

Note & Recensioni

Volumi

Giuliana Bruno, *Surface: Matter of Aesthetics, Materiality, and Media* [Emanuele Crescimanno, p. 230] • **Emmanuel Alloa** (a cura di), *Penser l'image II. Anthropologies du visuel* [Francesca Martinez Tagliavia, p. 233] • **Peter Lamarque**, *The Opacity of Narrative* [Leen Verheyen, p. 236]

Note

Jacques Morizot à propos du livre de **Dominic Maclver Lopes**, *Beyond Art* [p. 239]

Volumi

Giuliana Bruno, *Surface: Matter of Aesthetics, Materiality, and Media*, University of Chicago Press, Chicago 2014, 288 pp.

Giuliana Bruno, docente di *Visual and Environmental Studies* all'Harvard University, affronta dalla prospettiva della cultura visuale un tema centrale della contemporaneità, riflettendo sulla paradossale situazione della profondità della superficie come luogo privilegiato – tutt'altro che superficiale dunque – di espressione e di comunicazione nell'epoca della smaterializzazione e scomparsa dei supporti e dunque delle nuove relazioni che si intersecano a partire da questa nuova valutazione della superficie. Infatti a partire da Lucrezio, che afferma come la percezione si manifesti a partire dalla superficie, è necessario per Bruno ripensare il ruolo che quei territori liminari che vanno dalla pelle alla pellicola cinematografica rivestono nel creare connessione con gli altri e con l'ambiente; tutto ciò in un'epoca fortemente caratterizzata dalla tendenza alla smaterializzazione e scomparsa dei supporti a vantaggio di una dimensione che preferisce il virtuale. Bruno costruisce un percorso che mette al centro la tattilità partendo appunto dalla superficie del corpo, la pelle, passando da quella dei tessuti degli abiti a quella dei muri delle abitazioni, alle tele delle opere d'arte nei musei sino alla superficie degli schermi – oggi onnipresenti e di mutevole aspetto – evidenziando come ognuna di queste dimensioni, apparentemente superficiale, è invece altamente connotata di valori sociali, etnici, economici, espressivi; si caratterizza dunque per la duttilità e il valore metamorfico; attraverso questa varietà di superfici avviene l'intrecciarsi di tutte quelle relazioni di cui è fatta la nostra esistenza.

Il primo obiettivo teorico che affronta il volume è quello di instaurare una nuova e corretta dialettica tra superficie e materialità poiché la prima è strettamente connessa con il profondo della materia: quest'ultima si esprime spesso per mezzo della superficie e non è una dimensione che la riproducibilità tecnica ha eliminato bensì ha solamente dislocato in maniera differente; la storia della materialità non è dunque soltanto la storia dei materiali bensì è, potremmo dire più in profondità, la storia delle idee che hanno prodotto la contemporaneità. La materialità non è semplicemente la materia ma è lo spazio di relazioni che a partire dalla superficie si viene a creare: è lo spazio mediato dalla superficie, come a esempio quello che la tecnologia *touch* dei dispositivi crea mettendo in una inedita relazione visuale e tattile.

La materialità inoltre è caratteristica saliente di molta arte contemporanea, declinata attraverso il concetto di *texture* sulla scia del Deleuze del *La piega*: vedere e toccare non sono in contrapposizione, piuttosto mano e occhio agiscono insieme, scambiandosi continuamente informazioni e ibridando i loro modi di funzionamento e dando dunque luogo a una sinestesia che supera la contrapposizione tra visivo e tattile. Queste due modalità di percezione infatti devono funzionare in maniera integrata per una corretta comprensione di buona parte delle proposte artistiche attuali: le complesse trame – sia fisiche sia metaforiche – che caratterizzano le opere infatti sfuggono a una percezione monosensoriale e tendono alla complessità e alla complicazione; inoltre i

supporti tecnologici che stanno alla loro base divengono essi stessi parti essenziali, visibili, toccabili delle opere e i loro meccanismi di funzionamento divengono fondamentale tessuto connettivo tra artisti, spettatori e opere. L'esempio principale di questo inedito stato di cose è la dialettica tra schermo e muro: il muro come elemento che tende alla trasparenza (come le pareti in vetro che caratterizzano sempre più l'architettura contemporanea) e dunque ad assomigliare allo schermo; lo schermo non è più invisibile ma diventa sempre più materiale e presente. Lo schermo con queste inedite caratteristiche è dunque il luogo privilegiato in cui materia e superficie danno luogo alla loro dialettica, mettono in contatto il visuale e il tattile, creano le condizioni di possibilità della nostra esperienza. Lo schermo infatti è *la* superficie essenziale dell'esperienza contemporanea: esso non è semplice supporto dei contenuti che veicola bensì, a partire dalla sua etimologia e la sua storia, esso è stato innanzi tutto un elemento architettonico con il compito di filtrare, organizzare gli spazi, quindi la percezione di questi e le possibilità di azione al loro interno; dunque uno spazio di confine ma anche di relazione tra luoghi differenti che si determinano vicendevolmente nell'articolazione che lo schermo consente. Solo in epoca cinematografica esso diviene la superficie che veicola le immagini: «a screen-membrane is emerging, performing as a connective tissue, and turning architecture and art into pliant planes of moving images. Made of translucent fabric, this screen is conceptually closer to a canvas, a sheet, a shade, or a drape. Partition, shelter, and veil, it can be a permeable architectural envelope, and it is habitable space. On this material level, the current intersection of canvas, wall, and screen treated here is a site in which distinctions between inside and outside temporally dissolve into the depth of surface. The screen itself signals a state of becoming, and the material realm appears to fold back into screen surface—that reflective, fibrous canvas texturally dressed by luminous projections» (p. 5). Da oggetto materiale lo schermo diviene luogo dell'immaginario, apertura a nuove dimensioni e quindi a nuove esperienze possibili esclusivamente attraverso la profondità e la materialità della sua superficie: un oggetto liminare dotato dunque di capacità immaginativa.

