

Sociedades en crisis. Europa y el concepto de estética

Congreso Europeo de Estética

www.mcu.es

Catálogo de publicaciones de la AGE

<http://publicacionesoficiales.boe.es/>



MINISTERIO DE CULTURA

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA

Subdirección General
de Publicaciones, Información y Documentación

NIPO: 551-11-065-X
ISBN: 978-84-8181-500-9



MINISTERIO
DE CULTURA

Ángeles González-Sinde
Ministra de Cultura

Mercedes E. del Palacio Tascón
Subsecretaria de Cultura

Ángeles Albert
Directora General de Bellas Artes y Bienes Culturales

ÍNDICE

Introducción	11
Rocío de la Villa	
CONFERENCIAS PLENARIAS	13
Neoestética: estrategias de la crisis	14
Luigi Russo	
“... una terrible fascinación”: la Violencia, la Fotografía y el Espectador	38
Lynda Nead	
Cómo las instituciones artísticas pueden crear un nuevo sentido de pertenencia	57
Nina Möntmann	
La crisis del sistema del arte: de la devaluación estética	69
Marc Jiménez	
Arte y Soberanía	79
José Bragança	
Devenir sujeto: metamorfosis y experiencias estéticas	121
Rocío de la Villa	
COMUNICACIONES	133
HISTORIA DE LA ESTÉTICA	135
El arte ya (no) es bello	136
Sixto J. Castro	
Fundamentos estéticos del pensamiento de Ramón Gaya	146
Inmaculada Murcia	
Apuntes para una revisión de la categoría estética de genio	159
Antonio Molina Flores	
La Invención de códigos: [Hacking + arte + literatura = ingeniería social]	163
Jara Calles	
La dimensión transformadora del arte	169
María Antonia Labrada	
Dos soldados de la representación: Ludwig Wittgenstein y Clement Greenberg	174
Carla Carmona	
Friedrich von Hausegger’s Aesthetics of Musical Expression	186
Elisabeth Kappel	
Kandinsky’s Doctrine of the Abstraction and the Indeterminate: Remarks on the Origins of the Art Theory	190
Nadia Podzemskaia	
Meta-politics and the deconstruction of Western aesthetics: re-reading Kant’s Critique of Judgement according to Rancière and Spivak	194
Benjamin Greenman	

ESTÉTICA E HISTORIA DEL ARTE	201
Marcel Duchamp & el <i>Pop Art</i>: una revaloración de las vanguardias europeas en el arte norteamericano	202
Edgar Vite	
Así en las artes como en las ciencias: la crisis de la estética analítica y el retorno de la estética continental	208
Vicente Alemany & Jaime Repollés	
Michael Fried y el problema formalista del tiempo en las artes plásticas	216
David Díaz Soto	
Two Dogmas of Conceptualism: Aesthetic Experience and Communication in and after Conceptual Art	221
Christian Nae	
Ruinas marginales y abandono rural en la obra de José Luis Viñas (1972)	226
Raquel González Rodelgo	
Aproximaciones al caso Baader-Meinhof. La construcción de sentido y la demora	231
Laura Fernández Gibellini	
Hacer visible el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)	238
Miguel Ángel Hernández Navarro	
Santiago Sierra: el shock y el terrorismo como catástrofes en la presencia	250
Miguel Fernández Campón	
Lo nuevo, siempre de nuevo	258
Daniel Lesmes	
La museografía modernista como dispositivo de domesticación de las vanguardias históricas	263
Isabel Tejeda	
Debates en torno a la musealización de la fotografía. La convivencia de dos paradigmas en continua resignificación	269
Nieves Limón Serrano	
¿Qué fue de la uvas de Zeuxis? Estética y percepción en los animales	278
Concepción Cortés Zulueta	
DIMENSIÓN POLÍTICA DEL ARTE	285
Pasividad y “obje(c)to político”. (El arte corporal y la política de las pasiones)	286
Pedro Aberto Cruz Sánchez	
La resurrección según Stanley Cavell. Registros cinematográficos y resonancias políticas de un motivo perfeccionista	290
Francisco Javier Gil Martín	
¿Existe un elemento estético-político?	292
Jordi Carmona Hurtado	
Postcolonial aesthetic experiences: thinking aesthetic categories in the face of catastrophe at the beginning of the twenty-first century	302
Stéphanie Benzaquen	
Another look at immoral art	313
Vitor Moura	
Myth of the 21st Century	315
Chiara Gianni	

Artistic crisis: a Romanian example	324
Caterina Preda	
Las Políticas de la crítica	327
Vicente Jarque Soriano	
Del arte abyecto al arte de la comunidad	332
Jordi Massó Castilla	
Interlocuciones: aproximaciones a la ciudad desde la perspectiva del arte contemporáneo	338
Lila Insúa Lintridis	
La recepción de la <i>Historia social del arte y de la Literatura</i> de Arnold Hauser: un ejemplo de la política estética anti-comunista durante la guerra fría	353
Daria Saccone	
CRISIS, CRITERIO Y CRÍTICA	361
Art Criticism: Understanding and Evaluating Art	362
Matilde Carrasco Barranco	
La voluntad de hablar. El lenguaje y la mirada en el museo	368
Miguel Martínez Rodríguez	
The Problem of Religious Art: Re-thinking Secular Modernity and Aesthetical Experience	377
Clemena Antonova	
The Concept of “Author” in Crisis	384
Maria Gioga	
Cambio de los valores estéticos en los tiempos prebélicos, bélicos y postbélicos: Serbia y la Antigua Yugoslavia	386
Tamara Djermanovic	
La reflexión estética y sus márgenes. El artista moderno en contextos religiosos	388
Jon Echevarría Plazaola	
“I would prefer not to...” [Un recuerdo (ultrarrápido) de la psicastenia legendaria]	396
Fernando Castro Flórez	
<i>Llora no poder llorar [...] Llora su duelo, si esto es posible (Derrida, 2000:113); [p]erquè la desgràcia és ridícula (Weil, 2008:68)</i>	400
María Luisa Vieta	
Doris Salcedo y el secreto	409
Ernesto Castro Córdoba	
Europa y ciertas fisuras latinoamericanas de su modernidad: colonialidad y decolonización del pensamiento estético	417
Francisco Godoy Vega	
El papel de la vida cotidiana en el arte de las sociedades en crisis: el legado situacionista en el arte desde los años 70	423
Constanza Nieto Yusta	
Ideología y estética: la cita arquitectónica en el arte contemporáneo	427
Rubén de la Nuez	

CRISIS DEL SISTEMA ARTÍSTICO	431
The Absent absolute	432
Celia Morgan	
The Criterion of play	439
Katarzyna Zimna	
Spatial aspects of the Encounter in Marina Abramovic’s Performance “The Artist is present”	454
Sanna Lehtinen	
Phenomenology and Bio-Art	450
Gabriela Castro	
Cambios de criterio estético en la clonación digital de obras de arte (Patrimonio y “Ecosistemas Culturales”)	456
Ilija Galán	
Viral Art: frontera y crisis del arte audiovisual	462
Luis Deltell	
Adaptación del proyecto artístico al sistema de mercado	470
Laura de la Colina Tejada / Alberto Chinchón Espino	
‘Reclaiming Culture and Creativity from Industry and the UK ‘Creative Economy’: Towards New Configurations of the Artistic System’	472
DOXA: Yuk Hul / Ashley Wong	
Entorno a una estética ambientalista	478
Manuel Rodrigo de la O	
Hacer es actuar. Una revisión del acto creativo desde la contemporaneidad	483
Carmen Guerra de Hoyos	
Hacia un tercer sistema de las artes: entre pragmatismo y estética transcultural	489
M.ª Rosa Fernández Gómez	
Crítica, tradición, deconstrucción y masa: modelos de definición del arte en la crisis de la Modernidad	496
César García Álvarez	

Sociedades en crisis

El Congreso Europeo de Estética celebrado del 10 al 12 de noviembre de 2010 en Madrid fue organizado por la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Cultura con la colaboración del Área de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Autónoma de Madrid. Casi veinte años después del XII Congreso Internacional de Estética en Madrid (1992), dirigido por el profesor José Jiménez, bajo el tema “La modernidad como estética”, surgía este segundo foro internacional. Si entonces se debatía en el trasfondo del intenso debate modernidad versus posmodernidad que había situado a la estética en la encrucijada de la crítica al orden del discurso y de los sistemas de representación que se resolvía en las propuestas interdisciplinarias características de las últimas décadas del siglo xx, para desembocar en la búsqueda de nuevas cimentaciones para el pensamiento estético, el Congreso Europeo de Estética surgió ante la urgencia de reflexionar en clave estética sobre las “sociedades en crisis” a comienzos del siglo xxi.

La noción de “crisis” se ha instalado en los últimos años como el escenario invariable desde el que reflexionar sobre sujetos y sociedades. Se habla de crisis en el sistema económico y político del tardocapitalismo, en un mundo globalizado donde identidades geopolíticas y sujetos migrantes han de dialogar para hallar vías de resignificación y de resistencia. Se trata de explicitar criterios y de negociar desde el legado de las aportaciones sustantivas en cada tradición. La Estética como disciplina nace en el escenario de crisis en la Europa del siglo xviii que daría lugar a la Modernidad. Su contribución fue central en la formación del pensamiento moderno a través de la noción de “criterio”, capacidad de discernir, elegir y decidir valores: como una experiencia subjetiva y, a través de su negociación entre iguales, intersubjetiva sobre la que se fundamentó el proyecto de emancipación del ser humano.

En el origen la de la Modernidad, una de las grandes aportaciones que hizo Europa a la humanidad fue la conceptualización de la experiencia estética del sujeto como experimentación real del valor ideal de la libertad. A lo largo de la Modernidad y durante el debate Modernidad/

Posmodernidad, el pensamiento estético continuó teniendo un papel central en la reflexión sobre los cambios profundos en la concepción del sujeto, la articulación de proyectos sociales utópicos y la crítica negativa a los sistemas de representación.

En el estado actual de sociedades en crisis, la reunión de un foro europeo de discusión ofrece la oportunidad de revisar el estado de las nociones predominantes en las últimas décadas en la reflexión estética, a fin de generar nuevos paradigmas, analizando sus complejidades, contradicciones y conflictos. Cuestionamientos sobre políticas y micropolíticas de los sistemas de representación y sobre las relaciones entre arte y política, sobre las estructuras en el sistema artístico y en la cultura visual y sobre las transformaciones en las metodologías del pensamiento estético y los estudios visuales, junto a la propia metamorfosis del sujeto, son protagonistas de los debates desarrollados, a través de las siguientes líneas de investigación: Historia de la estética (coordinador Miguel Salmerón); Estética e historia del arte (coordinadora Patricia Mayayo); Dimensión política del arte (coordinador Miguel Cereceda); Crisis, criterio y crítica (coordinador Javier Fuentes Feo), y Crisis del sistema artístico (coordinadora Lucía Bodas).

Las contribuciones de más de medio centenar de investigadores y las discusiones que se establecieron entre los dos centenares de participantes procedentes de toda Europa evidenciaron múltiples perspectivas: antropológicas, historiográficas, psicoanalíticas, sociológicas y políticas, que actualmente confluyen en la reflexión en clave estética. El pensamiento crítico se desvela también hoy como pieza imprescindible en la construcción de imaginarios, sin cuyas alternativas sería inviable gestionar la transformación de las sociedades contemporáneas.

Rocío de la Villa

Directora del Congreso Europeo de Estética: Sociedades en crisis. Europa y el concepto de Estética

CONFERENCIAS PLENARIAS

Neoestética: estrategias de la crisis

Neoaesthetics: strategies of the crisis

Neoestetica: strategie della crisi

Luigi Russo

14

Tal y como induce a pensar el título de nuestro Congreso, puede parecer una temeridad, o incluso una veleidad, confiar en que la Estética pueda arrojar alguna luz sobre la crisis que está atacando a la sociedad actual.

En realidad, es fácil hablar de crisis en términos generales y, de hecho, más o menos lo hacemos todos constantemente. Por el contrario, resulta más complicado definir el objeto científico del que estamos hablando, conseguir una clave hermenéutica capaz de entender sus razones y explicar sus dinámicas. Es más, tampoco es fácil entre tantos lenguajes y perspectivas que describen la crisis, encontrar indicaciones convergentes y compartidas. Cada día constatamos que el mundo de hoy, aquel que hace un tiempo se denominaba “la aldea global” de forma optimista, ofrece por el contrario el espectáculo de una humanidad resquebrajada y antagonista, discontinua, susceptible de lecturas parciales que con frecuencia se oponen entre sí.

De todas maneras, si se descompone el término “crisis” en sus articulaciones y se investigan de forma concreta los fenómenos complejos y heterogéneos, múltiples y polivalentes, en conti-

nua división y metabolización que forman nuestra cultura, ¿es lícito imaginar que una disciplina científica, la que sea, tiene una mirada exhaustiva capaz de *linearizarla*? A pesar del orgullo disciplinar, si nos mantenemos en el plano de la sensatez, a riesgo de pecar de veleidad milagrera, nadie puede reivindicar la capacidad de cumplir un deber tan desesperante.

En definitiva, preguntémosnos con franqueza: ¿es en propiedad deber de la Estética descifrar y liberar los destinos del mundo? No, en absoluto. He sentido la tentación, por lo tanto, de renunciar a la empresa cuando he recordado que, como decía el poeta, hay más cosas entre el cielo y la tierra de cuantas no sepa nuestra filosofía. Precisamente aquí, en este intersticio entre el cielo y la tierra, por decirlo de alguna manera, intentaré conducir algunas reflexiones.

Razonemos. Si la crisis es el estandarte bajo el que vivimos, si forja nuestro mundo y atraviesa todas las formas de nuestra cultura, es verosímil suponer que también la Estética, a su vez, no pueda evitar participar también de esta crisis y que, a su manera, registre y muestre la crisis mundial. Es fácil documentar que el perfil de la

crisis siempre ha estado presente en el universo de la Estética: la ha acompañado desde su nacimiento en el siglo XVIII, ha marcado su crecimiento y desarrollo en el XIX, la ha atormentado durante todo el XX y, finalmente, se encuentra en nuestro horizonte.

Es razonable, por lo tanto, concluir que la crisis pertenece a la Estética. Sin embargo, la dificultad se encuentra en establecer cuál es la acepción de la noción de crisis que atañe a la Estética, su baricentro específico. Respuestas del tipo que la Estética es un “saber crítico”, por ejemplo, en las que se mezclan perspicacia y obviedad, eludirían el problema sin abordar la cuestión. En cambio, profundizando en el análisis de la conexión entre Estética y crisis, encontramos sin embargo una respuesta ambivalente y ampliamente discrecional, porque se configura dividiéndose en dos significados sensiblemente distintos: “crisis de la Estética” y “Estética de la crisis”. Y es llamativo, pero comprensible, que ambas declinaciones hayan constituido la vida de la Estética y sean connotaciones identificativas peculiares.

