

CoSMo

Comparative
Studies
in Modernism

N.6 • 2015 | 2281-6658



ART AND AESTHETIC EXPERIENCE

a cura di
Alessandro Bertinotto

 **CENTRO STUDI**
ARTI DELLA MODERNITÀ

UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI TORINO
ALMA UNIVERSITAS
TAURINENSIS



CoSMo Comparative Studies in Modernism
n. 6 (Spring) • 2015

COMITATO DI DIREZIONE **Direttore responsabile**
Maria Teresa GIAVERI, *Università di Torino*

Direttori editoriali
Giuliana FERRECCIO, *Università di Torino*
Roberto GILODI, *Università di Torino*
Pier Giuseppe MONATERI, *Università di Torino*
Federico VERCELLONE, *Università di Torino*

SEGRETERIA DI REDAZIONE Chiara LOMBARDI, *Università di Torino*
Luigi MARFÈ, *Università di Torino*
Alberto MARTINENGO, *Università di Torino*
Roberto MERLO, *Università di Torino*
Daniela NELVA, *Università di Torino*

COMITATO DI REDAZIONE Mauro BALESTRIERI
Alberto DEL BONO
Chiara DE NARDI
Paolo FURIA
Alice GARDONCINI
Davide GIANTI
Diana OSTI
Eloisa PERONE

COMITATO SCIENTIFICO Elena AGAZZI, *Università di Bergamo*
Ann BANFIELD, *University of California, Berkeley*
Alessandro BERTINETTO, *Università di Udine*
Olaf BREIDBACH, *Universität Jena †*
Nadia CAPRIOGLIO, *Università di Torino*
Daniela CARPI, *Università di Verona*
Melita CATALDI, *Università di Torino*
Remo CESERANI, *Stanford University*
Anna CHIARLONI, *Università di Torino*
Gaetano CHIURAZZI, *Università di Torino*
Cristina COSTANTINI, *Università di Perugia*
Enrico DE ANGELIS, *Università di Pisa*
Daniela FARGIONE, *Università di Torino*
Elio FRANZINI, *Università di Milano*
Massimo FUSILLO, *Università dell'Aquila*
Sergio GIVONE, *Università di Firenze*
Francisco MARTÍN CABRERO, *Università di Torino*
William MARX, *Univ. Paris Ouest Nanterre La Défense*
Chiara SANDRIN, *Università di Torino*
Gianni Carlo SCIOLLA, *Università di Torino*

EDITORE Centro Studi "Arti della Modernità"
c/o Dipartimento di Studi Umanistici
Via S. Ottavio 20, 10128 Torino
<http://centroartidellamodernita.it/>

CONTATTI sito web: <http://www.ojs.unito.it/index.php/CoSMO/>
e-mail: cosmo@unito.it
© 2011 Centro Studi "Arti della Modernità"
ISSN: 2281-6658

SOMMARIO

FOCUS ART AND AESTHETIC EXPERIENCE

- 7 ALESSANDRO BERTINETTOCCC
Art and Aesthetic Experience
Introduction
- 17 FEDERICO VERCELLONE
The Lost Experience of Art
- 27 GERARD VILAR
Aesthetic Precariousness
- 39 ALBERTO MARTINENGO
Dall'*aletheia* al *topos*
Ontologia della precarietà in M. Heidegger e G. Vilar
- 51 MATILDE CARRASCO BARRANCO
Aesthetics and the Meaning of Artworks
- 65 GEORG BERTRAM
Aesthetic Experience as an Aspect of Interpretive Practices
- 75 FILIPPO FOCOSI
Being Tied to What, and Why?
On the Objective Side of (Bertram's Notion of) Aesthetic Experience
- 83 JERROLD LEVINSON
Verso una concezione non minimalista dell'esperienza estetica
- 101 ELISA CALDAROLA
Comments on Jerrold Levinson's *Toward a Non-Minimalist Conception of Aesthetic Experience*
- 111 VITOR MOURA
Timing Aesthetic Experience
- 123 AUGUSTIN DUMONT
La duplicità del simbolismo nella pittura romantica tedesca
Da Runge a Friedrich passando per Tieck

PERCORSI

- 163 FERRAN ADRIÀ, JÈSSICA JAQUES
For An Applied Philosophy Of Gastronomy
- 173 JÈSSICA JAQUES
Main Issues in Gustatory Aesthetics

LETTURE

- 189 MATILDE CARRASCO BARRANCO
Neutralization and Aesthetics in Contemporary Art

FOCUS

ART
AND AESTHETIC
EXPERIENCE

A cura di
Alessandro BERTINETTO

ALESSANDRO BERTINETTO
INTRODUCTION*
Art and Aesthetic Experience

Since XVIII century philosophers from different philosophical traditions (English empiricism and French Enlightenment, German classical philosophy, positivism, Italian neo-idealism, phenomenology, pragmatism, existentialism, hermeneutics, analytical philosophy, etc.) have addressed the issue of aesthetic experience, questioning its structures, its specific properties, its importance and relevance to the perception, the understanding and the evaluation of art as well as to human relationship with nature and technique.

Some of them, starting with Kant, investigated the specific quality and the supposed autonomy of aesthetics; other ones argued for its relevance to the learning experience as well as to the moral and the political experience, extending its scope beyond artistic production and enjoyment; someone else highlighted above all the value of this experience for artistic practices, articulating aspects and dynamics of aesthetic experience especially in relation to the ontological properties characterizing these practices and trying to answer to aesthetic and theoretical problems that emerged with certain kinds of avant-garde art, in which the Kantian notion of aesthetic experience seems to be taken out of the game; finally, some analytic philosophers (in particular George Dickie and Noël Carroll), in disagreement with the idea of the autonomous nature of aesthetic experience, recently considered this concept as a “myth”, while – especially in the German area– other philosophers (Rüdiger Bubner, Albrecht Wellmer, Christoph Menke, just to name some of them) defended, on the basis of Hegel’s philosophy of art, the fundamental reflexivity of aesthetic experience and its crucial significance for human experience as a whole, also because of its potential of disruption and transgression of ordinary everyday experience.

* I wish to thank my PhD Students at the Universities of Udine and Trieste, Alberto de Piccoli and Lorenzo Leonardo Pizzichemi, who gave me unvaluable help during the editing process, as well as the editorial board of *CoSMo* and, in particular, Alberto Del Bono, Chiara De Nardi, Alice Gardoncini, Roberto Merlo and Daniela Nelva for their generous willingness to help during the formatting process.

Hence, aesthetic experience and its connection with old and new artistic practices are a classic topic of philosophical thought, that interestingly concerns the ordinary life of people. Since opinions and arguments about it diverge, this issue deserves to be further investigated, in order to understand the reasons behind the different positions, if not to attempt an improbable conciliation.

It is precisely with this spirit that in April 2014 the Department of Human Studies of the University of Udine, together with SIE – Società Italiana di Estetica, Ministerio de Ciencia e Innovación (Spain), CIM – Centro Interuniversitario di Morfologia “Francesco Moiso”, Comune di Udine, Udine Musei, Doctoral Program in History of Societies, Institutions and Thought (Udine/Trieste), and ARCI Udine, organized a workshop entitled *Art and Aesthetic Experience*.¹ Its aim was to gather researchers from different countries (USA, Germany, Portugal, Spain, and Italy), who showed various scholarly and critical approaches to philosophical aesthetics and philosophy of art.

The main purpose of the papers and of the discussants’ replicas delivered at the Workshop was to articulate –through the dialogue between some of the protagonists of the international contemporary philosophical scene– different ways of conceiving the connection between art and aesthetic experience, by investigating whether and how the notion of aesthetic experience can (still) be effective for the philosophical definition of art or at least of some artistic practices. As it has been shown by the lively and fruitful discussions that followed each session, the Workshop was indeed *very* successful.

The current issue of *CoSMo. Comparative Studies in Modernism* bears witness to this excellent achievement. Apart from a couple of exceptions,² all the Workshop’s papers and replicas (now in the form of full articles) are collected here. Moreover, this volume also contains the article authored by Augustine Dumont, who could not attend the meeting in Udine for personal reasons, and the essay written together by Jèssica Jaques and the famous chef-artist Ferran Adrià. I am particularly grateful to Mr. Adrià, who has been kind enough to give the journal such a precious personal research contribution, which enriches the section “Percorsi”, devoted to the topic of Gustatory Aesthetics, today more than ever riding high thanks to EXPO 2015, whose core theme is “Feeding the Planet, Energy for Life”.