La superficie inoltre è una sorta di cartina al tornasole capace di raccontare lo scorrere del tempo: sulla superficie di un oggetto si manifestano la storia e la memoria; essa è figlia degli eventi che l'hanno costituita e modificata: lo stato materiale delle cose è figlio dell'intersezione tra i differenti soggetti che sono entrati in contatto con esse; ognuno di questi lascia una traccia sulla superficie degli oggetti. A esempio ogni collezione si fonda sugli oggetti e sulle storie che essi sono capaci di raccontare a partire dalle loro superfici, dai segni che li modificano in ogni passaggio di mano in mano; oppure gli schermi dei dispositivi che raccolgono, archiviano, modificano e condividono le nostre vite sono superfici che narrano storie allo stesso modo con cui il cinema ha raccontato il Novecento e adesso, nelle sue nuove incarnazioni, racconta il contemporaneo incarnandosi negli schermi che quotidianamente incontriamo.

Un altro tipo di superficie che analizza Bruno si fonda sulla funzione della moda e del lavoro sartoriale che ne è la base per comprendere la *texture* del contemporaneo; la relazione tra le operazioni della moda di tagliare, cucire e assemblare con quelle del montaggio cinematografico (e della memoria, come Walter Benjamin ha evidenziato): vi è una profonda analogia tra i due ambiti, basti pensare al termine manifattura, del fare a mano che caratterizza gli albori del cine-

ma, i laboratori sartoriali e quelli di montaggio. Su questo è esemplare il lavoro del regista Wong Kar -wai: le sue inquadrature sono sempre una sorta di gioco di piani e veli differenti, compongono la profondità sfruttando la materialità dei differenti piani attraverso la moltiplicazione degli schermi presenti, nelle loro differenti declinazioni, nelle scene. L'occhio dello spettatore deve così ricomporre i differenti livelli che il regista propone in un continuo e molteplice lavoro di intravedere attraverso livelli di *texture* differenti che definiscono la profondità di un'immagine che, seppure bidimensionale, ha una sua multidimensionalità interna di differenti superfici: «Constantly folding in upon itself, *In the Mood for Love* engrains the rhythm of the fold: in this work of moving images, all is pleated. Space and motion appear to unfold as an emotion, and so does the sense of time. The film reminds us that the fold issues from the material of clothes and from their function as timepieces, and it shares their quality of being objects activated by the motion of the body in the air. Here, time ripples like the folds of clothing or waves in the wind. It moves rhythmically, drifting across narrative space in undulating patterns. Knit to the fabric of the city, this kind of time is an experiential matter: a way to sense an atmosphere, time here is more a tonality, a rhythm, than a specific moment. One never really knows what time it is in this city, despite the ever -present clocks. Time is endlessly unfolding as a form of infinite duration or pervasive ambience» (p. 41).

Altro esempio di superficie è quello della luce; anch'essa ha una sua profondità o meglio è necessaria per dare profondità alle superfici, basti pensare ancora una volta a quello che avviene sullo schermo cinematografico durante una proiezione: la luce anima infatti la superficie e consente la dislocazione dei differenti piani di superficie, il loro intrecciarsi, articolarsi e dunque creare profondità. Questa caratteristica non è esclusiva del cinema bensì contraddistingue anche le architetture dove le superfici sono descritte e definite dai differenti gradi di assorbimento, rifrazione e modificazione della luce; ancora una volta le differenti articolazioni che uno schermo può assumere sono indicative della profondità che soltanto la superficie può mostrare. Non solo e semplicemente finestra o specchio, né l'una in alternativa all'altro, le differenti incarnazioni che la superficie oggi assume: «The surface, in my view, is poised to be at the center of this process of rematerialization insofar as it is constituted, by its very nature, as an architectural partition. The surface is a form of dwelling that engages mediation between subjects and with objects, and in this sense, it can become a site of screening and projection. As in visual art, in architecture the material of surface becomes the site of expression of a new materiality as the surface is texturally reconfigured to hold different forms of material relation and convey their transformation. A material manifestation of the negotiation of architectural space, surface has not only become structure but can restructure our sense of contact to the environment. Like a new form of skin, a surface condition can activate new relations, in the sense of different forms of relatedness. In its function as cloth, the architectural surface can also mediate permeability between inside and outside. As the architectural curtain reworks interior and exterior, inner and outer space, it does so not only physically but also imaginatively. This process can lead to an incorporation of emotion into the landscape of surface interaction. After all, a surface condition creates sensitivity to the skin of things, and this kind of sensory interaction includes atmosphere and mood. In some way,

then, the permeable envelope of the surface can create an expansion of the sensorium and a renewed access to the life of interiority as well as extend the reach of affect. In all these ways, this pervasive surface condition signals a substantial refashioning of materiality. Here, in surface tension, we can sense a profound cultural transformation as modes of surface encounters and connectivity take place in this theater of surface»(p. 94).