La primera fórmula, “crisis de la Estética”, muestra el hecho de que el saber estético es un saber crítico, en el sentido que, como atestigua toda su historia, siempre ha estado “en crisis”, o sea que su situación epistémica ha estado en una fase de continuo ajuste y reformulación. Por lo tanto, la tipología de la crisis, en cuanto índice de cambio, es un rasgo genético que se ha manifestado en la Estética con constante periodicidad.

La segunda fórmula, “Estética de la crisis”, muestra por el contrario el hecho de que el saber estético, desde la Antigüedad clásica hasta nuestros días, siempre se ha hecho cargo de significar cognitivamente la crisis de la sociedad y la ha disciplinado, es decir, ha identificado los procesos de transformación y los ha incorporado representándolos: por un lado, ha sido su espejo fiel y, por otro, un modelo eficaz de disolución de los conflictos y de su sublimación.

Como vemos, el hilo de las madejas historiográficas y teoréticas que sostienen el díptico crucial de Estética y crisis despliega una especie de laberinto en el que resulta fácil perderse. Tanto más que, oportunamente, nuestro Congreso hace referencia a Europa para focalizar el concepto de Estética, porque todo nuestro continente ha participado en el extraordinario proceso de clarificación intelectual proporcionado por nuestra disciplina, el cual se inició en Italia y España en el siglo XVII, en el siglo sucesivo floreció con

fuerza en Inglaterra, Francia y Alemania, implicando también países del Este, como Polonia y Hungría, y continuó extendiéndose como una mancha de aceite hasta nuestros días. ¡La Estética es de verdad una ciencia europea!

Permitidme, entonces, expresar libremente algunas cuestiones cruciales según oportunas estrategias de aproximación. Indico, desde ahora, que seguiré el comprobado método de las “citas ejemplares”, privilegiando un único hilo conductor, que, sin embargo, cruza toda la historia de la Estética uniendo de forma heurística pasado y presente.

Es *communis opinio* que la estética moderna nació a mitad del siglo XVIII con Alexander Baumgarten, el cual publicó en el año 1750 su célebre obra titulada precisamente *Æsthetica*. Aunque sí lo saben los expertos, se conoce menos que un segundo erudito, Charles Batteux, que publicó en 1746 *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, contribuyó de forma decisiva a la definición del nuevo saber estético. Probablemente solo los especialistas saben que las condiciones de aquel nacimiento deben anticiparse una treintena de años y hacer referencia a un tercer erudito, el gran antepasado que sentó las bases del sistema de la Estética que se consolidaría durante la segunda mitad del siglo XVIII. Su nombre es Jean-Baptiste Du Bos y su obra embrionaria, publicada en 1719, se titula *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura).

Vale la pena recordar estas piedras miliareas porque el nacimiento de la Estética arroja luz para ponderar las correspondencias entre Estética y crisis desde el origen de la Modernidad. A partir del siglo XVIII, en el transcurso de unas pocas décadas, asistimos de hecho a una profunda “puesta en crisis” de los modelos y credencias tradicionales, que a veces se remontan a la noche de los tiempos, y se despliega una nueva visión del mundo que reorganiza la lógica de lo real, proclama la afirmación de una nueva sensibilidad, y, más en general, cuestiona la cultura occidental produciendo nuevos procesos socioculturales de emancipación y desarrollo.

Dentro de las dinámicas del proyecto ilustrado de clarificación intelectual sistemática que determinó aquella profunda transformación histórica que llamamos Modernidad, nos interesa destacar que se produjera un giro de la tradición estética occidental, el cual desencadenó eventos de gran repercusión, tanto en el plano científico como en el de las prácticas socioculturales, fermentando

en un ramificado polimorfismo teórico y metodológico que al final ha explotado en la difusión contemporánea. Por lo tanto, conviene partir del siglo XVIII, porque fue cuando comenzó una partida decisiva de la que nos toca jugar los últimos movimientos en nuestros días.

Tomemos un lugar emblemático, como el principio de las *Réflexions* de Du Bos y leamos:

«Constatamos cotidianamente que los versos y los cuadros producen un placer sensible, pero esto no nos facilita explicar en qué consiste este placer, el cual se asemeja con frecuencia a la tristeza y cuyos síntomas a veces son idénticos al dolor más intenso. El arte de la poesía y el arte de la pintura nunca se aprecian tanto como cuando consiguen afligirnos. [...] Cuanto más los sucesos descritos por la poesía y la pintura se saben reales, más agitan nuestro sentido de humanidad, más las imitaciones que nos presentan tales artes tienen el poder de involucrarnos [...]. Una fascinación secreta nos atrae, por lo tanto, hacia las imitaciones realizadas por los pintores y los poetas justamente cuando la naturaleza demuestra con un temblor interior su rebelión contra el propio placer».

He aquí la paradoja a explicar: algunas experiencias nos turban por naturaleza, pero —como ya había observado Aristóteles— nos sentimos atraídos por su imitación artística, pero además, al mismo tiempo, advertimos también la contradicción del placer que nos ha procurado, contra el cual se rebela la naturaleza misma. De pronto, vectores salientes de la dimensión antropológica, placer y dolor, real y artificial, vienen delimitados y sintonizados según unas nuevas dinámicas desconcertantes: placer que nace del dolor, ¡mundo artificial que prevalece sobre el real!

Como es sabido, Du Bos fue uno de los grandes protagonistas de aquella *Querelle des anciens et de modernes* que inflamó, entre finales del siglo XVII y principios del XVIII, primero Francia y luego toda Europa propiciando la llegada de la Modernidad. Du Bos toma nota de la crisis de la cultura de su tiempo y del hecho que la concepción clasicista del arte, que identificaba el valor con la norma, se ha superado. Busca entonces el fundamento del hacer y juzgar arte en la naturaleza humana, refundando el valor por vía empírica encontrado sobre la base de sus dinámicas emocionales. Estamos en presencia de una auténtica ruptura epistémica, que con gran ausencia de prejuicios pone fuera de juego las

creencias del pasado y las mismas opiniones de su época, es decir, los preceptos y los prejuicios tanto de los “antiguos” como de los “modernos”.

Du Bos asume una actitud innovadora que desmonta los debates de la *Querelle*, traza las líneas evolutivas de la estética moderna y se proyecta, incluso, en el horizonte contemporáneo, realizando por primera vez, como le gusta precisar, «con método filosófico (*en philosophe*)», pero como un «simple ciudadano (*simple citoyen*)», una exploración global de la experiencia estética, a partir de una investigación empírica sobre el origen del placer artístico que renuncia a toda pretensión metafísica de explicar la naturaleza humana.

Analicemos esto en detalle. El “placer natural”, en cuanto resultado de la “necesidad”, para Du Bos tiene una función puramente biológica. Similares a las necesidades del cuerpo, están las del alma, obligada a estar en actividad ocupando la mente. La calma, la quietud psíquica no es un estado positivo, sino negativo; la vida del alma es su actividad, la inacción produce un mal tenebroso, extremadamente doloroso: el “aburrimiento”. Obsérvese que la palabra “aburrimiento”, en francés *ennui*, como el original latino *noxia*, significaba en aquella época no una molestia genérica, sino una “profunda aflicción”, “tedio existencial”, “alienación”. No me parece que exista en el idioma español un término similar a la palabra latina: tal vez el más cercano podría ser “hastío”.

El análisis empírico lleva a Du Bos a una descripción dramática de la condición humana, condenada a una oscilación pendular entre dos polaridades negativas, ambas fundadas sobre el dolor, signo de la muerte. Dolor letal es de hecho el aburrimiento, la ausencia de las pasiones que son la propia vida del alma; pero, intentando escapar del aburrimiento, o nos alienamos en el trabajo material o nos desrealizamos en el mundo enrarecido de la actividad mental. Nada, por lo tanto, supera la atracción de abandonarse a las pasiones, una atracción tan intensa como para hacer que parezca inconsistente cualquier otra manera de superar el aburrimiento. Pero, si huimos del horror del aburrimiento dejándonos llevar por el tumultuoso río de las pasiones, quedamos arrollados y naufragamos: caemos prisioneros en una trampa sin salida.

Sin embargo, es Du Bos quien encuentra el camino para escapar de esta trampa al observar una particular «emoción natural» experimentada por los seres humanos, la que se obtiene «me-

cánicamente» por la observación del sufrimiento de nuestros similares. Realizando un salto asociativo, extiende el plano del análisis, y de la experiencia directa de las pasiones pasa a tratar las pasiones que nos despierta la observación de eventos trágicos: es decir, pasa de las pasiones que arrollan la vida, y de las que somos actores, a las pasiones provocadas por la observación del sufrimiento ajeno, del cual somos espectadores.

La sutil estrategia argumentativa de Du Bos construye mediante movimientos y contramovimientos el plano fenomenológico de las pasiones articulando su lógica rigurosa. Así, en primer lugar, introducidas junto a las pasiones experimentadas directamente las que se derivan de la observación de sucesos trágicos, señala como también estas son demasiado violentas y, aunque mantengan ocupada el alma desterrando el aburrimiento, afligen durante mucho tiempo con el recuerdo desagradable de la experiencia vivida. Pero, mientras tanto, se ha aprendido que, junto a las pasiones “directas”, el ser humano puede acudir también a pasiones “reflejas”, fruto de la observación de pasiones reales experimentadas por otros seres humanos y, por lo tanto, indirectas, algo menos dolorosas en tanto que “debilitadas”. Y los numerosos ejemplos que aporta Du Bos, del acróbata a los gladiadores antiguos, y a prácticas similares modernas, acreditan la universalidad de este fenómeno en el tiempo y el espacio.

En segundo lugar, recompone el plano fenomenológico regresando a las pasiones reales, las que se experimentan directamente, como los juegos de azar, reiterando que las pasiones, sea las directas que las reflejas, nos atraen fatalmente porque nos dan placer, pero este se convierte también en dolor. El problema entonces se convierte en entender de qué manera el dolor puede ser eliminado, o al menos reducido y contenido. Esta será la función del arte.

Se trata de una distracción para el alma: mantenerla ocupada evitando el aburrimiento, pero sin recurrir a las pasiones reales, que dan placer pero provocan dolor. Para alcanzar este objetivo basta activar pasiones menos intensas de las corrientes, de origen distinto, “atenuadas”, porque no son naturales sino “artificiales”, capaces por lo tanto de liberarnos del aburrimiento sin acarrear consecuencias desagradables. No busquemos por lo tanto la ebriedad de la mesa de juego, o, podríamos decir hoy, la masacre sonora de una discoteca. Será suficiente con sustituir los objetos que alimentan las pasiones con sus

fantasmas: las artes miméticas. Una especie de “engaño” que sin embargo puede aliviar la dramática condición humana e, incluso, convertirse en una especie de terapia a través del arte.

La “lógica de las pasiones” llega así a una salida plenamente positiva. Más allá de las pasiones que provienen de la visión de eventos dolorosos que suceden a los seres humanos, que distraen del aburrimiento, pero que son igual de penosas, Du Bos descubre la existencia de otro tipo de pasiones, las pasiones “artificiales”, ofrecidas por la imitación artística. No se trata ya de la imitación aristotélica, que era un instinto natural, instrumento de consciencia y fuente general de placer ofrecido toda imitación, porque el placer de la imitación se convierte ahora en una posibilidad que se activa solo en presencia de argumentos de particular intensidad dramática. Lo más importante, sin embargo, es que Du Bos funda empíricamente y no teóricamente la dimensión del arte. El arte, de hecho, no tiene una necesidad intrínseca, no posee una ontología propia, sino un mero valor instrumental, no siendo otra cosa que el descubrimiento fortuito de una terapia de las pasiones con la que los seres humanos, a través de objetos artificiales, las obras de arte, crean pasiones artificiales. Se plantea así un grado de emoción totalmente controlable, el de las “pasiones artificiales”, que van unidas a la condición de las simples “pasiones reflejas”, y se sitúa de forma autónoma entre el polo del dolor-aburrimiento y el del placer-pasión.

En resumen: al ser humano primero le viene señalado el camino de las pasiones, la “diversión”, o sea la emoción “natural” como escapatoria del “aburrimiento”, pero también ese camino se revela fuente de dolor; entonces se le indica, en segunda instancia, la posibilidad de una pasión “refleja”, es decir, la observación de las pasiones experimentadas por otros seres humanos, menos dolorosas porque son más “débiles”; y finalmente llegar a la experiencia de las pasiones “artificiales” proporcionadas por el arte, que disocian placer y dolor y, por lo tanto, depuran las pasiones de su negatividad.

Así, la antigua observación aristotélica sobre el poder del arte imitativo para rescatar la imagen del horror del mundo ofrece la excusa para un inaudito *re-design* del *anthropos*. Entra en crisis la ideología occidental de la soberanía del yo, de forma clasicista magnificado como dominador del mundo, y se abre el largo calvario de su *despotenciación* hasta la deconstrucción. Comienza esa tendencia antihumanista que por

tantos caminos —valga como ejemplo de todos la teoría revolucionaria de lo sublime de Edmund Burke— se extenderá por todo el siglo XVIII y, a pesar de Kant y el Idealismo, a finales del XIX y en el XX encontrará, en la psiquiatría de Krafft-Ebing y en el psicoanálisis de Freud, el nombre emblemático de “Masoquismo”. Es decir, el hilo de esos modelos de placer que se han convertido también en nuestros y que nosotros, espectadores de Quentin Tarantino, conocemos tan bien.

En suma, la pasión, la emoción, la egoidad, en una sola palabra: *aisthesis*, el sentir, es el lugar de la experiencia estética, podríamos decir que es el monograma de la esteticidad. Es importante saber que esta condición, tan esencial para nuestra vida, y no solo la estética, en realidad es el turbulento puerto de un itinerario cognoscitivo comenzado hace casi tres siglos precisamente por Du Bos. Eso que dentro de poco llamaré *neoestética* encuentra aquí una clara condición de posibilidad. Pero antes de tocar este objetivo, hay otro importante núcleo conceptual que conviene tantear. Y su raíz, una vez más, podemos encontrarla también en Du Bos.

Junto a la dimensión del experimentar, Du Bos es una referencia no menos decisiva para el destino de otros planos temáticos del saber estético, los cuales han alimentado con fuerza la criticidad y continúan insistiendo también en la contemporaneidad. Veremos rápidamente solo dos: el del producir y el del juzgar.