The articles in this issue of *CoSMo* explore possible ways to understand the specific qualities of aesthetics, its areas of application, its relationship with the practices of artistic production, aesthetic enjoyment, and critical interpretation. They also discuss the complex relationship between the reflection on aesthetic experience and its quality and, on the one hand, the problems raised by contemporary art (which often seems to require a kind of non-aesthetic experience of understanding and appreciation) and,

¹ I am very grateful to all mentioned institutions that supported this workshop.

² Dorothea Katharina Ritter’s and Simone Furlani’s talks.

secondly, the emergence of new potential areas of aesthetic enjoyment (like cooking and food appreciation).

In the historico-philosophical essay that opens the section FOCUS and introduces the topic (“The Lost Experience of Art”), Federico Vercellone argues that our modern aesthetic experience of artworks has lost the synesthetic and erotic dimension that characterized the aesthetic object as provided with the beauty – defined by Alexander Baumgarten *perfectio sensitiva* –, that is able to make us appreciate the completeness of the world. The Hegelian “death of art” is therefore an integral part of that process of rationalization and fragmentation of aesthetic experience that, from Batteux to Adorno, assigned different artistic practices to the individual senses, de-realizing the art object and causing all art to lose the ability to involve us entirely. Hence, Vercellone concludes that:

On one hand modern art is forced to dissociate from life, admitting and declaring its fictitious, unreal status, making modern aesthetics reveal its platonic roots, validating an art which is inexorably embedded in the sphere of illusory mimesis and ineffective experience. On the other hand, and as a consequence of this, the systematic consideration of the single arts reflects the abstract spider’s web of the world it is part of.

This, Vercellone elaborates, reflects how the different spheres of our lives become more and more abstract, “giving rise to what Max Weber called the ‘disenchantment of the world’”.

In his article, “Aesthetic precariousness”, Gerard Vilar integrates Vercellone’s point of view by focussing upon another crucial aspect of the aesthetics of the contemporary world: its precariousness. He writes:

as a specific condition of contemporary art and aesthetics in late capitalist culture [..., precariousness] is a disorder that creates a new order for artworks and practices, for kinds of publics and audiences, and for aesthetic judgement and art criticism. [As such precariousness] is an essential trait of what Jacques Rancière calls ‘aesthetic regime’ of art.

Precariousness affects the ontological status of contemporary art as well as the existential condition of artists. Thanks to some concrete examples, Vilar explains how contemporary art, also understood as *artistic research* – a field that today is riding on the crest of a wave (see Badura *et al.* 2015) – can make us think about precariousness as a crucial aspect of our contemporary world. As a matter of fact,

the aesthetics of precariousness, this art of the precarious, is a very real and appropriate manner of producing political art today, a place to think and rethink aspects of our world, our culture and life, as well as a place of comprehension, of something that is more ambiguous and even beyond knowledge.

Precarious, however, are today also the discourse and the enjoyment of art. Art suffers in this way the same fate as philosophy, which is also dispersed in the multiplicity of the possible truths in the market of thought. Following Robert Groys (Groys 2010), Vilar calls the precarious condition of contemporary art “weak universalism”: art is universally present in our everyday life; the reason for this, however, is that everything, even the most ordinary image, can be artisticised, becoming a “device for aesthetic reflection”, by means not of being shown in a museum as untouchable original artwork, but of being offered to the universal aesthetic contemplation in the blogs of each one of us.

The concept of precariousness developed by Vilar is related to Heidegger’s notion of *Ereignis* in Alberto Martinengo’s article “Dall’*aletheia* al *topos*. Ontologia della precarietà in M. Heidegger e G. Vilar” (“From *aletheia* to *topos*. Ontology of precariousness in M. Heidegger and G. Vilar”). On the basis of Heidegger’s topology, Martinengo, following Vattimo and Malpas, shows that in the essay “Der Ursprung des Kunstwerkes” (1936) Heidegger had already conceived of art as a “device of stability and even habitability”, whilst later, in the essay “Kunst und Raum” (1969), he dealt with art potential to *make room*. A monumentalistic view of art ensues from this, which Martinengo reconnects to the practice of installation and to the precariousness that characterizes it ontologically, in the sense explained by Vilar. For “the monument is a kind of event that produces new forms of social bonds, at least in the sense of the birth of new meeting spaces.” Today, however, the very concept of the monument undergoes a kind of deconstruction. Martinengo writes in regard to this: “The monument is no longer an object that aspires to be permanent [...], but is a product with a ‘best-before date’”. Yet, although precariousness disassembles the artwork as an object of aesthetic contemplation, it is the harbinger of a “social performativity” able to re-signify the monument, in topological as well as in political sense, as a meeting place: art becomes a “performed theory”. As such it can, even better than philosophy, account for the precariousness that characterizes our relationship with the truth.

In general, this commitment of art to truth or truths characterizes much of the avant-garde art. As Matilde Carrasco (“Aesthetics and the Meaning of Artworks”) writes, in XX. Century

the idea of an art made to engage the mind of the viewer rather than his eye or emotions extended and conceptualism, in this global sense, became the basis of all-encompassing contemporary artistic practices, particularly in visual art.

In this way, art turned its attention to cognitive and moral values beyond formal and expressive properties. Hence, one has to respect precisely the conceptual distinction between aesthetic and artistic properties and values. Carrasco’s argument starts from Arthur Danto’s late turn to an “aesthetics of meaning” and from the notion of “embodied meaning” (one of the main themes of the current debate in philosophy of art) and discusses the concepts of “aesthetic value” and “artistic value”, in reference to

the main protagonists of contemporary analytic aesthetics (McFee, McIver Lopes, Walton, Stecker, Goldman, Budd, and Levinson). Her point is that “aesthetic value doesn’t exhaust artistic value. But in the aesthetic experience of artworks our sensuous, cognitive, and affective faculties are simultaneously addressed, and often challenged”.

In this regard, the question arises once again: “What is aesthetic experience?” Jerrold Levinson, one of the philosophers called into question by Carrasco, opened his article with this question in “Towards a minimalist conception of aesthetic experience”. Levinson debunks George Dickie’s criticism to the concepts of aesthetic experience and aesthetic attitude and argues that the aesthetic attitude at the basis of the aesthetic experience is a certain kind of disposition to perception and attention. He argues that to adopt a minimalist conception in aesthetics –“one according to which aesthetic experience is just experience in which there is perception or cognition of aesthetic and/or formal properties of some object”– is theoretically disadvantageous. In fact, only a non-minimalist account of aesthetic experience can safeguard the insight that aesthetic experience is rewarding and valuable. Such non-minimalist account allows in other words to understand adequately the appreciative and evaluative dimension of aesthetic experience. But what is then the aesthetic appreciation? By discussing Iseminger’s position on the matter, Levinson suggests that such appreciation involves an active approval of the perception process and that indeed “an aesthetic state of mind, in which one appreciates or values-for-its-own-sake some embedded perceptual-imaginative experience, is [...] an aesthetic experience as well”. The thesis defended by Levinson is therefore the following:

Aesthetic experience is experience involving aesthetic perception of some object, grounded in aesthetic attention to the object, and in which there is a positive hedonic, affective or evaluative response to the perception itself or the content of that perception.

As such, aesthetic experience shares some important qualities of –but significantly differs from– other experiences, like the sexual experience, the mystical experience, and the pharmacological experience of taking drugs. Moreover, and most importantly, this view of aesthetic experience makes us understand the deep significance of our interest in art.

The positions articulated by Levinson are extensively and critically discussed by Elisa Caldarola in her “Comments on Jerrold Levinson’s *Toward a Non-Minimalist Conception of Aesthetic Experience*”. In particular, Caldarola points out that Levinson’s view of aesthetic experience is not entirely satisfactory, because it does not grasp two questions raised by Carroll’s account. First, it seems unable to explain how one can have aesthetic experiences of conceptual art. Second, it cannot give an account of how to have aesthetic experiences through memory or testimony. In Levinson’s view, Caldarola suggests, these experiences can be understood only as indirect aesthetic experiences. But some other points are even more puzzling: among these, the only positive characterization of the response associated with aesthetic experience and a

swing in the theoretical characterization of disinterested attention as an ingredient of aesthetic experience. Moreover, “it remains an open question whether the perception of aesthetic properties is *necessary* to aesthetic experience” and whether aesthetic experience of bad art is possible.