Così dalla superficie della pelle pian piano Bruno va in profondità creando la connessione tra le differenti superfici che determinano l'orizzonte esperienziale: la pelle infatti è il primo luogo in cui si manifesta ancora una volta questo intreccio tra superficie e materia. Così come la pelle invecchia e per mezzo di essa è possibile ricostruire la propria storia, allo stesso modo la superficie consunta degli oggetti mostra le storie e il tempo, mostra una profondità che si dipana dal passato verso il presente: dalla pelle quindi, attraverso gli abiti, gli edifici, gli ambienti, gli schermi la superficie entra in dialogo con la profondità del senso e racconta le sue storie. Nel suo insieme il volume è organizzato per riflettere l'idea di *texture* che ne costituisce uno dei nuclei tematici principali: infatti non procede in via ascendente bensì per accumulo, intrecciando, come la trama e l'ordito di un tessuto, storie differenti, autori esemplari e numerosissimi resoconti di operazioni artistiche; idee e modelli teorici ritornano, vengono ricontestualizzati e riemergono come fiumi carsici per strutturare in un'insolita maniera il volume.

Indice:

Acknowledgments. Introduction. *Fabrics of the Visual*: 1. A Matter of Fabric: Pleats of Matter, Folds of the Soul; 2. Surface, Texture, Weave: The Fashioned World of Wong Kar-wai. *Surfaces of Light*: 3. Light Spaces, Screen Surfaces: On the Fabric of Projection; 4. The Surface Tension of Media: Texture, Canvas, Screen; 5. Depth of Surface, Screen Fabrics: Stains, Coatings, and "Films". *Screens of Projection*: 6. Sites of Screening: Cinema, Museum, and the Art of Projection; 7. The Architect's Museum: Isaac Julien's. Double-Screen Projections. *Matters of the Imagination*: 8. Projections: The Architectural Imaginary in Art; 9. Textures in Havana: Memoirs of Material Culture; 10. On Dust, Blur, and the Stains of Time: A "Virtual" Letter to Sally Potter. Notes

Giuliana Bruno, Emmet Blakeney Gleason Professor of Visual and Environmental Studies all'Harvard University, si occupa delle contaminazioni tra le arti visive, l'architettura e le immagini filmiche

Emanuele Crescimanno

Emmanuel Alloa (a cura di), *Penser l'image II. Anthropologies du visuel*, Les presses du réel, coll. «Perceptions», Dijon 2015, 304 pp..

La raccolta di saggi riuniti ed introdotti da Emmanuel Alloa prosegue il volume *Penser l'image*, uscito presso lo stesso editore (nella collezione diretta da Alloa) nel 2010. Nell'introduzione, Alloa nota come per vari decenni, l'antiumanesimo abbia dominato i dibattiti teorici (pensiamo per

esempio al post-umano) verso una «desantropologizzazione» del sapere (p. 19). Il curatore constata però che «la questione antropologica è tornata oggi al centro della scena» (p. 19). Il taglio visualista del volume esprime uno degli elementi salienti di questo ritorno, e cioè lo «stretto legame tra la questione dell'uomo ed il problema della visualità» (p. 20), stringendo un'alleanza tra storia dell'arte e antropologia, ma anche tra antropologia filosofica e studi visuali.

Ciononostante, il ritorno della «questione antropologica» appare problematico, perché apre il campo a forme di neo-essenzialismo storico e antropocentrico, all'antropomorfismo e all'animismo. Allora propone quindi «di porre un'altra domanda: per quali motivi l'arte preistorica ha affascinato così tanto il pensiero del XX secolo e perché si continua a porre la questione dell'uomo a partire dalla nascita delle immagini?» (p. 27). Il punto è quello di sapere se possa esistere una forma di riconoscimento «oggettivo» e se, per dirla con Latour, siamo mai stati veramente moderni di fronte agli oggetti visuali.

È sullo sfondo di questo dibattito, tra antropologizzazione e anti-antropologismo, tra «interdetto antropologico» (Hans Blumenberg) e la sua trasgressione, che si staglia il volume. Secondo l'intuizione centrale dell'antropologia filosofica, ciò che distingue l'uomo dagli altri esseri viventi non è la capacità di linguaggio, bensì la capacità di stabilire un rapporto attivo con le apparenze. Da cui la domanda: «cosa ne è del "postumanesimo" che alcuni reclamano per gli studi visuali e che significa voler "desantropologizzare" le immagini?» (p. 29).

Ma entriamo con ordine nel merito dei saggi. Il primo, a firma di Vilém Flusser – figura chiave dei *media studies* ancora largamente ignorato in Francia – fa parte di un corpus dove il filosofo elabora un'antropologia delle tecniche in cui il ruolo delle immagini è cruciale, fino all'emergere, negli anni ottanta, di un «teco-immaginario» fondato sulle immagini tecniche, binarie, digitali.