¿Cuál es, por decirlo con Heidegger, el origen de la obra de arte, la fuente de la producción artística? La tradición estética había dado respuestas vagas, limitándose al final a la constatación de la excelencia de algunas obras y de la excepcionalidad de algunos de los individuos que las habían producido. Desde la Antigüedad, en torno a la figura del artista ha florecido una mitología que ha alimentado ese anecdotario nutrido que los estudiosos han bautizado con el nombre de “leyenda del artista”. Por el contrario, Du Bos fue el primero en asumir el problema en términos científicos anclándolo a bases analíticas precisas. Está en cuestión, como habéis entendido, la antigua noción de “genio”, la cual encuentra en él un repensamiento radical, decisivo para los debates futuros de la Estética.

En realidad, Du Bos comienza presentando el “genio” en términos tradicionales, como talento genérico, una disposición natural que opera en todos los campos de la productividad humana, y, por lo tanto, una especie de virtualidad biológica

ecuánimemente (hoy diríamos estadísticamente) distribuida entre todos los seres humanos, con meras diferencias cuantitativas. A pesar de todo valoriza su función esencial. De hecho, para él este talento potencial, que se concreta de distinta manera en cada individuo, desempeña una especie de función concertante, en la medida en que, mediante la diversificación de los papeles, permite esa colaboración entre los hombres que produce el bienestar de la sociedad y transmite a cada nación el bienestar de toda la humanidad. El “genio”, por ende, es una providencial variable antropológica con fines sociales.

Pero, profundizando en las modalidades que caracterizan su acción, Du Bos capta sorprendentes diferencias intrínsecas a la naturaleza del “genio”, diferencias que ya no son cuantitativas, sino exquisitamente cualitativas. Se abre así el camino para una nueva definición del genio: la del “genio artístico”. Du Bos, de hecho, es el primer estudioso que ha relacionado “genio” y “artista”, identificando en el genio la condición esencial del arte. Y ha dibujado un *identikit* deslumbrante y puntual, el cual ha ejercido una gran influencia en la cultura estética y sigue resultando hoy en día instructivo en muchos sentidos. Enumeremos los puntos más destacados:

1. El genio es una facultad única, sui generis, sin la cual no existe arte sino artesanía;
2. genio se nace y no se hace: es una cualidad originaria que no se consigue con el estudio y el esfuerzo;
3. junto al genio artístico, en el arte también hay sitio para el talento, pero este solo produce artistas mediocres;
4. el artista sin genio puede de hecho ser hábil y preciso, pero nunca será grande, porque le falta la capacidad de conmover a los espectadores;
5. el genio es incompatible con las reglas, como el intelecto lo es con el corazón;
6. el genio es creativo: inventa y renueva constantemente la forma y el contenido de sus obras;
7. por otro lado, fuera de su esfera específica, el genio fracasa y se sitúa incluso por debajo de la mediocridad;
8. el genio es refractario a la enseñanza, es autodidacta y aprende a reconocer el camino sin la ayuda de nadie;
9. el genio sobresale en una esfera de actividad restringida, incluso en un determinado géne-

ro artístico, como capacidad de concentración extrema en una sola dirección;

10. el genio, aunque sea espontáneo naturalmente, no es ni desordenado ni arbitrario y encuentra en sí mismo las reglas del propio proceder;
11. el genio es, por lo tanto, totalmente libre de cualquier regla externa.

Es conveniente observar que en la estela de la teoría dubosiana del genio es demasiado fácil encontrar arquetipos que, por lo general, vienen adscritos a épocas posteriores, del Romanticismo y el Decadentismo a las vanguardias históricas, y es posible ver, como si estuviera encriptado *in nuce*, el esquema de la sociedad del espectáculo y el protocolo de las estrellas de rock.

También resulta de gran actualidad el tercer cuadrante de la plataforma dubosiana que conviene mencionar: la valoración de la obra de arte, es decir, el juicio estético, que se apoya sobre otra célebre idea lanzada por Du Bos, la del “sentimiento”.

Conviene precisar cuanto antes que Du Bos propone dos ejes lingüísticos y conceptuales muy distintos: “pasión-emoción” y “sentimiento-impresión”. El primer eje, como hemos visto, se sitúa en el plano de la experiencia vital, a través de la cual se satisface la necesidad puramente biológica de la acción, derrotando al aburrimiento con su “diversión”; es por lo tanto el movimiento de la pasión-emoción (“natural” o “refleja” o “artificial”) que proporciona placer. El segundo eje, el del sentimiento-impresión, aunque se nutre de la misma emoción vital, se sitúa sobre un plano distinto: es una función del juicio estético que valora la experiencia emotiva y, por lo tanto, se refiere a la emoción pero no es emoción.

Es el ejercicio de la pura polaridad de placer y disgusto, de atracción o repulsión, el que se consigue de la observación inmediata de la obra de arte y se sitúa sobre el plano del valor. El órgano de este juicio, el sentimiento, constituye precisamente el valor de la obra de arte.

Du Bos diferencia con claridad dos formas de valoración. Ambas son formas de posesión de la obra, pero no derivan de la misma modalidad de juzgar. En otras palabras, el juicio es un arco funcional dentro del cual se sitúan dos actos distintos que implican competencias diferentes. Antes del juzgar en el significado de “analizar”, es decir, conseguir un conocimiento a través de la actividad intelectual, que proporciona la adquisi-

ción problemática de la estructura de la obra de arte, se coloca ese juzgar inmediato, que gracias al sentimiento certifica infaliblemente la implicación y la conmoción producida por la obra de arte sobre el usuario, o sea su placer estético.

Lo que fundamenta la valoración artística y legitima su valor estético es la acción de una especie de “sexto sentido”, el sentimiento, órgano inapelable del juicio e independiente de la razón, que “juzga según la impresión experimentada”, anticipando por lo tanto todos los razonamientos que sobre tal adquisición podrá hacer el análisis crítico, cuya tarea solo es la de “establecer las causas por las que una obra gusta o no”.

Aunque sea heredera de la noción de “gusto”, la de “sentimiento” asume en Du Bos una naturaleza y función completamente distintas. En su ámbito cultural, el gusto estaba relacionado con la razón, de la que era una especie de anticipación inmediata, y estaba considerado una habilidad que se adquiría con el ejercicio y la refinación a través de la experiencia. Por el contrario, en Du Bos el sentimiento genera un juicio inmediato y definitivo: la razón no sirve, como no sirven las disertaciones de los críticos (la “gente del oficio”). No se decide sobre el valor de una obra “por principios”, los cuales varían según el tiempo y el lugar y no son un criterio objetivo de verdad: la razón siempre está sujeta al error, mientras que el sentimiento no se equivoca jamás, y no puede ser desmentido por ninguna argumentación, porque siempre es “verdadero” por el hecho mismo de ser “sentido”. Se pueden discutir las causas por las que una obra gusta o no, pero no sobre el hecho de que gusta o no. Por lo tanto, la razón debe excluirse del juicio artístico.

Si solo el sentimiento es capaz de coger, en una impresión inmediata y totalizadora, el valor de la obra del genio, gracias a una especie de instinto infalible independiente de la razón, entonces el ejercicio de esta facultad no es un acto puramente subjetivo, es decir, individual, sino una función intersubjetiva, es decir, social y cultural. De hecho, la infalibilidad del juicio del sentimiento presupone una forma indirecta de objetividad como valor compartido, no referible al individuo, sino a la colectividad de usuarios por completo. El usuario individual está bien lejos de ser infalible: es susceptible de error por educación, sensibilidad, prejuicios. El juicio del sentimiento se fundamenta, por el contrario, en un valor acumulativo que se fragua lentamente y se consolida con el pasar de los siglos: se con-

vierte en infalible en tanto que es legitimado por el “público”, la verdadera garantía de la función juzgadora.

La noción dubosiana de “público” es una noción compleja y dinámica. Se sitúa en su justo término si se dispone en el centro de dos extremos negativos: el crítico (“gente del oficio”) y el ignorante (“el vulgo”). De hecho, puesta fuera de juego la gente del oficio, Du Bos no privilegia al sujeto desproveído culturalmente, él también incapaz de valorar las obras de arte. Entre el crítico y el vulgo sitúa al “público”, identificando en “las personas que leen, que conocen los espectáculos, que ven y que oyen hablar de cuadros o que han adquirido ese criterio para juzgar llamado *el gusto de comparar*”, es decir, la élite que cultiva el mundo del arte. Por otro lado, Du Bos evita el peligro de elevar las clases hegemónicas a modelo de humanidad juzgadora relativizando el concepto: no existe el público en abstracto, sino que es una variable relativa al tiempo, al lugar y a las obras, el cual realiza de forma estadística y factual la universalidad del juicio estético.

Ante estos emocionantes análisis dubosianos, aunque sea recordados resumidamente, resulta difícil no convenir que han impulsado en gran medida el desarrollo histórico de nuestra disciplina, y, al mismo tiempo, mantienen a nuestros ojos ese chispeante “aire de familia” que respiramos en nuestros laboratorios. Emoción y artificio, talento y genio artístico, sentimiento y juicio estético: es indudable que son los fundamentos en los que se ha apoyado la teoría estética y que la definen todavía hoy.

Por eso es inevitable preguntarse por qué la plataforma conceptual de Du Bos no se ha convertido en el paradigma oficial de la Estética. ¿Por qué Du Bos, durante todo el siglo XVIII, en la larga fase de construcción de la Estética moderna, siempre saqueado aunque no siempre citado, no es recordado como el padre de la Estética moderna, en lugar de otros nombres como Baumgarten o Vico, Batteux o Kant? La pregunta es aún más incisiva en la medida en que en nuestros días hemos proclamado, si queremos emplear un eslogan efectista, el *adieu à l'esthétique*, o, mejor dicho, hemos celebrado el divorcio de la Estética moderna, y con fatiga buscamos redefinir nuestra identidad estética. Al visitar los inquietantes escenarios dubosianos, en los cuales campan nociones mercuriales como aburrimiento, emoción, placer y pasión, gusto y sentimiento, función del público y democratización del disfrute, advertimos inevitablemente

las profundas afinidades que nos ligan con este incomprendido antepasado y entrar en sintonía con él más de lo que somos capaces de hacer con nuestros padres directos. ¿Cómo ha sido posible esto? Vamos al corazón del problema y preguntémoslo: ¿Por qué Du Bos ha sido expulsado de la historia de la Estética?

A mediados del siglo XIX, el primer historiador de la Estética, Robert Zimmermann, formalizó esta expulsión, que acreditaron los estudiosos sucesivos. Zimmermann, aún reconociendo a Du Bos el ser autor de “sutiles observaciones”, estigmatizaba que estas “no constituyen un todo sistemático”. ¿En qué sentido la monumental obra dubosiana no constituye un “todo sistemático”, es decir, una filosofía del arte? Sin embargo, como hemos visto, casi todos los temas conectivos de la estética disciplinar están presentes y lúcida-mente armados en las *Réflexions*: la lógica de las pasiones, las dinámicas de lo artificial, el genio artístico, el sentimiento y el juicio estético...

Dejemos en suspenso la pregunta para abrir un paréntesis y recordar que un consolidado modelo historiográfico, formado durante la primera mitad del siglo XX con la contribución de estudiosos del calibre de Cassirer, Baeumler y Tatarkiewicz, ha identificado dos polaridades conceptuales que han presidido la constitución del plano temático de la Estética: la teoría de lo bello y la doctrina del arte, es decir, Platón y Aristóteles. Solo con la llegada de la Modernidad, a mediados del siglo XVIII, estos dos núcleos se soldaron en una sola formación teórica, la teoría de lo bello artístico, que se convirtió en el estándar y el fundamento de la Estética moderna. Esto está perfectamente claro si leemos el célebre principio de la *Estética* de Hegel: «Señores, estas lecciones están dedicadas a la *Estética*; su objeto es el extenso *reino de lo bello* y, más de cerca, su campo es el arte, mejor dicho, el *arte bello*. [...] nuestra ciencia es la “filosofía del arte” y, más específicamente, la “*filosofía del arte bello*».

Por lo tanto, no es suficiente indicar que Du Bos no parece sistemático porque no elaboró una filosofía del arte. Hay que precisar: porque no elaboró una filosofía del arte en la acepción que define la Estética moderna. En otras palabras, en él estuvo ausente el punto dirimente: el marco sistemático-disciplinar en el cual fue reconfigurado el plexo arte-belleza. O sea, ese dato identificativo que acabamos de ver en Hegel.

Paradójicamente, el estudioso del siglo XVIII que quizás más que cualquier otro sea tributario de Du Bos es Charles Batteux, el cual se ha inspirado en gran medida en él y ha realizado una especie de primera sistematización, pero centrándose en una observación fundamental que había dejado caer: la noción de belleza. Así, el “sistema de las bellas artes” de Batteux es el anillo estratégico de unión entre la estética, digamos asistemática o premoderna, de Du Bos y la estética sistemática que tiene en su terminal a Hegel. Unos treinta años después de las *Réflexions* de Du Bos, Batteux con *Les Beaux-Arts* sentó de hecho por primera vez la condición con la que nace el concepto de arte de la Modernidad, que en las décadas sucesivas, gracias sobre todo a la mediación entre Baumgarten y Batteux conseguida por el olvidado Mendelssohn, dará origen a la filosofía del arte, es decir, al sistema de la Estética moderna como “filosofía del arte bello”.

Ahora, el vuelco dubosiano hacia el lado de la emoción había liberado materias que la cultura occidental había frenado desde los tiempos de Platón, esa acumulación incandescente saldada con la etiqueta de “sensualismo”, pero su escabrosidad disciplinar estaba acentuada por la ausencia de ese matiz que ha sido la sal de la estética moderna: la noción de belleza. En Du Bos, de hecho, lo bello pierde todo atributo, sea metafísico que cognoscitivo, para convertirse, como es hoy para nosotros, en una mera designación, que atestigua solo el alcance de la eficacia de la obra de arte y el índice de su apreciación. He aquí lo que puso progresivamente fuera de juego a Du Bos: la falta de una sistemática del arte por la ausencia de su elemento constituyente, el concepto de arte bello. La sentencia inevitable maduró ya en tiempos de Kant, a finales del siglo XVIII, decretando su práctica expulsión de la historia de la Estética.

Si me he detenido en el “caso Du Bos” ha sido porque, en la imposibilidad de profundizar sobre todo un racimo de cuestiones importantes, esto puede servir como un *test case*, una alarma elocuente de nuestro presente. No es, de hecho, ni sorprendente ni sin significado el renovado e intenso interés actual por las *Réflexions* de Du Bos.