Some of the issues highlighted by Caldarola and Levinson are also addressed by Georg Bertram’s article “Aesthetic Experience as an Aspect of Interpretive Activities”. In reference to Kant, Bertram argues that aesthetic experience is characterized by two contrasting aspects: an aspect in which the subject is passive and an aspect in which the subject is active. In other words, “aesthetic experiences are experiences in which the objects experienced play the primary role and [...] are experiences in which a subject is confronted with itself”. But, “how is it possible that a subject can reflect on itself if it is merely passive?”. This is the “conundrum of aesthetic experience”: Bertram’s thesis, in part obtained by referring to philosophers such as, for example, Gadamer and Adorno (and further developed in Bertram 2014), is that this is possible by means of conceiving aesthetic experience in a practical way. In fact, “aesthetic experiences are based in forms of practice that the subject performs in encountering works of art”. These practices are generally interpretive in nature: they concern the different ways (not only linguistic, but also, eg., physical and emotional) in which subjects are confronted with objects and events (artworks and performances) that have self-referential nature. In this sense, defending the interpretative character of aesthetic experience, Bertram understands it “in terms of the way the object affects the activities of recipients”, thus resuming explicitly Levinson’s non-minimalist setting. This solves several problems of traditional theories of aesthetic experience, from Schopenhauer to Martin Seel.

In his paper “Being tied to what, and why? On the objective side of (Bertram’s notion of) aesthetic experience” Filippo Focosi terms the conception developed by Bertram “relational”, because it “states that an experience is aesthetic if it is the experience of a distinctive kind of relation between an object and a subject”. Appreciating especially “the emphasis that Bertram puts on the ‘positive’ side of passivity”, and in particular the importance he assigns to the active user’s understanding of the constituent elements of the works of art, he observes some similarities between Bertram’s approach and the thought of some of the protagonists of the history of aesthetics, including: Monroe Beardsley, John Dewey, Luigi Pareyson, and Peter Lamarque. In any case, Focosi argues in favor of an object-oriented notion of aesthetic experience, based on the distinction between aesthetic form – “the organic interconnectedness of parts/elements of an artwork, including its semantic or expressive components” – and expressive form – “the organic interconnectedness of the semantic and expressive properties of an artwork as considered *also for what they are*, i.e., as embodying a distinctive (representational, symbolic or emotional) content”. His view is that “aesthetic experience requires the recipient’s active responsiveness to the object configuration. But it demands also that the work on which our attention is directed is capable of eliciting and supporting our interest”, in virtue of its formal and

semantic properties. According to Focosi, this is precisely what certain manifestations of contemporary art, such as the much-praised performances of Marina Abramovic, “The Artist is Present”, lack.

Regarding “present”, but also past and future, it can be observed that one of the less discussed issues about the active response to art concerns its temporality, i.e its duration. The question at issue is not just to understand how an aesthetic transaction manipulates our sense of time, but also what is the proper duration of an aesthetic experience of an artwork. Victor Moura’s paper “Timing the Aesthetic Experience” deals with this issue, rarely considered by scholars (with some exceptions, like Noël Carroll’s philosophical research on cinema: cf. Carroll 1996). But how much time does each painting require in order to be appreciated? Is the time required a deliberate part of the work? How much do other factors – such as the fact that one is having this experience with others, as it often happens when we are at a concert, or technological innovations that allow, for example, to stop listening to a registered symphony – affect this time? How is the spatial arrangement of a work (for instance an architectonic work) interrelated with the temporality of perception? In what sense does the temporality of aesthetic experience differ from ordinary experience? How do the temporal characteristics of aesthetic experience affect the distinction, established by Lessing, between arts of space and arts of time? Integrating philosophical analysis with empirical and scientific information and with a wide range of examples from art history, Moura makes us reflect on a crucial –although often neglected– issue for understanding the ontology of art as well as the phenomenology of aesthetic experience.

Augustin Dumont’s article, “La duplicità del simbolismo nella pittura romantica tedesca. Da Runge a Friedrich passando per Tieck” (“The Duality of Symbolism in German Romantic Painting. From Runge to Friedrich through Tieck”) broadens the range of this issue of *CoSMo* with a specific study on painting criticism in German Romanticism. Dumont’s thesis is that by Friedrich as well as by Runge,

the pictorial language is expressed through the mediation of the symbol, but in some respects also the tale. The difference is that the symbolism is meant to be self-reflective and self-criticism in the case where the second trend aimed at closing the horizon of sense favoring clearly the allegory. Friedrich belongs to the first trend, Runge to the second.

The main question Dumont is concerned with is, of course, the way romantic art, in this case painting, in constant dialogue with the great literature (Tieck, Wackenroder, Schlegel, Kleist ...) and with the great philosophical reflection of that time (in particular Kant, Fichte, Schelling and Schopenhauer) thought to express the absolute, in a cultural context where the aesthetic experience was considered, in many ways, one with the experience of the tragic and with the mystical experience. Painting (and art in general) is not intended as mimetic, but as reflexive. However, this does not prevent artists and philosophers from paying specific attention to means and materials of artistic production (also for their symbolic value), the research on which made

enormous progress in the Romantic era (as shown by the large amount of essays and books regarding sounds and colors produced in this period). Hence, the vocation of art is philosophical and in this sense Dumont embarks on an intellectual journey full of historical, artistic and philosophical references, which make the readers understand that some of the most important views of the current debate in the philosophy of art – think for example about Danto’s thesis of the philosophical transformation of art – have their roots in a time far more remote than the one which saw the flowering of artistic avant-garde: I am referring to Romanticism, of course.

The section “Percorsi” of this issue of *CoSMo* is devoted to a field of aesthetic studies that today is very relevant: *gustatory aesthetics*. On the one hand, aesthetic experience deals also with our everyday life – as it is shown by the flourishing of research concerning everyday aesthetics. On the other hand, practices like *cooking* can now acquire the art status. As a matter of fact, cooking obtains this status, for example with a master of creative cuisine such as Ferran Adrià, the creator of the restaurant *El Bulli*. Thanks to his creation of dishes which are considered artworks in their own right, a few years ago Adrià was invited to the art exhibition *Documenta* in Kassel as one of the main great protagonists of contemporary art. Adrià presents here, along with Jèssica Jaques, an outstanding contribution entitled “For an Applied Philosophy of Gastronomy”, in which he argues that food is now becoming a source of philosophical ideas, “a discursive generator of new ways of thinking”. Also through the narration of the history of culinary thought as well as of the biography of the great chef-artist-philosopher, the article develops the view that cooking can be a kind of “applied philosophy”. In regards to this Adrià elaborates a theory of creativity symbolically exemplified by his “creative pyramid”, which refers explicitly to Plato’s allegory of the line. The organization of the epistemological, poietic, ontological (etc.) issues on which he elaborates resumes the Aby Warburg’s Atlas model. In this conceptual context the artistic-creative scope of culinary practice becomes philosophical by means of becoming artistic research and educational project (*paideia*).

On her part, in her own article (“The Main Issues on Gustatory Aesthetics”), Jèssica Jaques provides an informed philosophical background of gustatory aesthetics. Jaques defends that aesthetics does not only deal with nature, on the one hand, and art, on the other hand. As a philosophical theory of a particular kind of human experience, it deals with phenomena and human practices that are kinds of borderline cases between everyday life practices, technology, traditional forms of art, and new artistic ways of expression. In this vein, Jaques explores gustatory aesthetics as experience of, and reflection on, practices that pose “new challenges to the old term *taste*”. According to her, the reasons why gustatory aesthetics poses these challenges are tied to the connection between artification and de-artification of human practices as well as to the rise of performance as an important way of having aesthetic experiences. The aesthetic experience we have with food is an intense experience that involves all the senses. It is characterized by the involvement of the body and is ephemeral, because the object of

the experience is consummated during the experience and in order to have the experience. Hence, the experience as well as the art of food is a performative experience, and due to some of its features –such as the ephemerality of the work, the performative and interactive character of the experience, and the involvement of the receiver’s body– it is an aesthetic experience that has some of the typical traits of the artistic movements that, searching for new forms of aesthetic experiences and being more free from social and cultural constraints, wanted to overcome art as an institution.

In the Museum of Modern Art “Casa Cavazzini”, a cultural institution which is very important for the city of Udine, two events took place that were integral parts of the workshop. The duo Mirio Cosottini (trumpet) and Enrico Malatesta (percussion) offered a performance of improvised music, and this was indeed a moment of intense authentic aesthetic experience for everybody. Moreover, before this performance, in Casa Cavazzini also the presentation / discussion of a book on deartization authored by Gerard Vilar (Vilar 2010) took place. The book was discussed by Federico Vercellone, Simone Furlani, Matilde Carrasco, as well as by myself. Since my contribution to this discussion already appeared (in Italian) in Bertinetto 2014, the section “Lecture” of this issue of *CoSMo* is covered by a second valuable contribution written by Matilde Carrasco. Reading Vilar’s important book, the Spanish scholar concludes consistently, and excellently, the deep and illuminating reflections proposed in the whole current issue of *CoSMo*. She leads us inside Vilar’s book and, through it, inside the great debates of art theory and art criticism of the avant-garde and post-avant-garde eras. Referring to the theses of Kuspit, Bürger and Foster, as well as to philosophical positions like the ones of Hegel, Nietzsche, Danto and many other philosophers, Vilar’s book discusses the paradoxes of an art that did not want to be art anymore in order to gain more influence upon human existence, but, in so doing, it became another one of the many consumer goods, losing in this way all its subversive power. Vilar’s point is incisive, because, as Carrasco writes, Vilar

defends artistic autonomy understood as the capacity of art for ongoing re-definition and re-invention as the best way of fighting the forces of neutralization, aestheticization and weakening.