Hans Jonas è senza dubbio colui che spinge più in là l'idea dell'*homo pictor*, di cui quello proposto (del 1961) è un saggio seminale per la fondazione dell'antropologia dell'immagine. Il filosofo tedesco ha sviluppato un'antropologia in cui ha definito ciò che distingue l'uomo dagli altri esseri viventi come la «facoltà figurativa». Ciò che fa dell'ente da lui designato un *homo pictor* non è tanto la capacità in sé di produrre immagini, quanto la condizione di questa capacità: la libertà. A seguito, il saggio del filosofo Andrea Pinotti reinterpreta un testo fondatore dell'antropologia delle immagini, vale a dire il famoso *Rituale del serpente*, conferenza data da Aby Warburg nel 1923 in seguito al suo viaggio nel Nuovo Messico. Per Warburg non sono tanto le leggi di causalità, quanto le analogie formali che istituiscono rapporti di parentela tra i fenomeni. Pinotti battezza allora «sguardo pontefice» la capacità visuale d'istituire ponti tra gli incommensurabili e risitua il pensiero di Warburg nella genealogia del pensiero morfologico moderno.

Segue, anch'esso inedito in francese, il saggio sicuramente più sorprendente di questa raccolta. Lo storico delle immagini David Freedberg si lancia in una durissima requisitoria contro la deontologia di Aby Warburg durante il suo soggiorno tra gli Hopi, accusato – tra l'altro – di ignorare il contesto politico del conflitto sociale attivo ad Oraibi durante la sua permanenza e di farsi fotografare inscenando comportamenti colonialisti, mettendosi inoltre a distanza dal potere della maschera *katchina*, terrorizzato dalla possibilità di sprofondare nella follia. La forza e il coraggio della polemica contro un autore ormai elevato negli ultimi decenni allo status di oggetto di culto

è rimarchevole, ciononostante una parte degli argomenti mobilitati dal direttore dell'Istituto Warburg sono problematici. Andare a cercare nel rapporto di Warburg con l'ebraismo ad esempio, è una procedura che si potrebbe adottare per i testi di chiunque.

Allievo di Lévi-Strauss, il grande antropologo Philippe Descola prende come oggetto *Art and Agency* di Alfred Gell, mostrando che si fonda su di un malinteso, la cui conseguenza fa sì che il potere delle immagini artistiche teorizzato da Gell venga a caratterizzare in realtà ogni sorta di oggetto che con l'arte non ha nulla da spartire. Nell'articolo successivo, Carlo Severi nota il fatto che le ricerche sull'antropologia della memoria prendono in considerazione unicamente i racconti, mai le immagini, perché queste sarebbero incapaci di esprimere la negazione. L'antropologo mostra invece come le immagini prodotte dagli indiani Kuna di Panama siano capaci di far coesistere sullo stesso piano elementi contraddittori e dunque di figurare efficacemente un'identità *paradosale*, cosa impossibile al linguaggio.

Il saggio inedito in francese di Jan Assmann sulla performatività delle immagini nell'antico Egitto introduce in primo luogo degli «elementi di una teoria degli "atti d'immagine"» (p. 173), d'impronta austiniana, che si potrebbe parafrasare con la domanda: «come fare delle cose con le immagini?». Il grande egittologo e storico della memoria prende ad esempio due tipi di immagini egizie: le immagini monumentali e quelle magiche, mostrando come quest'ultime si attivino in circostanze definite da uno specifico *frame* (Goffman) che determina la loro potenza performativa. Il saggio di Bruno Latour s'interroga su «ciò che differenzia le scienze dalle altre attività, tra le nostre società scientifiche e quelle, prescientifiche, che le hanno precedute» (p. 207). Mettendo in discussione la separazione tra «scienza» e «bricolage» (Lévi-Strauss), tra ragionamento quotidiano e ragionamento scientifico (Bachelard) e altre dicotomie, Latour cerca le «piccole differenze» nelle tecniche e nelle pratiche «scriptovisuali» dell'esperienza quotidiana.

Infine, l'ultimo saggio a firma di Jim Elkins mette in discussione alcune dicotomie e categorie che caratterizzano le tradizioni occidentali dell'immagine, mostrando in modo polemico come anche le movenze post-colonialiste tendano ad applicarle alle culture altre, senza vedere le nature polisemiche delle immagini in India, Persia e Cina ad esempio.

La dicotomia tra natura e cultura è una questione classica della teoria sociale contemporanea e gli autori scelti nel presente volume sono quelli che ne strutturano in effetti i dibattiti. Secondo una linea che intreccia l'antropologia filosofica tedesca, l'antropologia contemporanea e i dibattiti delle scienze sociali, il ritorno dell'antropologia è legato da una parte ad un orientamento teorico che cerca di mettere in discussione questa dicotomia. D'altro canto però, questo ritorno non aderisce alla vocazione postumanista della teoria contemporanea ma, oltre la dicotomia natura/cultura, tenta di recuperare l'uomo.

Dove però localizzare il posto dell'uomo in questa nuova costellazione? Come ripensare il rapporto tra la natura e la cultura in modo differente rispetto a quello che caratterizza le correnti postumaniste?