No es sorprendente porque esto ha sido posible gracias a la disolución de la Estética moderna. Así los estudiosos, libres de inhibiciones y condicionamientos, han comenzado a mirar sin prejuicios toda la historia de la Estética, recono-

ciendo las razones específicas de cada etapa teórica. Y la reflexión estética, aforística y ya no más sistemática, aliviada de la ruinosa hipoteca de la noción de belleza, ha encontrado de nuevo estimulantes razones para dialogar con el pasado.

Y no carece de significado reencontrar a Du Bos y sentir que es natural entrar en sintonía con este fantasmal antepasado, con el que nos liga un sorprendente “aire familiar”: Du Bos se ha convertido en una fuente capital nuevamente utilizable. Y aparece intrigante la rosa de temas que ha liberado su enciclopedia: aburrimiento, emoción, placer “puro” (y masoquista), y también *pathos*, clima, naturaleza, una estética “democrática”, “popular”, del “éxito de público”: parece un autor de nuestros días. Y no es inverosímil que pueda convertirse en tal, si leemos a Du Bos como si estuviera *después* de Batteux y Kant, y después de Hegel y la Estética moderna.

Hemos corrido demasiado. Aunque estemos llegando al final, detengámonos a reflexionar que, si es necesario para entender el presente, encontrar su génesis en el pasado, cuando queremos juzgarlo, congelarlo para descifrarlo como si ya fuera el pasado, este se vuelve opaco y tiende a diluirse, porque inevitablemente aspira al futuro, el más allá del presente, su virtual resultado metamórfico que lo define, pero que es desconocido para nosotros. Por ejemplo, ¿cuándo comienza el presente? ¿Cuándo es lícito segmentar la vaga noción de contemporáneo y declinarla en pasado, y dar autonomía a todo aquello que nos pertenece para darle otro nombre como una nueva y original estación del conocimiento? ¿Es posible fijar con claridad, como una especie de cero ontogenético, el punto de crisis de la Estética moderna y contemporánea, e iluminar las causas de la fractura del paradigma disciplinar que ha determinado los modelos modernos de reflexión estética?

Ya con problemas a principios del siglo XX, justo después de la Segunda Guerra Mundial la Estética comenzó a manifestar evidentes signos de colapso. Muchos críticos, con frecuencia interesados, la pusieron bajo proceso y la condenaron sin apelación: algunos enarbolaron su inactualidad, otros celebraron su muerte. En cualquier caso se extendió la sospecha que había entrado en crisis su infraestructura epistémica, que se habían agotado las razones socioculturales y metateóricas, bien representadas por un Batteux y por un Baumgarten, que determinaron su nacimiento en el siglo XVIII como puntal indispensable para la construcción de la Modernidad,

y le aseguraron un éxito prodigioso, hasta elevarla en el siglo XIX a disciplina piloto del océano humanístico. A mediados del siglo XX, el escenario de la Estética había cambiado por completo: el presente escapaba de sus ya probadas redes analíticas y no parecía legitimarla más: la hicieron tambalear. ¿Era la constatación de su final?

Nos lo preguntamos en septiembre de 1979, en un concurridísimo congreso internacional celebrado en Cracovia con el lema, precisamente, *¿Crisis de la Estética?* La conclusión que sacó quien os habla de aquella reunión fue que se debía hablar de verdad de crisis para la Estética, pero que esta crisis debía proyectarse al pasado. En suma, era una crisis mortal de verdad, porque era del sistema, pero del sistema de la Estética moderna, o sea de la larga estación de esta estética sistemática madurada en el período entre Batteux y Kant, bajo el estandarte de los conceptos guía del “arte bello” y “placer desinteresado”. Esa Estética se había agotado, pero en su lugar, como el ave Fénix de sus cenizas, estaba naciendo una nueva formación disciplinar que, aunque en *fieri*, hacía esperar que habría sido capaz de superar la crisis (del sistema) de la Estética (moderna) y, emancipándose del pasado, imaginar nuevas configuraciones epistémicas.

Ha sido lo que ha estado haciendo en los últimos treinta años la Estética del tercer milenio, la *Neoestética*, como me gusta llamarla. Es una Estética que ha estudiado de forma rigurosa sus orígenes, sin prejuicios ha releído autores conocidos y redescubierto otros olvidados, ha iluminado las tramas del pasado rejuveneciéndolas y remotivándolas, y se ha inspirado en los tesoros de su tradición para emprender nuevas empresas cognoscitivas.

Y así como hay que reconocerle a la Estética moderna el grandísimo mérito histórico de haber reorganizado la tradición antigua en las formas de la Modernidad, igualmente tenemos el deber disciplinar de contribuir a la interpretación de la conglobación de hoy, la cual, a falta de un nombre adecuado que solo podrán establecer los futuros historiadores, llamamos genéricamente Postmodernidad. A la luz de todo esto, las dos condiciones complementarias de las que hablaba al principio, “crisis de la Estética” y “Estética de la crisis”, se unen y terminan por coincidir. El círculo se cierra.

Confieso, llegado al final de mi discurso, que sobre esta Neoestética me habría gustado hablar de forma más distendida, si luego no hubiera estimado que era preferible, a la sombra de Du

Bos, contentarse con indicar la trama metodológica, señalar su precioso ascendente y afirmar su plena legitimidad. Espero me perdonéis esta limitación y confío en que me concedáis una segunda oportunidad en el futuro.

It might seem overdaring, or even voluntaristic, to trust that, as the name of our Symposium leads us to think, Aesthetics can shed some light on the crisis that assails contemporary society.

It is actually easy to speak generically of “crisis” and, as a matter of fact, we all do it quite often. Whereas it is more problematic to define the scientific object we refer to, find a hermeneutic key to understand its reasons and explain its dynamics. It is indeed not easy to find convergent and agreed upon indications amongst the many discourses and perspectives that define the crisis. We see every day that today’s world, which was at one point in time optimistically referred to as a “global village”, exhibits instead a fragmented and antagonistic humanity, discontinuous and subject to disperse and mostly irreducible readings.

However, if we decompose the word “crisis” in its articulations and actually investigate the complex and heterogeneous phenomena that inform our civilization—which are multiple, polyvalent and in continuous branching and metabolization—is it then licit to imagine that any science possesses a comprehensive gaze capable of investing it with logic? In spite of our disciplinary pride, nobody with any common sense can claim to be able to achieve such an exasperating task without incurring the risk of seeming willing to try to provoke a miracle.

Let us, in short, ask ourselves in all honesty: is it the duty of Aesthetics to decipher and unravel the world’s fate? It truly is not. I have therefore been tempted to give up the quest, but then remembered that, just as the poet said, there are more things between heaven and earth than our philosophy comprehends. It is precisely in this interstice between heaven and earth, so to speak, where I will try to effect some considerations.

Let us ponder. If the crisis is our badge, and it constructs our world and weaves together everything that shapes our culture, it is then plausible to assume that also Aesthetics, in its own turn, cannot but participate of it, recording and representing it in its own particular way. It is easy to note that the profile of the crisis has

always been present in the universe of Aesthetics. Crisis accompanied Aesthetics since its dawn in the 18th century, marking its growth and evolution during the 19th century, tormenting it all through the 20th century, and is now prominent on the horizon.

It is therefore obvious to conclude that the crisis is relevant to Aesthetics, though the difficulty lies in establishing the proper notion of crisis pertinent to the discipline: its specific core, so to speak. Answers such as that of Aesthetics being a “critical knowledge”, while mixing both cleverness and obviousness, would merely circumvent the problem, leaving the question intact. Whereas deepening the analysis on the link between Aesthetics and crisis, we come across an ambivalent and largely discretionary answer, since it branches out into two considerably different meanings: “the crisis of Aesthetics” and “Aesthetics of the crisis”. And it is extraordinary, though evident, that both of these inflections have shaped the life of Aesthetics and are specific identificative connotations of the discipline.

The first formula —“the crisis of Aesthetics”— grasps the fact that aesthetic knowledge is a critical knowledge in the sense that, as its history certifies, it has always been “in crisis”. Which is to say that its epistemic statute has been under continuous assessment and reformulation. Therefore, the typology of the crisis, being a mutable index, is a genetical trait that has manifested itself in Aesthetics with constant recurrence.

The second formula —“the Aesthetics of the crisis”— grasps instead the fact that from ancient classical times until today, aesthetic knowledge has always taken care of cognitively importing and regulating the crisis of society. Which is to say that it has singled out and incorporated the transformation processes, investing them with meaning. On one hand, it has been a faithful mirror, and on the other an efficient model for the dissolution and sublimation of conflicts.

As one can see, the network of historiographical and theoretical skein that underlies the crucial binomial of Aesthetics and crisis unfolds a sort of labyrinth where it is easy to get lost. Especially as our Symposium conveniently refers to Europe when focusing on the concept of Aesthetics, since our whole continent has taken part in the extraordinary process of intellectual clarification provided by our discipline. A process that started out in Italy and Spain during the 17th century, flowering vivaciously in England, France

and Germany in the 18th century and, involving some Eastern countries such as Poland and Hungary, spread like an oil stain until the present day. Aesthetics is truly a European science!

Allow me then to freely probe some crucial questions through convenient strategies of approach. I will make use of the assayed method of “exemplary quotations”, prioritizing a unique red thread, but one that cuts through the history of Aesthetics and heuristically fuses past and present together.

It is common knowledge that modern Aesthetics was born in the mid-18th century under the name of Alexander Baumgarten, who in 1750 published his famous book called, precisely, *Aesthetica*. It is perhaps less widely known, but familiar to academics, that a second scholar, Charles Batteux, contributed decisively to the definition of the new aesthetic knowledge with his book *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, published in 1746. Most probably, only the specialists know that the conditions for the birth of Aesthetics had been put forward about thirty years before by a third scholar, the Great Ancestor who laid the foundations for the system of Aesthetics that would settle in the mid-18th century. His name is Jean-Baptiste Du Bos, and his seminal work, published in 1719, is titled *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*.

These milestones are worth remembering, because the birth of Aesthetics sheds some light on the correspondence between Aesthetics and crisis up until the origin or Modernity. From the 18th century on, we have actually been witnessing a deep “crisis” of traditional models and beliefs that might date from time immemorial. In the span of a few decades, a new vision of the world has unfolded, reorganizing the logics of reality, proclaiming the victory of a new sensibility and, more broadly, questioning Western culture, thus bringing about new sociocultural processes of emancipation and development.

Within the dynamics of the 18th century project of systematic intellectual clarification—which determined the profound transformation that we call Modernity—it is outstanding for us that a turning point occurred in Western aesthetic tradition. This triggered events of great momentum both on the scientific plane and on that of sociocultural practices, leavening into a ramified theoretical and methodological polymorphism that finally exploded into contemporary dissemination. It is therefore suitable to start off from

the 18th century, since a decisive game was then started, and it might be the time for us to play its last moves.

Let us take an emblematic passage, for example, the beginning of Du Bos's *Réflexions*, and read: "We ascertain every day that verses and paintings provoke a sensitive pleasure; though that does not make it less difficult to explain what this pleasure consists in. It often resembles affliction, and its symptoms are maybe equal to those of the deepest sorrow. The art of Poetry and the art of Painting are never more appreciated than when they manage to afflict us. [...] The more the stories described by poetry and painting, when actually seen, stir up our sense of humanity, the more the imitations that such arts introduce have the power to implicate us. [...] A secret fascination draws us then towards the imitations made by painters and poets precisely when nature evidences its rebellion against one's own pleasure with an inner tremor". Here is the paradox to be explained: we are naturally disturbed by some experiences but —as Aristotle had already pointed out— we are attracted to their artistic imitation. At the same time, we also notice the inconsistency of the pleasure provided by the artistic imitation, against which our own nature rebels. All of a sudden, relevant vectors of the anthropological dimension —pleasure and pain, real and artificial— are labeled and tuned in according to new disconcerting dynamics: a pleasure that stems from pain, an artificial world that acts on the real!

As it is known, Du Bos was a great protagonist of that *Querelle des anciens et des modernes* that, between the 17th and early 18th century, ignited France first and the whole of Europe later, bringing about the advent of Modernity. He records the cultural crisis of his time, and the fact that the classicist concept of art, which identified value with norm, has faded. He then searches for the foundations of making and judging art in human nature, and empirically resets the basis of value on the grounds of its emotional dynamics. We are faced with a real epistemic fracture that defeats with total open-mindedness the beliefs of the past and the opinions of its time. It defeats the precepts and prejudices of both the "ancient" and the "modern". Du Bos adopts an innovative point of view that overcomes the debates of the *Querelle*, draws the evolutionary lines of modern Aesthetics, and is projected straight away onto the contemporary horizon. For the first time, he

carries out a global exploration of aesthetic experience from an empirical investigation on the origin of artistic pleasure, renouncing any metaphysical pretense of explaining human nature. And he does so with a "philosophical method (*en philosophe*)" but as a "simple citizen (*simple citoyen*)", as he finds worth noting.

Let us take a closer look. For Du Bos, "natural pleasure" has a purely biological function, since it stems from "need". Equivalent to the needs of the body are those of the soul, forced to stay active by occupying the mind. Repose, psychic stillness, is not a positive state but a negative one; activity is the life of the soul, idleness generates a dark, excruciating ache: "ennui". Do note that this French word, as the original latin "noxia", meant in those times not a generic discomfort, but a "deep affliction", "existential tedium", "alienation". I do not think that a similar word exists in the Spanish language, maybe the closest term could be "hastío".

Empirical analysis brings Du Bos to draft a dramatic description of the human condition, condemned to oscillating like a pendulum between two negative polarities, both based on pain, omen of Death. Ennui is indeed a lethal pain —the absence of the passions that compose the soul itself— but when trying to avoid it, one becomes either alienated in physical work, or escapes reality through the rarefied world of mental activity. Nothing exceeds the attraction of abandoning oneself to passions. This attraction is in fact so intense, that any other method of defeating boredom pales in comparison. But having run away from the horror of ennui by allowing the tumultuous river of passions to sweep us away, we are knocked over, and shipwreck looms ahead. We remain prisoners of a trap with no escape.

However, Du Bos finds a way out of this trap by examining a particular "natural emotion" experienced by humans. This emotion is obtained "mechanically" through observing the sufferings of our fellow human beings. Through an associative leap, he widens the scope of analysis, and moves from the direct experience of passions to addressing the passions that arise from the observation of tragic events. That is to say, he goes from the passions that overpower our lives —in which we are actors— to the passions aroused by witnessing the suffering of others, in which we are spectators.