The thesis developed by Carrasco, in her reading of Vilar’s essay, is that the avant-garde as well as the transgressive power of art are not dead, but the reflexive and critical potential of art, understood as “a privileged mode of thinking about the world” depends upon a regeneration of the “aesthetic dimension of art.”

We hope that –at least at a conceptual level– we have contributed to this regeneration –a regeneration artists themselves are now appealing to (see for example Pagliasso 2015)– in this issue of *CoSMo*, entirely devoted to the various facets and dimensions of aesthetic experience, as well as to its controversial and complex relationship with the arts ... from XVIII century to 2015, from painting to cooking.

WORKS CITED

- BADURA, Jens, and Selma Dubach, Anke Haarmann, Dieter Mersch, Anton Rey. 2015. *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich: Berlin.
- BERTINETTO, Alessandro. 2014. "Spazzatura d'artista. Che fine fa/che fine ha l'arte di oggi." *L'indice dei libri del mese*, <http://www.lindiceonline.com/index.php/blog/belle-pensate/2026-spazzatura-d-artista>.
- BERTRAM, Georg W. 2014. *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*. Berlin: Suhrkamp.
- CARROLL, Noël. 1996. *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GROYS, Boris. 2010. "Weak Universalism." *e-flux journal* 15, accessed March 11, 2015. <http://www.e-flux.com/journal/the-weak-universalism/>.
- PAGLIASSO, Giancarlo. 2015. *Il deficit estetico nell'arte contemporanea*. Torino: MarcoValerio.
- VILAR, Gerard. 2010. *Desartización. Paradojas del arte sin fin*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

FEDERICO VERCELLONE

THE LOST EXPERIENCE OF ART

Aesthetics is a contradictory science. It sets out to achieve an oxymoron, namely to render perfect what by nature is imperfect. Baumgarten's conception of the term was in fact based on reaching the *perfectio* of the *cognitio sensitiva*. For Baumgarten it was an epistemological question. Yet it is easy to see the powerful allusion behind it: well before the Romantics and Schelling appeared, aesthetics seemed to promise a *plenitudo realitatis*, a fullness of being. Those who pursue beauty aim for synaesthetic perfection when regarding an object, which offers itself up to the senses with all its fragrance, entirety and perceptive fullness. The object is not, from this point of view, an aesthetic object in the modern sense of the term, namely something that gives us pleasure to look at, but rather acts as an intermediary that coalesces our sensations and enables us to apprehend the fullness of the world. When we perceive something beautiful we appreciate the completeness of the world. Beauty shows us how full and complete the forms of the world are by showing us the characteristics of our perception of the object, a perception which involves all the senses. At a closer look, the object perceived is identified as beautiful because it enables us to perceive it synaesthetically, using all of our sensory organs.

The result of this process is a contradictory form of knowledge that is both "clear and confused", as opposed to the "clear and distinct" nature of conceptual knowledge. In short, it is a type of knowledge that regards form. This kind of knowledge involves a simultaneous apprehension of the object, in contrast to conceptual knowledge, which offers an analytical, sequential knowledge of the object: a form of knowledge that interrupts the synthetic unity of the object, or what we could call its "aesthetic unity". The aesthetic nature is therefore evidently connected to the overall apprehension of the object, the fact that we apprehend all of it at once. In this context the object is something that imposes itself. And it is equipped with a self-reflexive structure that constantly transcends itself, continually denying what we thought it was. It is paradoxical, but this beauty immediately emerges as a modern beauty, an astounding, sublime event. It is a sublime beauty because it always takes us beyond what we already are and have. And this is the premise of aesthetics that inevitably has to reckon with the limits of the observer and his or her viewpoint. Not to mention the ever-transcendent

nature of the object. To frame it in contemporary terms, the aesthetic approach is one that takes or should take account of the neuronal make-up of the beholder, his or her physical presence, and it is also aware that the images we have in mind are created above all by ourselves (see Breidbach 2013). But we can go further: it strongly claims that its form of knowledge is universally valid, as Kant predicted, even though it depends on an experience that is *only* subjective.

Let us think for example of the attitude that might be taken by someone looking at a Greek vase in an important museum. The observer forms a complete perception of the object, based on the formal aspect that shows through the case where it is kept to safeguard its contemplative function – as distinct from its usage – and on analytical knowledge of the object. This complete perception enables us to arrive at a representation that opens in the direction of something that is not what we had in mind or had always thought. We are directed towards new experiences that do not coincide with our previous schemas, and we are heading in a direction we perceive as new and that is therefore vague and uncertain.

The *perfectio sensitiva* is therefore bound up with a perceptive perfection that has an undeniably erotic element. This is something that also recalls Goethe's early morphological theories. Which do not, however, coincide with what later occurred. Our experience of beauty, and therefore also artistic beauty, is basically an experience of sympathy in which the individual not only contemplates the object but also abandons him or herself almost devotedly to it, so much so that it is difficult to describe it purely as an "object". While, exactly as in an erotic experience, it is never possible to say exactly which senses are involved, because the more it is suffused with senses which are not necessarily "in place", the richer the experience proves to be. In the act of love it really is possible to see with your sense of touch, touch with your eyes and so on... this evokes Goethe's vision once more, as broad as it is rich in captivating ambiguities.

On the other hand – also thanks to aesthetic practices acquired and transmitted in this form by the philosophic theory of art – we are accustomed to perceiving objects by referring to *qualia*, genuine abstractions. In this direction the perceptions produced are incomplete, in general pertaining to only one of the senses, in line with a system of correspondences by means of which colour is assigned purely to the sight, sound to the hearing etc. The initial theories of aesthetics appear to promise something which is fundamentally different. Through the idea or ideal of *perfectio sensitiva* we are directed towards a synaesthetic experience in which each sense is connected to the others, with the aim of capturing the perceivable fullness of the object, and, as a consequence, the world.

We should therefore examine the dawn of aesthetics with Alexander Gottlieb Baumgarten, in Germany in the mid eighteenth century. As is known, at the start of his work Baumgarten describes aesthetics as a sort of possible synthesis, albeit still premature, of the entire universe of knowledge:

A e s t h e t i c a (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis,) est scientia cognitionis sensitivae (Baumgarten 1970: 1)

This definition is as significant as it is concise. In our eyes it also appears profoundly strategic. Firstly it should be observed that this definition draws together two spheres destined to become progressively autonomous, namely the sphere of positive, philosophical and scientific knowledge, and that of the object of *Aestheticus*. We should then note an element that might appear disorienting to us, namely that we are dealing with an intuition that is already a form of knowledge. More specifically we are dealing with the knowledge of image, where the genitive is construed as both objective and subjective: a perception that has an intrinsic force of reasoning (Baumgarten 1970: § 26), of a universal nature (Baumgarten 1970: § 27), in such a way that even what we would now call a scientific device cannot be without «*omni venustati cognitionis*» (Baumgarten 1970: § 42, 17). Against a background of this kind, here summarised very concisely, aesthetic knowledge is analogous to rational knowledge, «*analogon rationis*».

The advent of aesthetics thus coincided with a new form of knowledge that drew the totality of its meaning from perception. We will later examine how. But we can say that we are dealing with a perceptive utopia that takes us from the fullness of perception to the fullness of the world. If erotic perception is the form of perception in which the eye too comes to “hear”, we could say that the advent of aesthetics heralded an erotic utopia regarding the perception of the object as a “loving” totality with its own meaning. From this point of view a merely partial perception of the object, received through only one of the senses, would be a sort of failure, an incomplete, non-transparent opening onto a world, in other words: incomprehensible.