La dimensione visuale della vita sociale apre la via alternativa: la complementarità tra l'antropologia e le teorie visuali permette di rimettere in discussione gli esiti postumanisti del dibattito contemporaneo. L'uomo è anzitutto fatto di pratiche e la produzione visuale intercetta

questa dimensione prasseologica, perché l'uomo è anzitutto *homo pictor*, la sua «funzione» antropologica è quella di costruire mondi.

Gli studi visuali devono dunque rivedere i loro paradigmi alla luce di questa convergenza, la quale suggerisce anche che i teorici del visuale hanno un posto privilegiato nei dibattiti delle scienze sociali, perché la dimensione pragmatica della visualità – atti d'immagine, performances e pratiche – permette di andare al di là delle dicotomie, diventando così una leva per le scienze sociali che cercano di riformulare il loro proprio dominio.

Indice:

Anthropologiser le visuel? (E. Alloa); L'image-calcul. Pour une nouvelle imagination (V. Flusser); La liberté par l'image. Homo Pictor et la différence de l'homme (H. Jonas); Le regard pontife. L'histoire des images à l'épreuve de la morphologie (A. Pinotti); Le masque de Warburg: une étude sur l'idolâtrie (D. Freedberg); La double vie des images (P. Descola); Mémoire-récit et image-mémoire. Sur la représentation des Blancs dans la traduction chamanique Kuna (C. Severi); Le pouvoir des images. De la performativité des images en Egypte ancienne (J. Assmann); Les «vues» de l'esprit. Une introduction à l'anthropologie des sciences et des techniques (B. Latour); Désoccidentaliser la pensée du visuel. Les concepts d'image en Chine, en Perse et en Inde (J. Elkins)

Emmanuel Alloa è Assistant professor di teoria cultura e di filosofia all'università di Saint-Gall (Svizzera), Senior Research Fellow presso l'NFS eikones e professore di estetica presso l'Università di Paris VIII. Ha pubblicato, fra l'altro, *Erscheinung und Ereignis. Zur Zeitlichkeit des Bildes*, München, Fink 2013.

Francesca Martinez Tagliavia

Peter Lamarque, *The Opacity of Narrative*, Rowman & Littlefield International, London-New York 2014, xv + 213 pp.

In his latest book, *The Opacity of Narrative*, the British philosopher Peter Lamarque introduces the concept of opacity in order to define narrative and to explain what makes literary narratives valuable. For Lamarque opacity refers to the peculiarly intimate relation between the content of a literary fictional narrative and the manner in which it is presented (p.3). Opacity is not an intrinsic quality of literary texts, according to Lamarque, but rather it is related to the interest we bring to the text and to the kind of attention we give to its linguistic form. Part of the pleasure in reading has to do with noticing how the formal aspects of a narrative shape our thoughts on the presented content. In other words, we read for opacity (p. 12). This is, according to Lamarque, the main reason why a summary or paraphrase of a literary text cannot replace the original literary work (p. 12).

Although every narrative can be read with attention to opacity, because no narrative stands in a completely unmediated relation to its subject, Lamarque claims that it is characteristic of literary fiction to be read in this way. To explain the difference between literary fiction and other kinds of narratives, Lamarque makes use of the Wittgensteinian notion of practice. Lamarque points at the difficulties that often arise when differentiating, for instance, fictional narratives from non-fictional narratives. In what way does, for instance, a historical work differ from a historical novel based on a true story in which every historical detail is as correct as possible? According to Lamarque, the difference between fiction and non-fiction can only be understood through the idea of different practices (p. 20). This means that those engaged with works of fiction or non-fiction are governed by certain conventions relating to intention, response, understanding, evaluation, reasoning, expectation, and even emotion (p.20). To explain this idea of practice, Lamarque refers to Wittgenstein's analogy of games (p. 106). Although the rules that are used in literary practices are not always explicit, it is clear that we have to learn how the literary "game" works to be able to fully appreciate a literary work. Consequently, reading literature is not a "natural" aptitude but also involves some kind of training (p. 108).

Starting from the concept of literary practice and the role of "reading for opacity" within this practice, Lamarque also explores the relation between literature and truth. The central question of Lamarque's exploration of this issue, which was already prominent in his previous work, is whether truth can be considered constitutive for literary value. Lamarque's answer to this question is a nuanced one. Lamarque discusses some of the best –known conceptions of so –called poetic truth. Truth in this context is defined in terms of, for instance, authenticity or clarification. According to Lamarque, truth in this sense is indeed connected with literary value (p. 127). However, those conceptions of poetic truth do not fit within the scientific paradigm of truth. For Lamarque this means that if we are searching for truth in literature, we need to search for propositional truths instead of using conceptions of poetic truth (p. 127). By showing that general propositions in or about literary works are often trivial or unverifiable and that they mainly function as a structuring principle in literary works and not as claims about the extra-literary world, Lamarque argues that the search for propositional truths in literary works is problematic. This brings him to the conclusion that truth, as it is conceptually understood in science and analytical philosophy, cannot be considered a literary value. Furthermore, Lamarque claims that readers rarely expect to discover new truths or to benefit cognitively when they read a novel or poem for the first time. Instead, readers seek a distinctive kind of pleasure from their reading. It is, according to Lamarque, exactly in this kind of pleasure – a pleasure that is related to the concept of opacity – that the value of literature can be found.