Du Bos's subtle strategy of thought builds the phenomenological plane of passions through

pulling and pushing, articulating a persuasive logic. Thus introducing both the passions which are directly experienced and those derived from the observation of tragic events, he notes how the latter are also overly violent. For even though they keep the soul busy by chasing away ennui, they torment us for a long time with the unpleasant memory of the experience endured. Notwithstanding, we have meanwhile obtained relief from knowing that, alongside “direct” passions, man can also turn to “reflective” passions brought about by seeing real passions experienced by other human beings. “Reflective” passions are therefore indirect, and slightly less painful, since they are “weakened”. And the numerous examples that Du Bos provides—from acrobats to ancient gladiators and similar modern practices—certify the universality of this phenomenon across time and space. He then consolidates the phenomenological plane by returning to real passions, those experienced directly—such as gambling—reaffirming that passions, both direct and reflective, attract us fatally because they provide pleasure, even though this is transformed into pain all the same. The question is then to understand how pain can be eliminated, or at least reduced and contained. This will be the role of art.

It is a cunning distraction offered to the soul: to keep it busy, thus avoiding ennui, but without resorting to real passions, which bring pleasure but cause pain. To achieve this aim, it is enough to activate passions less intense than the ordinary ones, of a different provenance, “attenuated” by being “artificial” instead of natural, and therefore capable of releasing us from ennui without bringing unpleasant consequences. So let us not yearn for the exhilaration of the gambling table or, as we could say today, the loud havoc of a dance club. It will suffice to substitute the objects that feed our passions with their own phantoms: mimetic arts. A “deceit” of sorts then, that is nonetheless able to bring solace to the dramatic human condition and become, indeed, a kind of therapy through art.

The “logic of passions” then reaches a fully positive outlet. Beyond the passions that originate from seeing painful events that happen to human beings—which distract from boredom but are also unpleasant—Du Bos discovers the existence of a different kind of passions: “artificial” ones offered by artistic imitation. It is no longer about Aristotelian imitation, which was a natural instinct, a tool for knowledge and a general sour-

ce of pleasure provided by all imitation. Now, the pleasure of imitation is a possibility activated only in the presence of events of a particular dramatic intensity. Still, the most important thing is that Du Bos builds the dimension of art empirically and not theoretically. Art has in fact no intrinsic need, nor does it possess an ontology of its own. Art is of sheer instrumental value, being nothing but the accidental discovery of a therapy for the passions. Art is the way through which artificial objects—works of art—create artificial passions. A fully controllable degree of emotion sets in: that of “artificial passions”. It supports the condition of the simple “reflective passions” and stands autonomously between the poles of pain-ennui and pleasure-passion.

To sum it all up: as an escape from ennui, humans are first advised the way of passions—“diversion” or “natural emotion”—but this proves to be a source of pain. Then, the possibility of a “reflective” passion is suggested: the vision of the passions experienced by others, less painful inasmuch “weaker”, finally arriving to the experience of the “artificial” passions afforded by art, that dissociate pleasure and pain, therefore purifying passions from their negativity.

Thus, the old Aristotelian observation on the power of imitative art to redeem in images the horrors of the world is the starting point for an unprecedented redesign of the *anthropos*. The Western ideology of the sovereignty of the self, classically magnified as the world dominator, falls into question, and the long ordeal of its diminishment and final deconstruction is set in motion. It is the onset of the antihumanistic trend that flows through many streams—let us think of Edmund Burke’s revolutionary theory of the sublime—and spreads into the 18th century. In spite of Kant and Idealism, at the end of the 19th century and beginning of the 20th century, this trend will find in Krafft-Ebing’s psychiatry and Freud’s psychoanalysis the emblematic name of “masochism”. That concords with the bundle of enjoyment patterns that have also become ours, and which we, as spectators of a certain Quentin Tarantino, know quite well.

In short, passion, emotion and selfhood, all in one word: *aisthesis*. Feeling is the setting for the aesthetic experience, the monogram of aestheticism, one could say. It is important to know that this condition—essential not only to Aesthetics but to our lives as well—is actually the painful point of arrival of a cognitive route initiated almost three centuries ago precisely by Du

Bos. It is here that what I will shortly refer to as *neoaesthetics* finds a strong condition for existence. Though before reaching this goal, there is another important conceptual core that should be tested. And the root can be traced back to Du Bos yet again.

Besides the dimension of experience, Du Bos is also a pivotal reference for the fate of other spheres of aesthetical knowledge that have powerfully contributed to Aesthetics' crucial status as a science, and which are still unremitting in contemporary times. We shall quickly inspect just two of these spheres: that of production and that of judgment.

Along with Heidegger we can ask: what is the origin of the work of art, the source of artistic production? Aesthetical tradition had always been vague in its response, confining itself to verifying the excellence of some works and the uniqueness of some individuals who had produced them. From ancient times, a myth flowered around the character of the artist, nourishing the substantial collection of anecdotes that scholars have called the "legend of the artist". On the contrary, Du Bos was the first to approach the problem in scientific terms, linking it to exact analytical grounds. As you have now understood, it is precisely the ancient notion of "genius" which he rethinks all over again in a radical manner, quite crucial for the future debates within Aesthetics.

Actually, Du Bos begins by introducing "genius" in traditional terms, as generic talent, a natural disposition that operates in all fields of human productivity. A sort of biological capacity, therefore equitably (or statistically, as we would say today) distributed amongst all human beings, with mere quantitative differences. However, he appreciates an essential function. As a matter of fact, for him, this potential talent, which materializes in different ways in different individuals, plays an aggregating role. Through the diversification of roles, this potential talent allows the kind of collaboration between men that brings about the well-being of society and, when between countries, the well-being of the entire human race. "Genius" is therefore a providential anthropological variable with a social aim.

Thanks to a thorough study of the modalities that characterize its action, Du Bos discerns surprising differences intrinsic to the nature of "genius". Differences that are no longer quantitative but that become exquisitely qualitative, opening the way for a new qualification of genius: that of "artistic genius". Du Bos is actually the first

scholar to link "genius" and "artist", identifying in genius the essential condition of art. And he draws a brilliant and precise identikit that had an enormous impact on aesthetical culture, and is still largely instructive today. Let us list the main traits:

1. genius is a unique faculty, *sui generis*, without which there is no art but craftsmanship;
2. one is born a genius. It is an original quality that cannot be acquired through applying oneself or devoting oneself to study;
3. in art, besides artistic genius there is also a place for talent, but this produces only mediocre artists;
4. the artist without genius can be skillful and precise, but will never be a great artist, since he lacks the capacity to move the public;
5. genius is incompatible with rules, just as intellect is incompatible with emotion;
6. genius is creative: it continuously invents and renews the shape and content of its works;
7. on the other hand, when outside its specific field, genius fails and falls below mediocrity;
8. a genius has no aptitude for learning. He is self-taught and learns to recognize his own way without anyone's help;
9. a genius excels in a narrow sphere of activity, in a specific artistic field, as evidence of his capacity for extreme concentration and focus;
10. genius, though the embodiment of natural spontaneity, is neither disorder nor whim, and finds within itself the rules through which to operate;
11. genius is therefore completely free from any external dictate.

It is hardly needed to note that, in the wake of this concise Dubosian doctrine of the genius, it is far too easy to run into archetypes that are usually attributed to later times, from Romanticism and Decadentisme to the Historical Avantgarde. We can also see *in vitro*, encrypted *in nuce*, the pattern of the society of the spectacle and the protocol of rockstars.

Of great importance is also the third quadrant of the Dubosian platform worth mentioning: the evaluation of the work of art. That is, aesthetic judgment that rests upon "sentiment", yet another famous notion brought forward by Du Bos.

We should immediately clarify that Du Bos sets two clearly distinct linguistic and conceptual axes: "passion-emotion" and "sentiment-im-

pression". The first axis, as we have seen, is set on the plane of vital experience, through which we satisfy the purely biological need for action, thus defeating ennui through "diversion": therefore the movement of passion-emotion ("natural" or "reflective" or "artificial") that brings pleasure. The second axis, that of "sentiment-impression", though nourished by the same vital emotion, stands on a different plane. It is a function of aesthetic judgment that appraises emotional experience, so it refers to emotion but is not emotion. It is the fulfillment of the genuine polarity of pleasure and displeasure, of craving and aversion, that is obtained from the immediate observation of the work of art and is put on the plane of worth. Sentiment, the controlling body of such judgment, constitutes precisely the value of the work of art.

Du Bos distinguishes clearly between two forms of evaluation. They are both forms of appropriation of the work of art, but do not come from the same modality of judgment. In other words, judgment is a functional space in which there are two individual acts that take on different roles. Immediate judgment appears before judgment in the sense of "analyzing", attaining knowledge through intellectual activity. Analytic judgment provides the problematic apprehension of the structure belonging to the work of art, while immediate judgment relies on sentiment and infallibly certifies the involvement and excitement generated by works of art on their viewers, that is, their aesthetic pleasure. Sentiment sets the grounds for artistic evaluation and legitimates aesthetic value. The action of a kind of "sixth sense", precisely sentiment, is the irrevocable source of the judgment which, dissociated from reason, "judges according to impression", preceding all arguments that critical analysis could possibly brandish. The role of the latter is then reduced to "establishing the reasons why a work of art is liked or disliked".

Although heir to the notion of "taste", that of "sentiment" assumes in Du Bos a completely different nature and function. In his cultural context, taste was connected to reason, viewed as its immediate anticipation, and considered an ability to be acquired through practice and refined through experience. In Du Bos, instead, sentiment generates an immediate and final judgment: neither reason nor the dissertations of critics (the "people of the trade") are of any use. One does not decide on the value of a work of

art "on principles" that vary depending on time and space, and are not a truly objective standard. Reason is always subject to error, whereas sentiment is never mistaken and cannot be denied with arguments, since the fact that it is "sensed" makes it always "true". One can argue about the reasons why a work of art is liked, or disliked, but not about the fact that it is liked, or disliked. Reason must therefore be excluded from artistic judgment.

While only sentiment is able to grasp, in an immediate and total impression, the value of 'the genius' work due to some kind of infallible primary instinct independent from reason, the practice of this ability is not a purely subjective act —individual, but rather an intersubjective function— social and cultural. As a matter of fact, the infallibility of the judgment that stems from sentiment implies an indirect form of objectivity: a shared value that is not related to the individual but to the entire community of consumers. The individual consumer is anything but infallible, as he is subject to error by education, sensibility, prejudice. The judgment that stems from sentiment builds instead a cumulative value that takes shape slowly and is reinforced throughout time: it becomes infallible as it is legitimized by the "public", the true guarantor of the judging function.

The Dubosian notion of "public" is complex and dynamic. One can define it correctly by placing it at the center of two negative extremes: the critic ("people of the trade") and the ignorant ("lower classes"). As a matter of fact, leaving aside the people of the trade, Du Bos does not privilege the culturally deprived subject, also incapable of valuing works of art. In between the critic and the lower classes, he locates the "public", identified in "those who read, who know the shows, who see and hear about paintings, or who have acquired the criteria for judgment referred to as *taste by comparison*", that is, the elite that cultivates the world of art. Du Bos steers clear of the danger of elevating the leading class to a model of judging humanity by limiting the concept of "public", which does not exist in abstract terms. Instead, "public" is a variable relative to the times, the places and the works, that fulfills the universality of aesthetical judgment in a factual and statistical manner.

It is rather difficult, when faced with these compelling Dubosian analyses, however briefly enunciated, not to agree on the fact that they have powerfully nourished the historical develo-

ment of our discipline. And, at the same time, they still hold for us that biting “family likeness” that we breathe in our laboratories. Emotion and artifice, talent and artistic genius, sentiment and aesthetic judgment: these are, without a doubt, the cornerstones on which aesthetic theory rests, and that define it still today.

So it is inevitable to wonder why Du Bos’s conceptual platform did not become the official paradigm of Aesthetics. Du Bos was, all along the 18th Century, throughout the long stage of construction of modern Aesthetics, always plundered and sometimes plagiarized. Why is he then not remembered as the father of modern Aesthetics instead of other names such as Baumgarten, Vico, Batteux or Kant? The question is all the more pressing today, when, having proclaimed the *adieu à l’esthétique* (if we wish to subscribe a motto), we have celebrated the divorce from Modern Aesthetics and are painstakingly trying to redefine our aesthetical identity. Upon visiting the disturbing Dubosian settings, where the following mercurial notions stand out: ennui and emotion, pleasure and passion, taste and sentiment, role of the public and democratization of enjoyment, we cannot help but notice the deep affinities that connect us to this underestimated Ancestor. We cannot help harmonizing with him to a higher degree than that which we might be able to achieve with our own parents. How did this come about? Let us reach the core of the problem and ask ourselves: why has Du Bos been removed from the history of Aesthetics?

In the mid-19th century, Robert Zimmermann, the first historian of Aesthetics, formalized this removal, which was later certified by subsequent scholars. Zimmermann, though admitting that Du Bos had authored “fine observations”, stigmatized them as “not constituting a systematic whole”. In what sense does the monumental Dubosian work not constitute a “systematic whole”, a philosophy of art? And yet, as we have seen, almost all connecting themes of disciplinary Aesthetics are present and lucidly put forward in the *Réflexions*: the logic of passions, the dynamics of the artificial, artistic genius, sentiment and aesthetic judgment...

Let us postpone the question and make a short pause. Let us remember that a consolidated historiographical model, assembled in the first half of the 20th century with the contributions of scholars of the caliber of Cassirer, Baeumler and Tatarkiewicz singled out two conceptual polarities that have so far governed the constitution of

the thematic plane of Aesthetics: the theory of beauty and the doctrine of art; Plato and Aristotle. Only with the advent of Modernity in the mid-18th century were these two units fused into a single theoretical formation: the theory of artistic beauty, that became the badge and the foundation of modern Aesthetics. This is perfectly transparent when reading the famous opening of Hegel’s *Aesthetics*: “Gentlemen, these lessons are devoted to *Aesthetics*; their purpose is the vast *reign of beauty* and, more closely, their field is *art*, or rather, *the fine arts*. [...] our science is the ‘*philosophy of art*’, and more specifically the ‘*philosophy of fine arts*’.

It does not suffice to say that Du Bos does not appear to be systematic because he did not elaborate a philosophy of art. We must specify: it is because he did not elaborate a philosophy of art as defined by modern Aesthetics. In other words, he lacked the conclusive point: the systematic disciplinary frame in which the art-beauty plexus was reconfigured. That is, the identifying code that we have just verified in Hegel.

Paradoxically, the 18th century scholar most indebted to Du Bos is Charles Batteux, who drew massively from him, and conducted a first systematization, although centered on the fundamental note that Du Bos had relinquished: the notion of beauty. So Batteux’s “system of fine arts” is the strategic link between Du Bos’s asystematic or pre-modern Aesthetics and Hegel’s systematic Aesthetics. About three decades after Du Bos’s *Réflexions*, Batteux, with *Les Beaux-Arts*, laid down for the first time the condition under which the Modern concept of art was born. In the following decades, and mostly due to the mediation between Baumgarten and Batteux—provided by the forgotten Mendelssohn—this condition will give rise to the philosophy of art, that is, to the system of modern Aesthetics as “philosophy of beautiful art”.