But if perception splinters, following the autonomous, basically schizophrenic directions of the five senses, this is because the world itself can no longer be apprehended as a whole with its own meaning. The relationship between the perception entrusted to the five senses and the question of the meaning of things is, in this context, anything but irrelevant. Thanks to this divided, abstract perception, the world itself has lost meaning, becoming opaque and increasingly similar to the dense, impenetrable surface described by Sartre in *Nausea*. The transition described using Sartre’s metaphor, is undoubtedly a very lengthy one. But if we wish to examine this in the long run, we can see that the rationalization of the world appropriates the aesthetic sphere and the objects that belong to it, as we can see in the end result of this process: Hegel’s diagnosis regarding the “end of art” (see Vercellone 2013). This means that for Hegel the universal is no longer anchored to the perceivable; for us that the rational world has detached from what we perceive with our senses, and that reality has become a little less consistent and perhaps a little more schizophrenic, separating into its *qualia*.

Seen in this way there is no doubt that we are dealing with a progressive rationalization of the aesthetic, as opposed to Baumgarten’s original vision of an

aestheticization of logic. This naturally has powerful consequences both with regard to reality, or in any case, the idea we have of it, and with regard to logic. It is not a case of denial but a dilation of the limits of rationality. It is in the very arena of aesthetics that rationality realises its limits, and also senses the necessity to go beyond itself. It is not difficult to read this destiny in the developments of eighteenth and nineteenth century aesthetics, which opened a path that continues to this day.

Along this path, art echoes the perceptive fragmentation that characterises this “normal” relationship with the world. In accordance with this, from Batteux to Hegel, and from the latter to Adorno we are faced with aesthetic theories that base the system of the arts, and therefore the aesthetic experience, on the related senses: painting is a question of light and colour, music of hearing and so on.

This path manifested itself in the works of Charles Batteux and went on to form the main direction in modern aesthetic theory, which, not coincidentally, culminated in the nineteenth century philosophy of art, regardless of all the discussions on the watershed that separates the two.

It has often been insisted, so much so that the distinction has become outdated and obsolete, that eighteenth century aesthetics is based on subjective sentiment, inspired by rationalism, while in the nineteenth century a genuine philosophy of art formed.¹ In actual fact the distinction ends up concealing the profound unity of a dimension that came into being by comparing perception and concept, image and reality to the constant detriment of the first two terms of the question.

And resulting in the abstraction that is known as aesthetic experience. This is what is expressed in *Les beaux arts réduits à un même principe* by Charles Batteux, where the principle of imitation is authoritatively identified as the aesthetic ideal and code for reference to the object. Artistic imitation, which Batteux regards as the work of genius, is naturally the imitation of something. It might seem banal, but this self-evident statement conceals a radical shift. The objective genitive imposes a traumatic turning point which reveals the recesses of idealizing imitation. A singular paradox arises by means of which imitation both idealises its object and ruptures its sensory unity according to the art in question, using means of expression that address one single sense or another. In this way, namely in so far as the imitation refers to a creative medium that relates to *one* of the senses, the idealised pretence also and always becomes a rationalizing de-realization of the object represented:

Quelle est donc la fonction des arts? C'est de transporter les traits qui sont dans la nature, & de les présenter dans des objets à qui ils ne sont point naturels. C'est ainsi que le ciseau du statuaire montre un héros dans un bloc de marbre. Le peintre par ses couleurs, fait sortir de la toile tous les objets visibles. Le musicien par des sons artificiels fait gronder l'orage, tandis que tout est calme; et le poète enfin par son invention et par l'harmonie de ses vers, remplit notre esprit d'images feintes

¹ See Baeumler 1926; Szondi 1974; Franzini 2002.

et notre cœur de sentimens factices, souvent plus charmans que s'ils étoient vrais & naturels. D'où je conclus, que les arts, dans ce qui est proprement art, ne sont que des imitations, des ressemblances qui ne sont point la nature, mais qui paroissent l'être; & qu'ainsi la matière des beaux arts n'est point le vrai, mais seulement le vrai-semblable. Cette conséquence est assez importante pour être développée & prouvée sur le champ par l'application.

Qu'est-ce que la peinture? Une imitation des objets visibles. Elle n'a rien de réel, rien de vrai, tout est phantôme chez elle, & sa perfection ne dépend que de sa ressemblance avec la réalité.[...] De tout ce que nous venons de dire, il résulte, que la poésie ne subsiste que par l'imitation. Il en est de même de la peinture, de la danse, de la musique: rien n'est réel dans leurs ouvrages: tout y est imaginé, feint, copié, artificiel. C'est ce qui fait leur caractère essentiel par opposition à la nature (Batteux 1746: 13-14; 22)

The evolution of the philosophy of perception, which characterised the origins of aesthetics in the eighteenth century, into the nineteenth century philosophy of art did not merely mark a historic schism repeatedly emphasized in the classic historiography of aesthetics (see Baeumler 1926). There is an underlying common thread connecting the two eras, according to which aesthetic consciousness is a purely contemplative consciousness, which produces a purely “aesthetic” experience. The previous considerations apprise us of the fact that the aesthetic consciousness is a contemplative consciousness not in terms of positive prerogatives, but in so far as it is unable to really access the object in its entirety. And this takes place on the basis of the premises that shape its formation. In other words it derives from the fragmentation of the overall perception of the object into its components in the aesthetic experience. The *perceptum* gets divided into *qualia*, evoking the model of scientific examination.

It is in this direction that the definitive primacy of the aesthetic experience came into being. In the same direction lies the path towards aestheticism as an experience of a weak form of art that has no efficacy on reality. In this process the perception of the object contradictorily and paradoxically coincides with the abstraction of and from the object itself. And in this context imitation appears as the basis of the rationalistic formalization of the object. The maturing of aesthetic knowledge therefore seems to proceed hand in hand with that of the scientific method, which defines the object on the basis of its *qualia*, interrupting what could temporarily be described as its integrity or, in more learned terms, its living unity. This is replaced by the analytic unity of the object that cannot be acquired through perception, but only *post hoc*.

Now let us return to the correspondence between the five senses and the individual arts. Batteux leaves us in no doubt that things are moving in precisely that direction:

On peut diviser la nature par rapport aux beaux arts en deux parties: l'une qu'on saisit par les yeux, et l'autre, par le ministère des oreilles: car les autres sens sont stériles pour les beaux arts. La première partie est l'objet de la peinture qui représente sur un plan tout ce qui est visible. Elle est celui de la sculpture qui le représente en relief; & enfin celui de l'art du geste qui est une branche des deux autres arts que je viens de nommer, & qui n'en diffère, dans ce qu'il embrasse, que parce que le sujet à qui on attache les gestes dans la danse est naturel & vivant, au lieu que la toile du

peintre et le marbre du sculpteur ne le sont point. La seconde partie est l'objet de la musique considérée seule & comme un chant; en second lieu de la poésie qui emploie la parole, mais la parole mesurée & calculée dans tous ses tons. Ainsi la peinture imite la belle nature par les couleurs, la sculpture par les reliefs, la danse par les mouvemens et par les attitudes du corps. La musique l'imite par les sons inarticulés, et la poésie enfin par la parole mesurée. Voilà les caractères distinctifs des arts principaux (Batteux 1746: 37-39).

The presence of the object in its perceivable entirety is therefore distanced, as is also evident from the fact that the senses that perceive it close up are excluded from the aesthetic experience. It is no coincidence, from this point of view, that the sense of touch and the sense of smell, which enable us to interact with an object close to us, are not considered at all. Perhaps only Herder in *Plastik*, who attributes the perception of sculpture to the touch, appears to remember the all-inclusive nature of the aesthetic experience.² This notion was re-launched, like a utopian vision, with the idea of the total work of art. The great systems of German idealism took up the idea of the partial perception of the object in relation to the different senses. This heralded the advent of aesthetics as the experience of an object to be considered *only* in terms of its artistic worth, fatally connected to Hegel's idea of the "end" or "death of art".

The process taking shape here will naturally lead to having to make a virtue out of necessity. It thus occurs that an evident limitation connected to the artistic medium comes to represent a functional, strategic characteristic of the art in question. Naturally the consequences regarding the conception of the image that derives from this limitation are also of great interest. Indeed, because we are dealing with a limited medium, not capable of evoking the entirety of the reality reproduced, its products are a mere pretence. Art therefore acquires its universally acknowledged status of self-declared pure appearance. And if it did not announce its own unreality, the aesthetic experience would become a hallucinatory one. This rekindles an ancient fear that appeared in the competition between Zeuxis and Parrhasius described by Pliny the Elder, in which the two painters sought to produce the most realistic image.³ In other words, the best illusion.

From this point of view the perceived world is thus presented as a faithful mirror of the strategic equilibriums of the ego. A universe of images capable of integrating all the elements of sensory perception would generate a deviation, a misleading delusion that would distort the nature of the perceived world, even calling our very identities into question. And given that the ego cannot exist without an axiological framework, the moral universe would also be upturned, almost as a consequence. Overwhelmed by illusionism, by the transformation of the perceived world into image, the ego would be

² See Herder 1993. About the hierarchy of senses in aesthetica consideration see Korsmeyer 1999: in particular 11-38.