By explicating in this book what defines a narrative and by differentiating the concept from seemingly related concepts, such as fiction, Lamarque offers a useful toolkit to detect errors in different philosophical conceptions of narratives. In particular, Lamarque's use of the concept of practice makes it possible to distinguish different kinds of narratives and to understand how they should be appreciated. Lamarque's critique on the application of the characteristics of literary fic-

tional narratives to other kinds of narratives and to life itself is convincing and insightful. However, we can question whether Lamarque's distinctions between different practices aren't too rigid. Maybe by stressing the relation between literary works and literary practice too much, Lamarque is unable to give account to literary works that are explicitly related to the extra-literary world, such as philosophical or social novels. It is unlikely that readers of those novels only seek some kind of aesthetic pleasure. Therefore, it seems inaccurate to assume that the relation of the novel to the extra-literary world is irrelevant for the appreciation of those novels.

Lamarque's elaboration of the concept of opacity nevertheless offers an interesting perspective on several topics in the philosophy of literature. One of those topics is the connection between form and content in literary artworks. By using the concept of opacity, Lamarque offers a good reply to both purely formalist theories of literature and theories that focus solely on the work's content and downplay the novel's formal aspects. Therefore, it is rather strange that Lamarque passes up the opportunity to use his concept of opacity when he elaborates on the aesthetics of literature. Although Lamarque rightly warns for the risks of reducing literature to fine writing or even merely text that conveys meaning, it would have been a plus if Lamarque had connected his concept of opacity more explicitly to the possibility of developing an aesthetics of literature.

Contents:

1. Opacity, Fiction and Narratives of the Self; 2. Narrative and Invention: The Limits of Fictionality; 3. On Not Expecting Too Much from Narrative; 4. On the Distance between Literary Narratives and Real-Life Narratives; 5. Fiction and the Nonfiction Novel; 6. Wittgenstein, Literature and the Idea of a Practice; 7. Literature and Truth; 8. Thought, Opacity and the Values of Literature; 9. Aesthetics and Literature: A Problematic Relation?; 10. On Keeping Psychology Out of Literary Criticism.

Peter Lamarque is Professor of Philosophy at the University of York, UK. His publications include *Work and Object: Explorations in the Metaphysics of Art* (2010), *The Philosophy of Literature* (2008), *Fictional Points of View* (1996) and *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective* (with Stein Haugom Olsen, 1994). He was editor of the *British Journal of Aesthetics* from 1995 to 2008.

Leen Verheyen

Note

Jacques Morizot à propos du livre de Dominic Maclver Lopes, *Beyond Art* [Oxford University Press, Oxford 2014, 240 pp.]

Avec *Beyond Art*, Dominic Lopes vient de donner l'ouvrage le plus important sur le concept d'art depuis plusieurs décennies, disons depuis *Definitions of Art* (1991) de Stephen Davies. L'idée qui sous-tend toute l'argumentation, d'orientation délibérément métathéorique, est qu'il est préférable d'abandonner la référence à une théorie générale de «l'art», souvent indifférente à la réalité des œuvres, au profit d'analyses relatives à chaque forme d'art. Pour dire cela, l'auteur se sert d'une métaphore dont il est bien difficile de donner un équivalent français à la fois fidèle et d'usage suffisamment souple, le remplacement d'une «buck stopping theory of art» par une «buck passing theory of art». La première assume la responsabilité des problèmes en bloquant le curseur théorique sur la nature de l'art, alors que l'autre renvoie l'analyse vers l'échelon local des arts (l'origine de l'expression est celle du «bouc émissaire», prise ici en un sens positif). L'enjeu est de substituer une stratégie décentralisée ou relayée (à quoi reconnaît-on que c'est une œuvre d'art de telle sorte?) à une stratégie globale et de tournure volontiers essentialiste (qu'est-ce que l'art?). Le projet du livre est de convaincre que la réflexion de l'art doit d'abord se libérer de l'illusion qu'elle a elle-même engendrée, reprendre contact avec le sol.

Pour Lopes, nous n'avons nul besoin d'une théorie de l'art universelle pour la raison toute simple qu'une œuvre d'art n'est rien d'autre que ce qui appartient à une espèce d'art ou une autre. De prime abord, on serait tenté de penser qu'un simple changement de niveau ne modifie pas grand chose sur le fond puisqu'on peut continuer à poser les mêmes questions à n'importe quel niveau et que le questionnement sur chaque variété risque alors de reproduire le même genre de difficultés. C'est une vue superficielle et erronée; en réalité, ce qui se joue est un profond renouvellement des questions engagées. Trois options sont possibles: une théorie de l'art (quel concept d'œuvre permet de subsumer tout ce qui entre dans le monde de l'art?), une théorie des arts (quelles sont les propriétés partagées par diverses activités et produits artistiques?) et les théories des arts (qu'y a-t-il de spécifique à chaque secteur artistique?). La dernière option risque à coup sûr de passer pour la plus iconoclaste car elle déconstruit les évidences de type esthétique ou métaphysique issues de la modernité et jette le soupçon sur les approches institutionnelles, c'est-à-dire ce qui a dominé la pensée théorique dans sa veine philosophique. Mais elle se révèle en pratique plus féconde pour aborder ce qui fait la réalité de l'art.