The Dubosian loss of balance towards the side of emotion had already released matter that Western culture had, since the time of Plato, managed to hold back: that incandescent pile that had been swept away under the seal of “sensualism”. But its disciplinary thorniness was emphasized by the absence of that gradient that had been the soul of modern Aesthetics: the notion of beauty. As a matter of fact, in Du Bos, beauty sheds its every attribute, be it metaphysical or cognitive, to become what it is today: a mere designation that attests only the achievement of

the effectiveness of a work of art, and the sign of its appreciation. This is what gradually caused Du Bos to be pushed aside, the lack of an art system due to the absence of its constitutive element: the concept of beautiful art. The inevitable verdict had already matured in the late 18th century, by the time of Kant, commanding his almost complete removal from the history of Aesthetics.

I have dwelt on the “Du Bos case” because, as it is impossible to thoroughly study a whole cluster of important matters, it can serve as a test case, an eloquent spy of present times. In fact, the renewed and intense interest that Du Bos’s *Reflexions* elicit nowadays is neither surprising nor meaningless.

It is not surprising because it has been made possible by the dissolution of modern Aesthetics. Scholars, free from inhibitions and conditions, have begun to look without prejudice into the whole history of Aesthetics, recognizing the specific reasons of each theoretical period. And aesthetical thought, now aphoristic and no longer systematic, finally unburdened of the ruinous mortgage of the notion of beauty, has found stimulating reasons to confront its past.

And it is meaningful to meet Du Bos again, and feel a natural synchrony with this elusive ancestor to whom we are bound by a surprising “family likeness”. Du Bos has become a capital source that can be enjoyed again. And the array of themes that his encyclopedia has released is certainly intriguing: ennui, emotion, “pure” (and masochistic) pleasure, and then pathos, climate, nature, “democratic” or “popular” Aesthetics, “critical acclaim”. He could be an author of today, and might very well become one, if we read him as *subsequent* to Batteux and Kant, and subsequent to Hegel and modern Aesthetics.

We have hurried too much. Even though we are almost there, let us stop and reflect. If in order to understand the present we must find its genesis in the past, when we block the present and try to decode it as if it were already the past, it dulls and tends to fade. And this is because it inevitably aims to the future, the counterpart of the present: its potential metamorphic outcome, which defines it but is unknown to us. For example: when does the present begin? When is it licit to divide the vague notion of contemporary into segments and use it in past declension? And when can we grant autonomy to this accumulation of ours, so that we might define it as an ulterior and original era of knowledge? Is it possible to establish the exact point —an

ontogenetic zero of sorts— where the crisis of modern and contemporary Aesthetics begins? Is it possible to illuminate the causes of the fracture in the disciplinary paradigm that has determined today’s models of aesthetic thought?

Already troubled in the early 20th century, right after World War II, Aesthetics started to exhibit obvious signs of collapse. Many critics, often biased, brought Aesthetics to trial and sentenced it without a doubt. Some proclaimed it was outmoded, and others celebrated its death. In any case, the suspicion that its epistemic system was in crisis became widespread. It was thought that the sociocultural and metatheoretical reasons that had marked its 18th century birth as an essential pillar in the building of Modernity had been exhausted. Those reasons had been represented by Batteux and Baumgarten, and had insured Aesthetics a prodigious success, having crowned it as the leading discipline of the humanistic ocean in the 19th century. By the mid-20th century, the setting of Aesthetics had fully changed: the present leaked out of its tested analytic grid and did not seem to endorse it any longer: it was brought to a standstill. Was this the confirmation of its demise?

This is what we asked ourselves in a very crowded international symposium held in Cracovia in September 1979, which was titled, precisely, *Crisis of Aesthetics?* The conclusion that this speaker drew from that meeting was that it was truly needed to speak of a crisis in relation to Aesthetics, but that this crisis had its origin in the past. So it was indeed a lethal crisis, since it pertained to the system, but it pertained to the system of modern Aesthetics, that is, to the long period of that systematic Aesthetics that had matured between Batteux and Kant, under the banner of the leading concepts of “fine arts” and “disinterested pleasure”. That kind of Aesthetics had worn itself out, but a new disciplinary formation was being born in its place, rising like the Phoenix from its ashes. And even *in embryo* it seemed likely that it would be able to overcome the crisis (of the system) of (modern) Aesthetics, and break free from the past to imagine new epistemic configurations.

Which is what the Aesthetics of the Third Millennium, or Neoaesthetics as I like to call it, has been doing for the past thirty years. It is an Aesthetics that has rigorously studied its own origins, reread famous authors and rediscovered forgotten ones without prejudice. It has shed light on the weft and warp of the past, rejuvena-

ting and remotivating them, and has drawn inspiration from the treasures of its tradition in order to undertake new cognitive enterprises. We must credit modern Aesthetics with the huge historical merit of having happily reorganized the ancient tradition within the frame of Modernity. Likewise, it does not fail its disciplinary duty to contribute to the interpretation of current times, which are generically called Postmodernism, for lack of a better name that only future historians will be able to decide. In the light of all this, the two complementary conditions I talked about in the beginning —“the crisis of Aesthetics” and “the Aesthetics of the crisis”— come together and end up coinciding. The circle closes in on itself.

Having finished my account, I must confess that I would have liked to talk more extensively about Neoaesthetics. However, I found it preferable to remain under Du Bos's shadow, and simply highlight his methodological structure, signal a precious ancestor, and corroborate his full recognition. Do excuse this limitation, and I trust you will grant me a second chance in the future.

Può sembrare temerario, o addirittura velleitario, confidare che l'Estetica —come induce a pensare il titolo del nostro Congresso— possa dare lumi sulla Crisi che investe la società contemporanea.

In verità è facile parlare genericamente di crisi, e, di fatto, lo facciamo sempre un po' tutti. Più problematico è invece definire l'oggetto scientifico di cui parliamo, conquistare una chiave ermeneutica capace di capirne le ragioni e spiegarne le dinamiche. Anzi, non è nemmeno facile, fra tanti linguaggi e prospettive che descrivono la crisi, trovare indicazioni convergenti e condivise. Verifichiamo ogni giorno che il mondo odierno, quello che un tempo era chiamato ottimisticamente il “villaggio globale”, offre al contrario lo spettacolo di un'umanità frantumata e antagonista, discontinua, suscettibile di letture parcellari e spesso fra loro irriducibili.

Come che sia, è lecito immaginare, se si scompone la parola “crisi” nelle sue articolazioni e s'indagano concretamente i fenomeni complessi ed eterogenei, molteplici e polivalenti, in divaricazione e metabolizzazione continua, che informano la nostra civiltà, immaginare dicevo che una scienza, qualunque scienza, possieda uno sguardo esaustivo capace di linearizzarla? Nonostante l'orgoglio disciplinare, se rimaniamo sul piano della sensatezza, nessuno, a rischio di

peccare di velleità miracolistica, può rivendicare di potere adempiere un compito tanto disperante.

Chiediamoci, in definitiva, francamente: è proprio compito dell'Estetica decifrare e sciogliere i destini del mondo? Davvero no. Sono stato quindi tentato di rinunciare all'impresa, quando mi sono ricordato che, come diceva il poeta, vi sono più cose fra cielo e terra di quanto non sappia la nostra filosofia. Ecco, in questo interstizio fra cielo e terra, per così dire, proverò a condurre alcune riflessioni.

Ragioniamo. Se la crisi è l'insegna sotto la quale viviamo, se forgia il nostro mondo e intreccia tutte le forme della nostra cultura, è verosimile supporre che anche l'Estetica, a sua volta, non possa non partecipare di questa crisi, e che a suo modo registri e dia rappresentazione della crisi del mondo.

È facile documentare che il profilo della crisi è stato sempre presente nell'universo dell'Estetica: l'ha accompagnata fin dalla sua nascita settecentesca, ne ha scandito la crescita e lo sviluppo nell'Ottocento, l'ha travagliata lungo tutto il Novecento, e infine campeggia nel nostro orizzonte.

È pacifico dunque concludere che la crisi appartiene all'Estetica. La difficoltà sta però nello stabilire quale sia l'accezione della nozione di crisi pertinente all'Estetica, il suo baricentro specifico per così dire. Risposte del tipo, per esempio, che l'Estetica è un “sapere critico”, mescolando arguzia e ovvietà, aggirerebbero il problema, lasciando intatta la questione. Laddove, approfondendo l'analisi del nesso fra Estetica e crisi, troviamo però una risposta ambivalente e largamente discrezionale, perché si configura scindendosi in due significati sensibilmente diversi: “crisi dell'Estetica” ed “Estetica della crisi”. Ed è singolare, ma perspicuo, che entrambe queste flessioni abbiano informato la vita dell'Estetica e ne siano peculiari connotazioni identificative.

La prima formula —“crisi dell'Estetica”— coglie il fatto che il sapere estetico è un sapere critico nel senso che, come attesta tutta la sua storia, è stato sempre “in crisi”, ossia che il suo statuto epistemico è stato in continua fase di assestamento e riformulazione, e dunque la tipologia della crisi, in quanto indice di mutazione, è un tratto genetico che si è manifestato nell'Estetica con costante periodicità.

La seconda formula —“Estetica della crisi”— coglie invece il fatto che il sapere estetico, dall'antichità classica fino ai nostri giorni, si è sempre fatto carico d'importare cognitivamente la crisi della società e disciplinarla, ossia ha indi-

viduato i processi di trasformazione e li ha incorporati, dando loro rappresentazione: da un lato ne è stato specchio fedele e dall'altro efficace modello di scioglimento dei conflitti e della loro sublimazione.

Come ognuno vede, l'intrico delle matasse storiografiche e teoretiche che sottendono il cruciale dittico di Estetica e crisi dispiega una sorta di labirinto in cui è facile perdersi. Tanto più che, opportunamente, il nostro Congresso fa riferimento all'Europa per focalizzare il concetto di Estetica, perché l'intero nostro continente ha partecipato allo straordinario processo di chiarificazione intellettuale procurato dalla nostra disciplina, che iniziato in Italia e Spagna nel Seicento, nel secolo successivo fiorì vivacemente in Inghilterra, in Francia e in Germania, coinvolgendo anche paesi dell'Est, come la Polonia e l'Ungheria, continuando ad allargarsi a macchia d'olio fino ai nostri giorni. Estetica davvero scienza europea!

Consentitemi dunque di saggiare liberamente alcune cruciali questioni secondo opportune strategie di avvicinamento. Segnalo, in particolare, che mi avvarrò del collaudato metodo delle "citazioni esemplari", privilegiando un solo filo rosso, ma che attraversa la storia dell'Estetica e ne salda euristicamente passato e presente.

È *communis opinio* che l'estetica moderna sia nata a metà del Settecento nel nome di Alexander Baumgarten che pubblicò nel 1750 la celebre opera intitolata, appunto, *Æsthetica*. È nozione forse meno diffusa, ma nota agli studiosi, che alla definizione del nuovo sapere estetologico un contributo decisivo fu dato da un secondo studioso, Charles Batteux, che pubblicò nel 1746 *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. Probabilmente solo gli specialisti sono informati che le condizioni di quella nascita vanno anticipate di una trentina d'anni e riferite a un terzo studioso, il Grande Antenato che pose le basi del sistema dell'Estetica che si sarebbe assestato nel secondo Settecento. Il suo nome è Jean-Baptiste Du Bos e la sua opera seminale, pubblicata nel 1719, s'intitola *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*.

Vale la pena ricordare queste pietre miliari perché l'evento della nascita dell'Estetica è illuminante per ponderare le corrispondenze fra Estetica e crisi fin all'origine della Modernità. A partire dal Settecento, nell'arco di pochi decenni, assistiamo infatti a una profonda "messa in crisi" di modelli e credenze tradizionali, che talvolta risalgono alla notte dei tempi, e si dispiega una

nuova visione del mondo che riorganizza le logiche del reale, proclama l'affermarsi di una nuova sensibilità, e più in generale pone in questione la cultura occidentale, producendo nuovi processi socioculturali di emancipazione e sviluppo.

Entro le dinamiche del progetto illuministico di sistematica chiarificazione intellettuale, che ha determinato quella profonda trasformazione epocale che chiamiamo Modernità, è saliente per noi che si sia determinata una svolta della tradizione estetologica occidentale, la quale ha innescato eventi di grande momento, sia sul piano scientifico che in quello delle pratiche socioculturali, lievitando in un ramificato polimorfismo teorico e metodologico alla fine esploso nella disseminazione contemporanea. Dal Settecento conviene quindi partire, perché vi fu iniziata una decisiva partita della quale ai nostri giorni ci tocca giocare forse le ultime mosse.

Prendiamo un luogo emblematico, per esempio l'inizio delle *Réflexions* di Du Bos e leggiamo:

«Costatiamo quotidianamente che i versi e i quadri provocano un piacere sensibile; ma ciò non rende meno difficile spiegare in che cosa consista questo piacere, che assomiglia spesso all'afflizione e i cui sintomi talvolta sono uguali a quelli del più vivo dolore. L'arte della poesia e l'arte della pittura non sono mai tanto apprezzate come quando riescono ad affliggerci. [...] più le vicende descritte dalla poesia e dalla pittura, se viste realmente, scuotono il nostro senso di umanità, più le imitazioni che tali arti ci presentano hanno il potere di coinvolgerci. [...] Un fascino segreto ci attrae dunque verso le imitazioni fatte dai pittori e dai poeti proprio quando la natura testimonia con un fremito interiore la sua ribellione contro il proprio piacere».

Ecco il paradosso da spiegare: siamo naturalmente turbati da alcune esperienze ma —come aveva notato già Aristotele— siamo attratti dalla loro imitazione artistica, ma inoltre, nello stesso tempo, avvertiamo anche la contraddittorietà del piacere da essa procurato, contro cui si ribella la stessa natura. All'improvviso vettori salienti della dimensione antropologica, piacere e dolore, reale e artificiale, vengono demarcati e sintonizzati secondo nuove sconcertanti dinamiche: piacere che nasce dal dolore, mondo artificiale che fa aggio sul quello reale!