³ See Pliny the Elder 79-77 a.C.: XXXV, 65-66.

completely disorientated and enter into a nihilistic crisis (see Vercellone 2009: 3-30). In actual fact on closer inspection all of this depends on the ontological status attributed to reality and pretence as well as their reciprocal dividing line. Crossing that line represents a threat and a challenge to the subjective identity.

It goes without saying that we are dealing with issues that are both unexpected and unsettling. It really does beg the question of why issues concerning the ontology of the image should affect the unconscious and the preconscious to the point of inducing a state of paralysing terror.

We might be led to think – and this is our *ballon d'essai* – that we are in the presence of spectres that have plagued the entire history of the western world. Or rather with the very essence of a spectre, in so far as this is a *revenant*, a soul returned from death that has crossed back over the Styx. It is a deep-rooted question that is summarised by Hegel in *The Phenomenology of Spirit*, which states that the most important thing is “das Tote festzuhalten”. Challenging this premise would mean eradicating the solid foundations of our knowledge. Thus it is that in *The Science of Logic* rationality triumphs over death with the victory of the living concept, while in the *Introduction to The Phenomenology of Spirit* the absolute spirit celebrates the living jubilation of the absolute spirit with infinite, joyful connection of its intertwined members.

Awakening the *mortuum* would therefore mean challenging the principle by means of which what is real has a stable status that is the basis of its knowability. Introducing an element of mutability into this arena implicates putting knowledge, science itself, its stability and the immutability of its laws, at risk. What is dead must therefore at all costs be something that has acquired a definitive status that cannot be modified. Let us explore this hypothesis, because if it is legitimate it has important consequences. On this basis we must admit that only things that are real are effective, and therefore the idea that a “quasi-thing” like an image can exert any kind of influence on the world,⁴ act or dictate action, would mean admitting that it can behave like a subject, giving it the unsettling semblance of a spectre.

This says a lot about the new configuration of aesthetics that came into being in the nineteenth century as the philosophy of art. Let's frame the question in these terms: a “stable” ontology of the discrete reality, what Heidegger describes as the “metaphysics of presence” is necessarily accompanied by an “aesthetic” consciousness and experience of the image that deprives the latter of any kind of virtuality, making it sterile as it were: pure appearance without any kind of influence on its surroundings, destined from the start to be kept in a museum. This also means that if there is any kind of confusion regarding its ontological status, the image can break free from its limits and produce some kind of “real” effect. Which would necessarily be perverse. To avoid this cognitive catastrophe that could threaten the status of our whole world in its essence and

⁴ See Bredekamp 2010; Griffero 2013.

substance, it is therefore necessary to bring forth the aesthetic consciousness. These were probably the machinations behind Kant's idea that beauty is something that gives universal, disinterested pleasure. This formula delivers up a form of beauty that is exempt from all practical concerns, to be stored away safely in a museum devoted to the protection of appearance. With the idea of aesthetic experience – the hidden oxymoron that is the idea of aesthetic object and “aesthetic” experience – where we are dealing with a *res* that is not in any case an object, there is therefore a problem regarding one fundamental structure of the self comprehension of knowledge. In this context the artistic object, aesthetically characterised as a non-thing, a simple objectified appearance, only represents the surfacing, the sign, of a much deeper, perhaps even atavistic process. To sum up: the advent of the aesthetic consciousness and experience thus derives from, highlights and generates a dual abstraction. On one hand modern art is forced to dissociate from life, admitting and declaring its fictitious, unreal status, making modern aesthetics reveal its platonic roots, validating an art which is inexorably embedded in the sphere of illusory mimesis and ineffective experience (see Danto 1997).

On the other hand, and as a consequence of this, the systematic consideration of the single arts reflects the abstract spider's web of the world it is part of. The gaze formulated in the laboratory of aesthetics basically reflects and prefigures what takes place in the so-called real world. It scientifically splits the complete aura of the perceived world, splintering it into unconnected perceptive units which are thus meaningless in the Kantian sense. Aesthetics as the philosophy of art thus bears the idea alluded to by Hegel and developed by Croce, of a “death of art” in the modern universe. It is a symbolic death due to the development of a reasoning that separates the different spheres of our existence, distancing them from the “world of life” and rendering them increasingly abstract, giving rise to what Weber calls the “disenchantment of the world”.

WORKS CITED

- BAEUMLER, Alfred. 1926. *Bachofen der Mythologie der Romantik*. München: Beck.
- BATTEUX, Charles. 1746. *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. Paris: Durand.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. 1970. *Aesthetica* (1750). Hildesheim-New York: Olms.
- BREDEKAMP, Horst. 2010. *Theorie des Bildakts*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- BREIDBACH, Olaf. 2013. *Neuronale Ästhetik*. München: Fink.
- DANTO, Arthur C. 1997. *After the End Of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press.
- FRANZINI, Elio. 2002. *L'estetica del Settecento*. Bologna: Il Mulino.
- GRIFFERO, Tonino. 2013. *Quasi-cose. La realtà dei sentimenti*. Milano: Bruno Mondadori.
- HERDER, Johann Gottfried. 1993. *Plastik*, in Id. *Werke, Bd. 2, Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag.
- KORSMEYER, Carolyn. 1999. *Making sense of Taste*. Ithaca and London: Cornell University Press.

PLINY THE ELDER. 79-77 a.C. *Naturalis Historia*.

SZONDI, Peter. 1974. "Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit." In Id. *Poetik und Geschichtsphilosophie I*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

VERCELLONE, Federico. 2009. *Introduzione a Il nichilismo*. Roma-Bari: Laterza.

— 2013. *Dopo la morte dell'arte*. Bologna: Il Mulino.

GERARD VILAR

AESTHETIC PRECARIOUSNESS

The condition of precariousness is an expanding and deepening phenomenon in the today's world. Since 2008, and particularly in a Europe hit by the economical and political crisis, precariousness has been settling down in the heart of our societies with the intention of sticking around and becoming structural. It is widely known that precariousness is affecting many of our economic activities, but also our cultural practices and forms of life. We could then ask ourselves, in which ways art and the experience of art are connected to this new condition of precariousness and what kind of consequences it is bringing about. How do the new processes of precarization affect art, as well as its production and reception? Precariousness, however, is nothing new. It is a defining category of our culture, a modernity where all that is solid melts into air. Baudelaire had already defined aesthetic modernity in terms of a precarious search "of the transitory, the fugitive, the contingent". But in the last decades, precariousness and precarity have been intensifying their presence in our capitalist, postmodern societies. As a result, precariousness has become a central feature distinctive of most contemporary artworks and art practices from the point of view of their ontology and reception. Undoubtedly, precariousness is not a new characteristic of art in general. Time destroys even pyramids and takes away meanings and values of surviving pieces. Performative arts were always perfectly ephemeral before the invention of recording technologies of sound and image. But even now, a record is a mere document, not the work itself. Nonetheless, the precarious condition of contemporary art is a specific property of our time and culture, not generalizable to previous times and other cultures. For the latter, concepts as fragility or vulnerability would be more appropriate, connected as they are with notions like contingency, transience and brittleness, which make general distinctions of cultural artefacts and even life. "Aesthetic precariousness" will be defined as a specific condition of contemporary art and aesthetics in late capitalist culture, a condition that has been deploying for more than a century, but has been exacerbated after the end of avant-gardes and intensified our post-global culture. Let's try to be descriptive. Precariousness is not necessarily a disorder in the sense of an illness. It is a disorder that creates a new order for artworks and practices, for kinds of publics and audiences, and for aesthetic judgement and art criticism. Some

contemporary philosophers such as Jacques Rancière or Christoph Menke have been rethinking and reconceptualising that precarious condition that makes contemporary aesthetics and art distinct. In such a way, precariousness is an essential trait of what Jacques Rancière calls “aesthetic regime” of art.¹ I shall try to summarize three relevant aspects of the “aesthetic precariousness”: 1) art as a precarious expression of that condition; 2) art as a precarious medium of reflection on that precarious condition; and 3) art-discourses (i.e., contemporary art criticism and philosophy) as precarious ways of discourse.