Fidèle à sa technique d'argumentation, Lopes développe une analyse de ce qu'on est en droit d'attendre de la philosophie de l'art. De même que dans son livre de 1996– *Understanding Pictures* (dont la traduction française vient de paraître aux Presses Universitaires de Rennes, 2014) – il montrait que toute théorie recevable de l'image doit être en mesure de répondre conjointement à plusieurs types de contraintes [diversité, compétence, phénoménologie et *twofoldness*], de même ici il pose comme test de validité d'une réflexion sur l'art la capacité de relever un double défi: elle doit être viable et elle doit être informative. La viabilité signifie qu'on est en me-

sure de distinguer une œuvre véritable non seulement de ses concurrents putatifs, telle qu'une contrepartie (les doubles à la Danto), mais également de ses rivaux innocents (la chope illustrée posée sur mon bureau où je range mes crayons et qu'on pourrait avoir l'idée d'annexer au monde de l'art puisqu'après tout elle partage un même matériau ou une même technique avec des objets relevant de l'art). Le caractère informatif exige qu'une thèse satisfaisante puisse faire fond sur des données empiriques et historiques fiables et sur une connaissance fine des procédés qui ont été mis en œuvre pour l'obtention du résultat. L'horizon de cette recherche est bien sûr la question des «cas difficiles» dont le contenu est suffisamment problématique (de Duchamp à Cage ou Vautier) pour avoir encouragé une forme de révisionnisme chez les théoriciens. Il est bien entendu toujours possible de se débarrasser du problème en les expulsant hors du champ de l'art mais c'est une solution *ad hoc* et de facilité qui ne règle rien et laisse face à face les intuitions contradictoires des théories normatives et génétiques.

Pour argumenter sa position, Lopes mobilise deux stratégies complémentaires, l'une visant à affaiblir les raisons d'adhérer à une théorie de l'art sans localisation, l'autre à fournir des raisons positives de prendre au sérieux la considération des divers arts.

Concernant le premier point, Lopes mobilise deux arguments principaux, l'un historique et l'autre théorique, qui incitent à prendre ses distances vis-à-vis du concept d'art dénué d'«épaisseur». Le premier argument consiste à relativiser l'importance donnée par Kristeller à un schéma de développement des arts qui trouverait son aboutissement nécessaire dans un système qui les englobe et leur confère une unité de dessein. Il ne s'agit pas de nier qu'une telle classification émerge au XVIII^e siècle mais plutôt de contester la lecture esthétique qu'on en fait, car ce qui n'était d'abord qu'une refondation de la théorie mimétique s'est peu à peu transformé – à travers la philosophie de l'histoire et le formalisme – en une fuite en avant vers une définition qui soit en mesure d'absorber tout contre-exemple. Lopes s'appuie sur un article célèbre de Porter (2009) qui déconstruit le schéma systématique de Batteux et la thèse d'une autonomie de l'esthétique (la référence à Greenberg est néanmoins sujette à caution dans ce contexte). L'autre argument est conceptuel et s'en prend au «mythe de la valeur artistique». Il semble de prime abord légitime de distinguer entre valeur esthétique et valeur artistique, à condition de pouvoir montrer que celle-ci n'est pas seulement une valeur dans l'art mais une valeur en tant qu'art. Or, aucun des deux modèles proposés, ni la théorie des catégories de Walton, ni la théorie de l'art comme accomplissement, n'apportent une explication satisfaisante à la manière d'évaluer l'art dans cette perspective. Le véritable enjeu est de fournir une base à la critique artistique qui soit effectivement indépendante d'un dénominateur artistique commun.

Tel est l'objectif de la seconde partie du volume, qui raisonne en termes d'une pluralité d'arts non réductibles les uns aux autres et non subsumables à un unique concept mais dotés chacun d'une forme d'identité spécifique. L'idée de base est que les arts sont fondamentalement des institutions et qu'ils sont inséparables de pratiques sociales de création et de validation. Toutefois une théorie purement procédurale comme celle de Dickie ne fournit pas de raisons contraignantes sur un plan esthétique, ce pourquoi Lopes lui préfère la version d'Iseminger pour qui la fonction d'un art est de promouvoir la communication esthétique. Il faut toujours garder à

l'esprit que nous parlons toujours depuis un monde de l'art diversifié qui est non seulement le résultat d'une histoire unique mais d'une sélection qui a valorisé certaines sortes d'activité en les détachant des autres. Cela revient à dire qu'on ne peut valablement évaluer les arts qu'en tant qu'espèces vouées à l'appréciation (pour expliciter en français l'expression «*appreciative kinds*») qui entretiennent des liens de parenté ou d'analogie avec d'autres sans en dépendre, et sont sans cesse en évolution.

L'approche proposée a une base normative (dont il emprunte l'appareil technique à Judith Thomson) et une échine dorsale technique fournie par la notion de *medium*, ce qui suppose de rejeter la «thèse d'indifférence» (à la Pater ou Collingwood) et le scepticisme sophistiqué de Carroll. Car un *medium* n'est pas un simple ensemble de moyens, c'est une ressource investie dans un programme et une technique, ce qui explique aussi l'inventivité continue dont les arts savent faire preuve. L'aboutissement est une théorie de l'appréciation esthétique qui est résolument expérientielle, en un sens plus large que le simple contact sensoriel (sinon la littérature se trouverait *de facto* exclue du champ esthétique). On y retrouve des thèmes chers à Lopes comme l'infomativité systémique et la défense du principe d'acointance de Wollheim qui ne tient pour légitime un jugement esthétique que si celui qui l'émet a été en présence de ce qu'il prétend juger.