Come si sa, Du Bos fu un grande protagonista di quella *Querelle des anciens et de modernes*, che ha infiammato fra la fine del Seicento e il primo Settecento prima la Francia e dopo l'intera Europa, propiziando l'avvento della Modernità. Egli prende atto della crisi della cultura del suo tempo e del fatto che la concezione classicistica dell'arte, che identificava il valore con la norma, è tramontata. Cerca allora il fondamento del fare e giudicare arte nella natura umana, rifondando il valore per via empirica, accertato sulla base delle sue dinamiche emozionali. Siamo in presenza di un'autentica rottura epistemica, che con grande spregiudicatezza mette fuori gioco le credenze del passato e le stesse opinioni della sua epoca, cioè i precetti e i pregiudizi sia degli "antichi" che dei "moderni". Du Bos assume un atteggiamento innovativo, che scavalca i dibattiti della *Querelle*, traccia le linee evolutive dell'estetica moderna e si proietta addirittura nell'orizzonte contemporaneo, conducendo per la prima volta, come tiene a precisare, «con metodo filosofico (*en philosophie*)» ma da «semplice cittadino (*simple citoyen*)», una globale esplorazione dell'esperienza estetica, a partire da un'indagine empirica sull'origine del piacere artistico che rinuncia a ogni pretesa metafisica di spiegare la natura umana.

32

Vediamo più da vicino. Il "piacere naturale", in quanto frutto del "bisogno", per Du Bos ha una funzione puramente biologica. Omologhi ai bisogni del corpo ci sono quelli dell'anima, obbligata a stare in attività occupando la mente. La quiete, la stasi psichica non è uno stato positivo ma negativo; la vita dell'anima è la sua attività, l'inazione produce un male oscuro, oltremodo doloroso: la "noia". Si badi che la parola "noia", in francese "ennui", come l'originale latino "noxia", significava a quei tempi non un generico disagio piuttosto "afflizione profonda", "tedio esistenziale", "alienazione". Non mi pare che esista in lingua spagnola un consimile esito della parola latina: forse il termine meno lontano potrebbe essere "hastío".

L'analisi empirica porta Du Bos a una drammatica descrizione della condizione umana, condannata a un'oscillazione pendolare fra due polarità negative, entrambe fondate sul dolore, segno della morte. Dolore letale è infatti la noia, l'assenza delle passioni che sono la vita stessa dell'anima; ma tentando di fuggire dalla noia, o ci si aliena nel lavoro materiale, o ci si derealizza nel mondo rarefatto dell'attività mentale. Niente

quindi supera l'attrazione di abbandonarsi alle passioni, attrazione così intensa da far apparire inconsistente ogni altro modo di vincere la noia. Però, sfuggiti dall'orrore della noia lasciandoci trascinare dal fiume tumultuoso delle passioni, veniamo travolti e incombe il naufragio: rimaniamo prigionieri di una trappola senza uscita.

E però Du Bos trova la strada per uscire da questa trappola, osservando una particolare «emozione naturale» provata dagli esseri umani, ossia quella procurata «meccanicamente» dall'osservazione delle sofferenze dei nostri simili. Compiendo un salto associativo, egli allarga il piano dell'analisi, e dall'esperienza diretta delle passioni passa a trattare delle passioni in noi suscitate dall'osservazione di eventi tragici: passa cioè dalle passioni che travolgono la nostra vita, e di cui siamo attori, alle passioni provocate dalla vista delle sofferenze altrui, di cui siamo spettatori.

La sottile strategia argomentativa di Du Bos costruisce per spinte e contropunte il piano fenomenologico delle passioni, articolandone una logica stringente. Così dapprima, introdotte accanto alle passioni provate direttamente quelle derivate dall'osservazione degli eventi tragici, registra come anche queste sono troppo violente, e pur se tengono occupata l'anima scacciando la noia, affliggono a lungo col ricordo sgradevole dell'esperienza provata. Ma, intanto, è stato acquisito il rilievo che, accanto alle passioni «dirette», l'uomo può rivolgersi anche a passioni «riflesse», frutto della vista di passioni reali provate da altri esseri umani, e quindi indirette, un po' meno dolorose in quanto «indebolite». E le numerose esemplificazioni che Du Bos ne dà, dall'acrobata ai gladiatori antichi, e a consimili pratiche moderne, accredita l'universalità di questo fenomeno nel tempo e nello spazio. Dopo di che egli ricompatta il piano fenomenologico ritornando alle passioni reali, quelle direttamente provate, per esempio il gioco d'azzardo, ribadendo che le passioni, sia quelle dirette che quelle riflesse, ci attraggono fatalmente perché ci danno piacere, ma esso si tramuta comunque in dolore. Il problema allora diventa di capire in che modo il dolore può essere eliminato, o almeno ridotto e contenuto. Sarà la funzione dell'arte.

Si tratta di un astuto diversivo offerto all'anima: tenerla sì occupata evitando la noia, ma senza ricorrere alle passioni reali, che danno piacere ma procurano dolore. Per raggiungere questo scopo basta attivare passioni meno intense di quelle ordinarie, di origine diversa, «attenuate» perché non

naturali ma «artificiali», capaci quindi di liberarci dalla noia senza procurare spiacevoli conseguenze. Non cerchiamo dunque l'ebbrezza del tavolo da gioco, o, potremmo dire oggi, il massacro sonoro di una discoteca, sarà sufficiente sostituire gli oggetti che alimentano le passioni con i loro fantasmi: le arti mimetiche. Una sorta di “inganno” quindi, che tuttavia è capace di dare sollievo alla drammatica condizione umana e diventare anzi una specie di terapia attraverso l'arte.

La “logica delle passioni” perviene così a uno sbocco pienamente positivo. Oltre le passioni che provengono dalla vista di eventi dolorosi che accadono agli esseri umani, che distruggono dalla noia ma sono anch'esse penose, Du Bos scopre l'esistenza di un altro tipo di passioni, le passioni “artificiali”, offerte dall'imitazione artistica. Non si tratta più dell'imitazione aristotelica, che era istinto di natura, strumento di conoscenza e fonte generale di piacere procurato da ogni imitazione, perché il piacere dell'imitazione diventa ora una possibilità che si attiva solo in presenza di argomenti di particolare intensità drammatica. La cosa più importante è però che Du Bos fonda empiricamente e non teoreticamente la dimensione dell'arte. L'arte infatti non ha necessità intrinseca, non possiede una propria ontologia, ma ha un mero valore strumentale, non essendo altro che la fortuita scoperta di una terapia delle passioni con cui gli esseri umani, attraverso oggetti artificiali, appunto le opere d'arte, creano passioni artificiali. Si pone così un grado di emozione totalmente controllabile, quello delle “passioni artificiali”, che affianca la condizione delle semplici “passioni riflesse”, e si colloca autonomamente fra il polo del dolore-noia e quello del piacere-passione.

Riepilogando, in conclusione: all'essere umano è dapprima indicata la strada delle passioni, il “divertimento”, ossia l'emozione “naturale” come fuga dalla “noia”, ma anch'essa si rivela fonte di dolore; è allora indicata, in seconda istanza, la possibilità di una passione “riflessa”, cioè la vista delle passioni provate dagli altri esseri umani, meno dolorose perché più “deboli”; per giungere infine all'esperienza delle passioni “artificiali” procurate dall'arte, che dissociano piacere e dolore e quindi depurano le passioni dalla loro negatività.

Così l'antica osservazione aristotelica sul potere dell'arte imitativa di riscattare in immagine l'orrore del mondo offre lo spunto per un inaudito *re-design* dell'*anthropos*. Entra in crisi l'ideologia occidentale della sovranità dell'io,

classicisticamente magnificato come dominatore del mondo e si apre il lungo calvario del suo depotenziamento fino alla decostruzione. Comincia quel *trend* antiumanistico che per tanti rivoli —si pensi per tutti alla rivoluzionaria teoria del sublime di Edmund Burke— dilagherà nel Settecento e, malgrado Kant e Idealismo, alla fine dell'Ottocento e nel Novecento troverà, nella psichiatria di Krafft-Ebing e nella psicoanalisi di Freud, il nome emblematico di “masochismo”. Vale a dire il bandolo di quei modelli di fruizione che sono diventati anche nostri, e ben conosciamo noi, spettatori di un Quentin Tarantino.

Insomma, la passione, l'emozione, l'egoità, con una sola parola: *aisthesis*, il sentire, è il luogo dell'esperienza estetica, potremo dire: il monogramma dell'esteticità. È importante sapere che questa condizione, così essenziale per la nostra vita, e non solo per quella estetica, è in realtà il travagliato approdo di un itinerario conoscitivo iniziato quasi tre secoli fa proprio da Du Bos. Ciò che fra poco chiamerò *neoestetica* trova qui una sua spiccata condizione di possibilità. Ma prima di toccare questo traguardo c'è qualche altro importante nucleo concettuale che conviene saggiare. E la radice la possiamo trovare ancora in Du Bos.

Accanto alla dimensione dell'esperire, Du Bos è riferimento non meno decisivo per il destino di altri piani tematici del sapere estetologico, che ne hanno potentemente alimentato la criticità e continuano a insistere anche nella contemporaneità. Ne ispezioneremo velocemente solo due: quello del produrre e quello del giudicare.

Qual è, per dirla con Heidegger, l'origine dell'opera d'arte, la fonte della produzione artistica? La tradizione estetologica era stata vaga nella risposta, limitandosi in definitiva alla constatazione dell'eccellenza di alcune opere e dell'eccezionalità di alcuni individui che le avevano prodotte. Intorno alla figura dell'artista fin dall'antichità è semmai fiorita una mitografia, che ha alimentato quella nutrita aneddótica che gli studiosi hanno battezzato col nome di “leggenda dell'artista”. All'opposto, Du Bos fu il primo ad assumere il problema in termini scientifici ancorandolo a precise basi analitiche. È in questione, come avete capito, l'antica nozione di “genio”, che trova in lui un ripensamento radicale, decisivo per i futuri dibattiti dell'Estetica.

In verità Du Bos comincia col presentare il “genio” in termini tradizionali, come talento generico, una disposizione naturale che opera in

tutti i campi della produttivit   umana, e dunque una sorta di virtualit   biologica equamente (diremmo oggi: statisticamente) distribuita fra tutti gli esseri umani, con differenze meramente quantitative. Nondimeno ne valorizza una funzione essenziale. Infatti per lui questo talento potenziale, concretandosi in modo diverso nei singoli individui, svolge una sorta di funzione concertante, nella misura in cui, attraverso la diversificazione dei ruoli, rende possibile quella collaborazione fra gli uomini che produce il benessere della societ  , e tramite le singole nazioni il benessere dell'intera umanit  . Il "genio"    quindi una provvidenziale variabile antropologica socialmente finalizzata.

Se non che, approfondendo le modalit   che ne caratterizzano l'azione, Du Bos coglie sorprendenti differenze intrinseche alla natura del "genio", differenze che non sono pi   quantitative ma che diventano squisitamente qualitative. Si apre in tal modo la strada per una nuova qualificazione del genio: quella di "genio artistico". Du Bos, infatti,    il primo studioso che ha collegato "genio" e "artista", individuando nel genio la condizione essenziale dell'arte. E ne ha tracciato un identikit smagliante e puntuale, che ha avuto un'enorme influenza nella cultura estetica, e appare ancor oggi per tanti versi istruttivo. Elenchiamone i tratti salienti:

1. il genio    una facolt   unica, sui generis, senza la quale non c'   arte ma artigianato;
2. genio si nasce e non si diventa:    una qualit   originaria che non si acquisisce con lo studio e l'applicazione;
3. accanto al genio artistico in arte c'   posto anche per il talento, ma esso produce solo artisti mediocri;
4. l'artista senza genio pu   infatti essere abile e preciso, ma non sar   mai grande, perch   gli manca la capacit   di commuovere gli spettatori;
5. il genio    incompatibile con le regole, come lo    l'intelletto col cuore;
6. il genio    creativo: inventa e rinnova continuamente forma e contenuto delle sue opere;
7. per converso, al di fuori della sua sfera specifica, il genio fallisce e si pone addirittura sotto la mediocrit  ;
8. il genio    refrattario all'insegnamento,    autodidatta e impara a riconoscere la sua strada senza l'aiuto di nessuno;
9. il genio eccelle in una ristretta sfera d'attivit  ,

addirittura in un determinato genere artistico, come capacit   di estrema concentrazione in un'unica direzione;

10. il genio, pur se    spontaneit   naturale, non    n   sregolatezza n   arbitrio e trova in se stesso le regole del proprio operare;
11. il genio    quindi totalmente libero da ogni regola esterna.

   appena il caso di osservare che nella scia di questa serrata dottrina dubosiana del genio    fin troppo facile ritrovare archetipi che solitamente vengono rubricati a epoche successive, dal Romanticismo e dal Decadentismo alle Avanguardie storiche, ed    possibile vedere come in vitro, criptato *in nuce*, lo schema della societ   dello spettacolo e il protocollo delle *rockstar*.

Parimenti di grande momento    il terzo quadrante della piattaforma dubosiana che mette conto menzionare: la valutazione dell'opera d'arte, cio   il giudizio estetico, che riposa su un'altra celebre nozione lanciata da Du Bos, quella di "sentimento".

Conviene subito precisare che Du Bos pone due assi linguistici e concettuali nettamente distinti: "passione-emozione" e "sentimento-impressione". Il primo asse, come abbiamo visto, si colloca sul piano dell'esperienza vitale, attraverso la quale si soddisfa il bisogno puramente biologico dell'azione, vincendo la noia attraverso il suo "divertimento", dunque il movimento della passione-emozione ("naturale" o "riflessa" o "artificiale") che procura piacere. Il secondo asse, quello del sentimento-impressione, pur nutrito della stessa emozione vitale, si colloca su un diverso piano:    una funzione del giudizio estetico che valuta l'esperienza emotiva, quindi si riferisce all'emozione ma non    emozione.    l'esercizio della pura polarit   di piacere e dispiacere, di attrazione o repulsione, che si ricava dall'osservazione immediata dell'opera d'arte e si colloca sul piano del valore. L'organo di tale giudizio, il sentimento, costituisce appunto il valore dell'opera d'arte.

Du Bos distingue nettamente due forme di valutazione. Entrambe sono forme di possesso dell'opera, ma non discendono dalla stessa modalit   di giudicare. In altre parole, il giudizio    un arco funzionale entro cui si collocano due atti distinti, che impegnano differenti competenze. Prima del giudicare nel significato di "analizzare", cio   conseguire una conoscenza attraverso l'attivit   intellettuale, che procura l'acquisizione problematica della struttura dell'opera d'arte, si

colloca quel giudicare immediato, che grazie al sentimento certifica infallibilmente il coinvolgimento e la commozione prodotta dall'opera d'arte sul fruitore, ossia il suo piacere estetico. Ciò che fonda la valutazione artistica e ne legittima il valore estetico è l'azione di una sorta di "sesto senso", il sentimento appunto, organo inappellabile del giudizio e indipendente dalla ragione, che «giudica secondo l'impressione provata», precedendo quindi tutti i ragionamenti che su tale acquisizione potrà fare l'analisi critica, il cui compito è solo quello di «stabilire le cause per cui un'opera piace o non piace».