1. Art as expression of precariousness

It was Hegel who formulated the thesis that art, in a parallel way to philosophy, is an expression of its own time as well as a medium to comprehend it in a sensible way. If something distinguishes philosophy, art and discourses concerning art in the present day is their precarious condition. The category of precariousness defines our time and culture and goes beyond economic significance. Precariousness has little to do with our ontological condition of contingency, of contingent beings; it should also be distinguished from our human condition of vulnerable social animals. Our existence is contingent subdued as it is to the randomness of fate. Our dependency on society to provide for our needs and anyone or anything’s capacity to hurt us or put an end to our lives shows our vulnerable condition. Contingency and vulnerability are dimensions of our lives, which if slightly reduced, will never perish or disappear. Precariousness as understood here is something of a different nature. It is a product born in its entirety from capitalism, an economic order which shapes social relationships and cultural practices, including of course, art. The lives of our hunter-gatherer ancestors, masters and slaves, lords and serfs, were indeed contingent and vulnerable. Only the life of workers from modernity, in the capitalistic regime of social relations, can be precarious. I highlight “can” because capitalism has the tendency of encouraging precarization of all relations and social practices, but not necessarily. Over the last century, the precarization of productive relations has been successfully combated in many countries, including the artistic production. The struggle of the labour movement, left-winged political movements and the development of the Welfare State in some areas of the planet represented a force of containment from the precarization characterizing capitalism. But now we find ourselves at a step beyond the natural tendency of capitalism to extend precariousness to segments of society that are not actually indispensable for the system to continue reproducing itself on a bigger and bigger scale. Precariousness consists in turning that which is relatively secure and reliable into something of unstable nature, from work to art, from technologies to meaning, from

¹ See Rancière 2004 and 2013.

values to truths. Marx had pointed out that with capitalism everything that is solid is dissolved into thin air. Art, which among other things is an expression of culture, reflects even better than fashion the mentioned logic behind capitalism, a logic which feeds, through its negativity, the need to conserve in some way everything which we are losing through precarization.

Precariousness is manifested in the ontology of art. Ontology is not here intended as a pompous term through which we can slip through some kind of art metaphysics. It is intended as a reference of the way and means of existence of art works, in terms of their material and cultural condition and their physical and communicative dimension. Since the ready-mades of Duchamp the ontological precariousness of the art properties is something well known and I am not going to dwell on the material and physical precariousness of contemporary art. Another defining characteristic of art is its condition of merchandize resulting from a capitalistic order. Precariousness obviously affects economy of art. Those that are not very familiar with the art world only become aware when they read or hear scandals published in the media on transgressive artworks which offend good conscience and are disrespectful to certain values and beliefs; or react with dismay to the news of the stratospheric prices of some artworks, or even the extravagant jet-set world in which some artists are immersed in. But this is only the superficial glitter of a world whose reality is actually very disparate. The majority of artists in the world are poor or live in modest conditions. The art world is actually much smaller than what is believed and the funding from public and private institutions which tends to be subject to interference by political powers,² is utterly less than that which is dedicated to sports. Since the start of the crisis in 2008 until today, except in some countries, the art world has suffered severe consequences similarly to cultural and non-cultural sectors. In some countries such as Spain, catastrophic consequences have resulted from the crisis and many try to elevate them as a life lesson for political action and thinking.³ It is extremely difficult to know the extent of what is currently happening in Spain and the transcendence of its consequences. As in other social and cultural sectors, we will only be able to know this with rigor after several years.⁴

However it is, art is before all else expression of this new precariousness. Let me begin with an example from the 55th Venice Biennale celebrated in 2013. In the Catalan pavilion, a piece called 25% is exhibited. It consists in a collective work which is developed from an idea of Francesc Torres working along the film maker Mercedes Álvarez and curated by Jordi Batlló, as well as the collaboration of eight unemployed from Barcelona and MACBA. It is a collective creation which is presented as a device to reflect on the appalling unemployment situation in Spain. In a reasoned process, eight

² In reference to Catalonia, see Marzo 2013.

³ There is growing literature concerning this topic. Merely as exemplification, Lorey 2012; the dossier of Museo Reina Sofía (2012: 3-11); or the monographic issue of *ONCURATING.org* (2013).

⁴ In any case, certain documents are being published. For example, the latest report by CoNCA (2013).

citizens were selected, young and elderly, men and women, with multiple social backgrounds, origins and professions all representing the army of the unemployed. Torres and Álvarez accompanied them on various days and documented their everyday by means of cameras and videotapes. They were asked to choose a personal object and were invited to MACBA, where they selected an artwork which they felt was the most representative of themselves. The chosen artworks – pieces by Hans Haacke, Perejaume, Carles Pazos, Allan Sekula, Jorge Oteiza, Esther Ferrer, Federico Guzmán and Jaume Xifra, all present in the installation of the Biennale- were complemented with reflections of the reasons of their choice, making the installation a singular one and resulting in a collective ensemble of exceptional force, one of radical contemporaneity. Contemporary art is a useful device to think of contemporaneity, and nothing defines ours as much as the precariousness which progressively transforms the lives of millions of citizens around the world.

25% is genuine work of artistic research by means of which the participants can learn a great deal of things and which proposes some minutes of reflection on the issue of unemployment to the spectator who is strolling around the pavilion contemplating videos, photographs, personal objects and artworks of consecrated artists. 25% does not however offer any theoretical description of unemployment or of the eight unemployed. Perhaps art critics, historians, sociologists or the general public could reach a theoretical conclusion as a categorical place of reflection or thinking when it is produced. A consequence which I believe results from experiencing the production of 25% is the refusal of the claim and belief that the majority of citizens are reluctant to contemporary art, as the reactions of the seven unemployed who had never visited the MACBA show. This installation shows that any citizen, if he or she has the opportunity, can find a place to interpret and think of his or her present. In order to reach this conclusion, myself and others have had to apply concepts and formulate statements which are not inherent in the piece. This means that works of art are devices for reflection, opportunities to think and not knowledge per se, as social sciences are. A work of art shows but does not say. As a means of knowledge, art is today very precarious. There are works of art which are comical, strange, surprising, which entertain us or are pleasurable, but 25% deals with a topic which is not at all humorous – on the contrary, many spectators have perhaps been invited to sad and lugubrious reflections, and others may have been impressed by the capacity of resistance and adaptation of those whose lives have been radically altered due to job loss and the changes that this imposes on living conditions and existential expectations. But, if a work of art is so precarious from the point of view of its cognitive and emotional effects, why should we then need art at all? My response would be that precisely in this condition of precariousness of the actual piece can we comprehend the truth of a current phenomenon. Art is not about theoretical truths or theory. It is about other types of truths and ways of comprehending. The sort of comprehension which we are dealing with is created by means of disturbances in one's knowledge and sensibility.

Let's stop for a moment and ponder over the mentioned artistic project in order to evaluate its merit. Can the work of Francesc Torres be considered a device which draws us to a closer comprehension of what a jobless life means, stimulating empathy, solidarity, and a critical spirit from citizenship? Does it eventually convert the public into more responsible and sensible citizens? I believe these would be some of the relevant questions for an artistic project as this one, aimed not so much at the cognitive elements of the installations but rather focusing on the effects on the spectator's thinking and reflection. All these effects are however precarious and the discomfort they brings us makes us see precariousness as a characteristic of contemporary society.

To complement the example given, another piece of work from the Spanish pavilion in the same biennale could be mentioned, an installation by an artist from Zaragoza, Lara Almarcegui, and commissary Octavio Zaya. The artist loaded the pavilion with rubble from a construction site: a load of bricks, cement, dirt, glass etc., all perfectly triturated. They are all material from demolitions that could be used for recycling. The piece is called *Construction material from the Spanish Pavilion* and its significance is based on introducing into the same building, built in 1922 by the architect Javier de Luque, mounts of the same quantity of material which was employed to build it. Almarcegui has linked her work to a second project based on the Venetian island Sacca San Mattia, near the island of Murano, which was formed by means of rubble from construction sites and the glass industry. It looks as if neither the artist nor the commissary, perhaps because of their distanced residences – she lives in Holland and he lives in New York – imagined the possible and logical interpretations of many, who interpreted it as a practically literal metaphor of the critical Spanish situation following the real estate bubble deflation, and as such resulting in a project of perplexing obviousness bordering banality and costing no less than 800,000 euros. Indeed, Almarcegui's installation did not fulfil any of the ends which the artist had intended, but has served as a device for reflection on Spain's endemic malaise, including certain precarious intelligence of the state apparatus – in this case the agencies of the Ministry of Foreign affairs which were in charge – regarding issues of culture agency marked by complete fatuousness.