Ces remarques donnent une idée générale du contenu du livre ou au moins de son fil conducteur. En réalité, son intérêt déborde largement le cadre d'ensemble car on y trouve aussi chemin faisant nombre de commentaires sur les contributions esthétiques marquantes des dernières décennies, au point qu'il peut être lu comme une introduction éclairante à l'esthétique en tant que discipline. C'est aussi une exemplaire leçon d'argumentation, tant sur un plan méthodologique qu'en référence à des notions particulières. Je m'en tiens à un seul exemple: on assiste souvent de nos jours à un plaidoyer en faveur du témoignage comme source d'évaluation esthétique. Il est incontestable que la connaissance scientifique et historique repose en grande partie sur la fiabilité du témoignage et son rejet en esthétique n'est pas l'effet d'une soumission aveugle au subjectivisme kantien mais plutôt à la condition d'inséparabilité du contenu qui ne se réduit pas à la transmission d'une information brute. Il n'y a certes aucune raison de principe à proscrire l'usage du témoignage, même en esthétique, mais l'argument cesse d'être valide chaque fois que c'est un état de type expérientiel qui attribue la valeur esthétique (c'est-à-dire en pratique une image ou un substitut fonctionnel d'image). Ainsi, s'il y a de nombreux aspects d'une image qui donnent prise au témoignage (faute de quoi le travail des historiens serait souvent désespéré), cela n'engage en rien la détermination de sa valeur esthétique.

Il ne faudrait pas conclure de la lecture de ce livre remarquable qu'il convient de suivre aveuglément l'auteur en tout ce qu'il propose. Sans aucun doute, on ne peut qu'approuver Lopes lorsqu'il insiste sur la nécessité d'une information empirique et historique aussi précise que possible. Mais on peut se demander s'il a toujours lui-même suffisamment observé cette prescription. Sur la question des cas difficiles, question il est vrai délicate, il est possible de mettre en avant quelques réserves – ainsi dans le traitement qui est fait de *Fontaine* de Duchamp. Le cas est abordé à deux reprises, dans des contextes différents, mais aucune des deux analyses proposées

n'emporte pleinement l'adhésion. Selon la première, *Fontaine* n'est un cas difficile que parce qu'on fait abstraction des catégories propres à chaque forme d'art. Si l'on met au contraire l'accent sur son caractère tridimensionnel, on n'hésitera pas à conclure que c'est une sculpture. D'ailleurs Jean Clair avait suggéré en 1977 qu'elle entretient un air de famille avec les torsos – fruits de Hans Arp et l'on pourrait facilement utiliser d'autres ressemblances. Cela renseigne à coup sûr moins sur l'identité de l'œuvre que sur le talent de l'interprète, qui est victime du sophisme projectif. En réalité, la sculpture n'est pas du tout une préoccupation de Duchamp, comme elle a pu l'être pour Matisse ou Picasso. De plus, la notion traditionnelle de sculpture possède sa propre historicité et les œuvres de la modernité se sont développées en marge d'elle, comme l'illustre la phrase inaugurale de Judd sur les «objets spécifiques» qui ne relèvent ni de la peinture ni de la sculpture, quand bien même ils se présentent sous la forme de constructions peintes.

Dans le dernier chapitre, le cas *Fontaine* est réexaminé et cette fois mis au compte de l'art conceptuel, c'est-à-dire d'une catégorie inédite et non disponible en 1913. Cette conclusion est à coup sûr recevable, elle est même revendiquée de manière explicite par Kosuth qui fait de Duchamp l'archétype de l'artiste pour artiste (alors que Picasso serait celui de l'artiste pour collectionneurs). L'art dit conceptuel pose des questions intéressantes et retorses à la fois sur un plan ontologique et esthétique, qui ne sont pas sans croiser celles de Duchamp. Il s'agit néanmoins d'une reconstruction des années 60, certes non arbitraire mais en tout cas *ad hoc* et qui construit un artefact théorique plutôt qu'elle ne rend compte d'un objet historique. On peut considérer que c'est inévitable et s'en accommoder. Le coût artistique est l'impasse sur une bonne partie de ce qui fait la personnalité de Duchamp. En résumé, si la première réponse n'est viable qu'au prix d'une erreur de catégorie qui vide l'œuvre de sa pertinence contextuelle, la seconde a beau être formellement exacte, elle a toutes chances de rester non informative, par l'imposition de coordonnées qui ramènent paradoxalement à la théorie de l'art puisque l'art conceptuel fait abstraction de la question du medium et de la réalisation. La seule originalité de Duchamp serait alors d'avoir été un précurseur improbable.

Plus qu'un livre qui apporte des réponses, le mérite de *Beyond Art* est d'être un livre qui apprend à poser des questions et qui stimule la recherche de réponses possibles. Il ouvre un champ d'investigation tout à la fois immense et modeste. Surtout il invite à travailler et défend une image de l'esthétique en dialogue étroit avec l'activité conceptuelle.

Jacques Morizot