Pur erede della nozione di "gusto", quella di "sentimento" assume in Du Bos natura e funzione completamente diverse. Nel suo ambito di cultura il gusto era collegato alla ragione, di cui era una sorta d'immediata anticipazione, ed era considerato un'abilità che si acquisisce con l'esercizio e raffina attraverso l'esperienza. Invece in Du Bos il sentimento genera un giudizio immediato e definitivo: la ragione non serve, come non servono le dissertazioni dei critici (la «gente del mestiere»). Non si decide sul valore di un'opera «per principî», che variano secondo i tempi e i luoghi e non sono un vero criterio oggettivo: la ragione è sempre soggetta a errore, mentre il sentimento non sbaglia mai, e non può essere smentito da nessuna argomentazione, perché è sempre "vero", per il fatto stesso di essere "sentito". Si può discutere sulle cause per le quali un'opera piace, o non piace, ma non sul fatto che piace, o non piace. Dunque la ragione deve essere esclusa dal giudizio artistico.

Se solo il sentimento è capace di cogliere, in un'impressione immediata e totalizzante, il valore dell'opera del genio, grazie a una sorta d'istinto primario infallibile indipendente dalla ragione, tuttavia l'esercizio di questa facoltà non è un atto puramente soggettivo, cioè individuale, ma una funzione intersoggettiva, cioè sociale e culturale. Infatti l'infallibilità del giudizio del sentimento presuppone una forma indiretta d'oggettività come valore condiviso, non riferibile all'individuo, ma all'intera collettività dei fruitori. Il singolo fruitore è tutt'altro che infallibile: è soggetto a errore per educazione, sensibilità, pregiudizi. Il giudizio del sentimento fonda invece un valore cumulativo, che si forma lentamente e si consolida attraverso i secoli: diventa infallibile in quanto legittimato dal «pubblico», il vero garante della funzione giudicante.

La nozione dubosiana di "pubblico" è una nozione complessa e dinamica. La si mette corretta-

mente a fuoco se la si colloca al centro di due estremi negativi: il critico («gente del mestiere») e l'ignorante («volgo»). Infatti, messa fuori gioco la gente del mestiere, Du Bos non privilegia il soggetto culturalmente sprovveduto, anch'egli incapace di valutare le opere d'arte. Tra il critico e il volgo egli situa il "pubblico", identificato nelle «persone che leggono, che conoscono gli spettacoli, che vedono e che sentono parlare di quadri o che hanno acquisito quel criterio per giudicare chiamato *gusto di comparazione*», ossia l'élite che coltiva il mondo dell'arte. Per altro Du Bos evita il pericolo di elevare la classe egemone a modello di umanità giudicante relativizzando il concetto: non esiste il pubblico in astratto, esso è una variabile relativa ai tempi, ai luoghi e alle opere, che realizza in modo statistico e fattuale l'universalità del giudizio estetico.

È difficile, in presenza di queste avvincenti analisi dubosiane, per quanto sommariamente ricordate, non convenire che esse hanno potentemente alimentato lo sviluppo storico della nostra disciplina, e, nello stesso tempo, mantengano ai nostri occhi quella frizzante "aria di famiglia" che respiriamo nei nostri laboratori. Emozione e artificio, talento e genio artistico, sentimento e giudizio estetico: è indubbio che siano i cardini su cui ha poggiato la teoria estetica e che la qualificano ancora oggi.

Talché è inevitabile domandarsi perché la piattaforma concettuale di Du Bos non è diventata il paradigma ufficiale dell'Estetica. Perché Du Bos, per il tutto il Settecento, nella lunga fase di edificazione dell'estetica moderna sempre saccheggiato pur se non sempre citato, non è ricordato come padre dell'Estetica moderna, al posto di altri nomi, vuoi Baumgarten o Vico, Batteux o Kant? La domanda è tanto più stringente nella misura in cui ai nostri giorni abbiamo proclamato, se vogliamo adottare uno slogan a effetto, *l'adieu à l'esthétique*, ossia, per meglio dire, abbiamo celebrato il divorzio dall'Estetica moderna, e faticosamente cerchiamo di ridefinire la nostra identità estetologica. A visitare gli inquietanti scenari dubosiani, nei quali campeggiano nozioni mercuriali come noia ed emozione, piacere e passione, gusto e sentimento, funzione del pubblico e democraticità della fruizione, non possiamo non avvertire le affinità profonde che ci legano a questo misconosciuto Antenato, ed entrare in sintonia con lui più di quanto non siamo più in grado di fare con i nostri diretti genitori. Come è stato possibile ciò? Allora andiam

direttamente al cuore del problema e chiediamoci: perché Du Bos è stato rimosso dalla storia dell'Estetica?

A metà dell'Ottocento il primo storico dell'estetica, Robert Zimmermann, formalizzò questa rimozione, che accreditarono gli studiosi successivi. Zimmermann, pur riconoscendo a Du Bos di essere autore di «fini osservazioni», stigmatizzava che esse «non costituiscono un insieme sistematico». In che senso la monumentale opera dubosiana non costituisce un «insieme sistematico», cioè una filosofia dell'arte? Eppure, come abbiamo visto, quasi tutti i temi connettivi dell'estetica disciplinare sono presenti e lucidamente apparecchiati nelle *Réflexions*: la logica delle passioni, le dinamiche dell'artificiale, il genio artistico, il sentimento e il giudizio estetico...

Lasciamo sospesa la domanda, per fare una parentesi e ricordare che un consolidato modello storiografico, costituito nella prima metà del Novecento col contributo di studiosi del calibro di Cassirer, Baeumler e Tatarkiewicz, ha individuato due polarità concettuali che hanno presieduto alla costituzione del piano tematico dell'Estetica: la teoria del bello e la dottrina dell'arte, come dire: Platone e Aristotele. Solo all'avvento della Modernità, a metà del Settecento, questi due nuclei furono saldati in un'unica formazione teorica, la teoria del bello artistico, che divenne l'insegna e il fondamento dell'Estetica moderna. Ciò è perfettamente trasparente se leggiamo il celebre inizio dell'*Estetica* di Hegel: «Signori, queste lezioni sono dedicate all'*Estetica*; il loro oggetto è il vasto *regno del bello* e, più dappresso, il loro campo è l'*arte*, anzi, la *bella arte*. [...] la nostra scienza è "*filosofia dell'arte*", e più specificamente "*filosofia della bella arte*".».

Non basta quindi commentare che Du Bos non appare sistematico perché non elaborò una filosofia dell'arte. Bisogna precisare: perché non elaborò una filosofia dell'arte nell'accezione che qualifica l'Estetica moderna. In altre parole, in lui fu assente il punto dirimente: la cornice sistematicodisciplinare nella quale fu riconfigurato il plesso arte-bellezza. Ossia quella cifra identitaria che abbiamo appena verificato in Hegel.

Paradossalmente, lo studioso settecentesco che forse più di ogni altro è tributario di Du Bos è Charles Batteux, che da lui massicciamente ha attinto e ne ha condotto una sorta di prima sistematizzazione, ma incentrandola sulla nota fondamentale lasciata da lui cadere: la nozione di bellezza. Così il «sistema delle belle arti» di Batteux è l'anello strategico di congiunzione fra l'Estetica,

diciamo asistemica o premoderna, di Du Bos e l'estetica sistematica che ha al suo terminale Hegel. Una trentina d'anni dopo le *Réflexions* di Du Bos, Batteux con *Les Beaux-Arts* pose infatti per la prima volta la condizione con cui nasce il concetto di arte della Modernità, che nei decenni successivi, grazie soprattutto alla mediazione fra Baumgarten e Batteux procurata dal dimenticato Mendelssohn, darà origine alla filosofia dell'arte, cioè al sistema dell'Estetica moderna come «filosofia dell'arte bella».

Ora, già lo sbilanciamento dubosiano sul versante dell'emozione aveva liberato materie che la cultura occidentale fin dai tempi di Platone aveva tenuto a freno, quel coacervo incandescente liquidato con la bolla di «sensualismo», ma la sua scabrosità disciplinare era accentuata dall'assenza di quel gradiente che è stato il sale dell'estetica moderna: la nozione di bellezza. In Du Bos, infatti, il bello perde ogni attributo, sia metafisico che conoscitivo, per diventare, come è oggi per noi, una mera designazione, che attesta solo il raggiungimento dell'efficacia dell'opera d'arte e l'indice del suo apprezzamento. Ecco cosa mise progressivamente fuori gioco Du Bos: la mancanza di una sistematica dell'arte per l'assenza del suo elemento costitutivo, il concetto di arte bella. La sentenza inevitabile maturò già ai tempi di Kant, alla fine del Settecento, decretando la sua pressoché completa rimozione dalla storia dell'Estetica.

Se mi sono soffermato sul «caso Du Bos» è perché, nell'impossibilità di approfondire tutto un grappolo di questioni importanti, esso può funzionare come un *test case*, una spia eloquente del nostro presente. Non è infatti né sorprendente né senza significato il rinnovato e intenso interesse attuale per le *Réflexions* di Du Bos.

Non è sorprendente, perché ciò è divenuto possibile grazie al dissolvimento dell'Estetica moderna. Così gli studiosi, liberi da inibizioni e condizionamenti, hanno preso a guardare senza pregiudizio l'intera storia dell'Estetica, riconoscendo le ragioni specifiche di ogni sua stagione teorica. E la riflessione estetologica, aforistica e non più sistematica, sgravatasi dalla rovinosa ipoteca della nozione di bellezza, ha ritrovato stimolanti ragioni di confronto col passato.

E non è senza significato ritrovare Du Bos, e sentire naturale entrare in sintonia con questo fantomatico antenato, cui ci lega una sorprendente «aria di famiglia»: Du Bos è divenuto una fonte capitale nuovamente fruibile. E appare intrigante la rosa di temi che la sua enciclopedia

ha liberato: noia, emozione, piacere “puro” (e masochistico), e ancora pathos, clima, natura, un’estetica “democratica”, “popolare”, del “successo del pubblico”: sembra un autore dei nostri giorni. E non è inverosimile che possa diventarlo, se leggiamo Du Bos come se stesse dopo Batteux e Kant, e *dopo* Hegel e l’Estetica moderna.

Abbiamo corso troppo. Pur in dirittura d’arrivo, fermiamoci a riflettere che se è necessario, per capire il presente, trovarne la genesi nel passato, quando vogliamo giudicare il presente, bloccarlo per decifrarlo come fosse già il passato, esso si opacizza e tende a dileguarsi, perché inevitabilmente aspira al futuro, l’altrove del presente, il suo virtuale esito metamorfico che lo qualifica, ma che a noi è sconosciuto. Per esempio, quando comincia il presente? Quando è lecito cioè segmentare la vaga nozione di contemporaneo e declinarla al passato, e dare autonomia alla congerie che ci appartiene, in modo di essere in grado di diversamente nominarla come ulteriore e originale stagione della conoscenza? È possibile fissare con nettezza, come una sorta di zero ontogenetico, il punto di crisi dell’Estetica moderna e contemporanea, e illuminare le cause della frattura del paradigma disciplinare che ha determinato gli odierni modelli di riflessione estetologica?

Già in affanno nel primo Novecento, subito dopo la seconda Guerra Mondiale l’Estetica cominciò a manifestare evidenti segni di collasso. Tanti critici, spesso non disinteressati, la posero sotto processo e la condannarono senza appello: alcuni bandirono la sua inattualità, altri celebrarono la sua morte. In ogni caso fu diffuso il sospetto che fosse entrato in crisi il suo impianto epistemico, che si fossero esaurite quelle ragioni socioculturali e metateoriche, ben rappresentate da un Batteux e da un Baumgarten, che ne determinarono la nascita settecentesca come puntello indispensabile per la costruzione della Modernità, e le assicurarono un successo prodigioso, fino a elevarla nell’Ottocento a disciplina pilota dell’oceano umanistico. Nel secondo Novecento lo scenario dell’Estetica era completamente mutato: il presente sfuggiva dalle sue collaudate grigie analitiche e non sembrava più legittimarla: la metteva in *tilt*. Era la constatazione della sua fine?

Ce lo chiedemmo nel settembre del 1979 in un affollatissimo convegno internazionale che si tenne a Cracovia col titolo appunto di *Crisi dell’Estetica?* La conclusione che chi vi parla trasse da quel *meeting* fu che davvero di crisi bisognasse parlare per l’Estetica, ma che tale crisi andasse proiettata al passato. Insomma, era una crisi davvero letale, perché di sistema, ma pur tuttavia del sistema dell’Estetica moderna, ossia della lunga stagione di quell’Estetica sistematica maturata nell’arco Batteux-Kant, all’insegna dei concetti guida di “arte bella” e “piacere disinteressato”. Quell’Estetica si era esaurita, ma al suo posto, come la Fenice dalle sue ceneri, stava nascendo una nuova formazione disciplinare che, pur in *fieri*, faceva sperare che sarebbe stata capace di superare la crisi (del sistema) dell’Estetica (moderna) e, emancipandosi dal passato, immaginare nuove configurazioni epistemiche.

È quello che negli ultimi trent’anni è andata facendo l’Estetica del Terzo Millennio, la *Neoestetica*, come mi piace chiamarla. È un’Estetica che ha studiato in modo rigoroso le proprie origini, con spregiudicatezza ha riletto autori noti e riscoperto autori dimenticati, ha illuminato le trame del passato rinverdendole e rimotivandole, e dai tesori della sua tradizione ha preso ispirazione per intraprendere nuove imprese conoscitive. E mentre non manca di riconoscere all’Estetica moderna il grandissimo merito storico di avere felicemente riorganizzato la tradizione antica nelle forme della Modernità, parimenti non viene meno al proprio dovere disciplinare di contribuire all’interpretazione della congerie odierna, che in mancanza di un nome adeguato, che solo gli storici futuri potranno stabilire, genericamente chiamiamo Postmoderno. Alla luce di tutto ciò, le due condizioni complementari delle quali parlavo all’inizio, “crisi dell’Estetica” ed “Estetica della crisi”, si coniugano e finiscono per coincidere. Il cerchio si chiude.

Confesso, giunto alla fine della mia relazione, che di questa *Neoestetica* avrei voluto più distesamente parlarvi, se poi non avessi stimato che fosse preferibile, all’ombra di Du Bos, accontentarsi d’indicare l’intreccio metodologico, segnalarne un prezioso ascendente e convalidarne la piena legittimità. Vogliate perdonarmi di questa limitazione e confido mi concediate una seconda *chance* in futuro.