*, 6,1, 119-147.
- Bertram, G. (2014). *Arte come prassi umana. Un'estetica*. Trad. it. di A. Bertinetto. Milano: Cortina.
- Brown, J. L. (1996). *Time, Will, and Mental Process*. New York-London: Plenum Press.
- Campbell, D. (2015). *The Metaphysics of Emergence*. New York: Pelgrave-McMillan.
- Carroll, N. (1992). Art, intentions and conversations. In G. Iseminger (a cura di), *Intention and interpretation* (97-131). Philadelphia: Temple University Press.
- Currie, G. (1990). Supervenience, Essentialism and Aesthetic Properties. *Philosophical Studies*, 58,3, 243-257.
- Id. (1989). *An ontology of Art*. London: McMillan.
- Davies, D. (2004). *Art as Performance*. Oxford: Blackwell.
- Danto, A. (2008). *La trasfigurazione del banale*. Trad. it. di S. Velotti. Roma: Laterza.
- Dodd, J. (2007). *Works of Music: an Essay in Ontology*. Oxford: Oxford University Press.
- Dorsch, F. (2014). The Limits of Aesthetic Empiricism. In G. Currie et al. (a cura di), *Aesthetics and the Science of Mind* (75-100), Oxford: Oxford University Press.
- Gadamer, H.-G. (1990). *Verità e metodo*. Trad. di G. Vattimo. Milano: Bompiani.
- Ginzburg, C. (2000). *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*. Milano: Garzanti.
- Huddleston, A. (2012). The conversational argument for actual intentionalism. *British Journal of Aesthetics*, 52, 241-256.
- Kim, J. (1999). Making Sense of Emergence. *Philosophical Studies*, 95, 3-36.
- Lamarque, P. (2019). *Opera e oggetto. Esplorazioni nella metafisica dell'arte*. Trad. it. di L. Giombini. Macerata: Quodlibet.
- Levinson, J. (2007). Sopravvenienza estetica. Trad. it. di G. Matteucci in P. Kobau et al., *Estetica e filosofia analitica* (235-256). Bologna: Il Mulino.
- Id. (2011). Indication, Abstraction, and Individuation. *Tropos: Rivista di ermeneutica e critica filosofica*, 4(2), 121-133.
- Id. (2017). *Aesthetic Pursuits. Essays in Philosophy of Art*. Oxford – New York: Oxford University Press.
- Livingston, P. (2007). *Art and Intention*. Oxford-New York: Oxford University Press.
- Lota, K. (2017). Emergentism Reconsidered. *Res Cogitans*, 8, 29-40.
- Margolis, J. (1974). Works of Art as Physically Embodied and Culturally Emergent Entities. *The British Journal of Aesthetics*, 14,3: 187-196.
- Id. (2011). *Ma allora, che cos'è un'opera d'arte?*. Trad. it. di A. Baldini. Milano-Udine: Mimesis.
- McCormack, J. & Dorin, A. (2001). Art, Emergence, and the Computational Sublime. In A. Dorin (a cura di), *Proceedings of Second Iteration, Second international conference on generative systems in the electronics arts* (67-81). Melbourne Australia: CEMA.
- McDonough, R. (2002). Emergence and Creativity. Five Degrees of Freedom. In T. Dartnall (a cura di), *Creativity, Cognition, and Knowledge. An Interaction* (283-302), Westport & London: Praeger.
- McLaughlin, B. & Bennett, K. (2018), Supervenience. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2018 Edition), a cura di Edward N. Zalta, URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/supervenience/>>.

- O'Connor, T. & Wong, H.Y (2015). Emergent Properties. In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, N. Zalta (a cura di), <https://plato.stanford.edu/archives/sum2015/entries/properties-emergent/>
- Sawyer, R.K. (2000). Improvisational Cultures: Collaborative Emergence and Creativity in Improvisation. *Mind, Culture, And Activity*, 7(3), 180–185.
- Id. (2001). *Creating Conversations. Improvisation in Everyday Discourse*. Cresskill, NJ: Hampton Press.
- Id. (2003). *Improvised Dialogues: Emergence and Creativity in Conversation*. Westport Connecticut & London: Ablex Publishing.
- Id. (2005). *Social Emophy*. Washington D.C.: Washington University Press.
- Walton, K. (1970). Categories of art. *The Philosophical Review*, 79, 334-367.
- Wöllflin, H. (1915). *Kunstgeschichtliche Begriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München: Bruckmann.
- Zemach, E. (1986). No Identification Without Evaluation. *British Journal of Aesthetics*, 26, 239-251.