2. Art as a precarious medium of reflection

Art, as we have seen in our examples, is not only a sort of mirror of a world of increasing economic precarity and existential precariousness, but also a way to think about these realities. Hence, by art I mean a differentiated medium, which is side by side with the social sciences or philosophy, each a means to think about aspects of the world. Art as a differentiated medium can be distinguished from the social sciences in the sense that it does not produces knowledge in a strong sense, but instead consists in the production of devices for undetermined, reflective thought, generally functioning through the disturbance of our way of thinking and sensibility. In opposition, the social

sciences produce theoretical discourses, and in such a way offer direct knowledge. These devices referred to as works of art can carry an important role in the research of phenomena as well as in the production of knowledge, and thus artistic research can be considered a legitimate form of investigation. If we take on this notion of art, then we must agree on its potentiality as a medium not only to reflect but also to think about and look into the phenomenon of precariousness, which is developing around the world. It is of such possibility, which I intend to look into now: art as a medium for a critical comprehension of precariousness.

For a while now, many artists have made a note of these realities. Art works which address these realities in a particularly interesting way, are those of Thomas Hirschhorn, a Swiss artist based in Paris and whose installations have been awarded with worldwide recognition for at least a decade. Such recognition is due to his installations produced with precarious material, and the highly philosophically aware nature of his artwork, based on classics like Spinoza, Bataille or Deleuze, and regularly collaborating with philosophers such as Markus Steinweg. For over a decade, this artist has placed the notion of precariousness at the center of his artwork, in both the sense of the actual work being precarious in its materiality and in the sense that it speaks about and shows precariousness. I will only mention two of his artworks which are on art and philosophy (and of course, politics).

The first project that I would like to mention is the *Gramsci-Monument* that was exposed last summer in Forest Houses neighborhood, in the Bronx, New York City.⁵ It is a project requested by the Dia Art Foundation, whose objective is, according to the artist, fourfold: first of all, to establish a new notion of monument, in the sense of an artwork in the public space; secondly, to demonstrate the power that art has to encourage and provoke encounters as well as its power against the neutralization of culture and consumption; thirdly, to create an event, a place of encounter/occurrence that opens up a space for new perspectives; and lastly, to rethink Gramsci today. With those purposes in mind, Hirschhorn constructed a precarious installation in May 2013 which consisted of a platform, an archive, an Internet corner, a space for workshops, a common room, a library and exhibition space, a Gramsci bar, a radio station, banners and a newspaper, and was dismantled at the end of September. For 77 days, every day a different philosophical conference was delivered by Markus Steinweg, as well as other activities which generated a precarious community around the monument and different sorts of cooperative and participative encounters.

Hirschhorn's second project to be overviewed, *Musée Précaire Albinet*, was prior in time. It consists of a project produced at the request of Laboratoires d'Aubervilliers which reflects on the precariousness of art. It was built between November 2002 and

⁵The project consulted on the projects' website up to December 31, 2013, which, due to its ephemeral character disappeared on the last day of the year: <http://gramsci-monument.com/index.html>.

spring of 2004, and exhibited between March 29 and June 18 2004, in a Parisian housing project with its very same name. Unbuilt land was used to construct a series of spaces which housed an exhibition room, a conference hall and a bar. Precarious materials were used and neighborhood inhabitants participated in the construction, some of whom were also hired. For a period of eight weeks, artworks selected from the Paris Museum of Modern Art, the Fond National d'Art Contemporain, and from the Centre Pompidou were exhibited, such as works by Marcel Duchamp, Kasimir Malevich, Piet Mondrian, Salvador Dalí, Joseph Beuys, Andy Warhol, Le Corbusier and Fernand Léger. These artworks were activated on the basis of conferences, debates, creative writing workshops, children's workshops, outings and collective meals. This project was founded on the love of art and the conviction that individual encounters with artworks concern every individual and thus can change their lives. The project was the result of the desire to share this conviction with people who, due to social, economic, and cultural reasons do not have access to art. In such a way, the displacement of works of art into a housing project demonstrates the fact that art is an issue that can interest and concern any individual, if he or she is given the opportunity, as we were able to detect in Francesc Torres' work, *25%*. Following the principle of feeling the presence of the artworks, events were developed on a daily basis being thus incorporated in the neighborhood's everyday life: a new exhibition, public inaugurations, collective meals; conferences were delivered by art historians, debates on sociopolitical issues, practical workshops for children, writing workshops led by writers, and cultural outings all organized on the basis of each exhibition. This project gathered more than forty inhabitants of the neighborhood, paid to participate in the construction and operation of the museum, and a considerably detailed training scheme was carried out for about fifteen people, between the ages of 18 and 25, who were regularly part of the museum's activities and had responsibilities in the running of the Precarious Museum.⁶

Ultimately, Hirschhorn's artworks appear as defiant to our understanding, a challenge to our capacity of comprehension. Aesthetic precariousness is emanated through the sense and meaning of the work, and also in the material, disposition and composition. The aesthetics of precariousness, this art of the precarious, is a very real and appropriate manner of producing political art today, a place to think and rethink aspects of our world, our culture and life, as well as a place of comprehension, of something that is more ambiguous and even beyond knowledge. Hirschhorn's artworks tend to supply the participant with stimuli tools and clues for every individual to elaborate within their own personal experience, work through the proposal in a

⁶ Information about this project can be obtained on the Laboratoires' website: <http://leslaboratoires.org/>, accessed March 11, 2015. See a reflection on the project by Haidu (2009: 215-237).

reflective way and thus tailor their own judgment of it. Hirschhorn's artworks in this sense boost critical thinking for those who are willing to take up the challenge. His works provoke sensitivity to such an extent that it is difficult to avoid the disturbances of sensibility lead to disturbances in knowledge.

3. Precariousness in discourses of art

I'll dedicate the last part of this essay to the concern of the precariousness of discourses. Some might doubt the importance of precariousness of art discourses when what is really important is art. If artworks are devices for boosting thought, and thus for the induction of certain type of knowledge, the discourses that unfold are thus of secondary importance. However, this is an erroneous consideration, as today, when we talk about contemporary art, artworks usually are nothing if lacking in discourse, if unaccompanied by its reasons, to the extent that often we would not see them as art.

It could be said that artworks are products of particular artistic practices. Sometimes they are in the format of an artifact, such as paintings, installations, photographs or videos; other times, as in the case of performances, we are not dealing with any artifact but the artwork consists in ephemeral actions and effects. A peculiar aspect of the art in the present day contrasting with the art of the past is that it is highly dependent on its reasons, that is, a discourse that accompanies it.⁷ Art has always had some sort of accompanying discourse in a written or oral form. In this sense ancient art is indistinguishable from art today. The nature and the status of this accompanying discourse however, has changed greatly over time, as well as the concepts and functionality of art itself, particularly from the XVIII century, which Rancière has referred as the "aesthetic regime" of art. An essential aspect of the history of modernity is the gradual precarization of the relationship between society, art, and discourse, particularly in the last century, to the point that what is most distinctive of art today is its precarious condition of existence. Among other things, this is made apparent by the growing presence of contemporary philosophy in the contemporary discourses in artistic phenomena – and in the artistic practices too. I'll try to explain myself.

Art discourses form a complex field of language interplay. Distinguishable by blurry barriers and frontiers, they share certain continuity with one another. Discourses ranging from positivist theory until philosophy, they stroll along diverse forms of critical theory and theory of art. The continuity of these discourses is exposed not only through its object of study, the artwork and the complex institutional machinery that they are contained by, but also because they all share some sort of implied or explicit philosophy. It might seem rather exaggerated to say that without philosophy there would not be a history of art, theory or criticism. But the fact that almost any text on

⁷ See Vilar 2005.

contemporary art is stuffed or covered with citations by Benjamin, Foucault, Deleuze or Rancière, tells us that we are witnessing a discourse that is strongly intellectualized. In this type of intellectualized discourse the concept covers most of what is important while the aesthetic dimension is actually secondary, making its appreciation dependent on a familiar context that has to be understood. Since 1900, art has gradually been transforming itself into *performed theory*, which is what any piece is today, that is, a discourse or an idea in the form of an installation, video, dance or music piece or film. But which type of performed theory is a work of art? Two centuries ago, when Hegel established one of the first great narratives of art within his philosophical system, he had already realized that among certain tendencies which lead to the dissolution of Christian-bourgeois art – which he referred to as romantic – a growing reflective character of artistic practices could be detected which he considered were meant to end with the transformation of art defined as a form of truth in a transfigured form. Hegel was and was not right. He was in terms of the strength of his own concept – metaphysical – of art and philosophy as forms of the truth in capitals; he was not right from our understanding – postmetaphysical – of the same concepts. Truth is no longer the business of art but neither philosophy's. The conceptualization of art has gradually transformed itself becoming more dependent on philosophy, while at the same time transforming itself into a cultural phenomenon characterized by its precariousness and accidentality, as Hegel argued. The differences between a painting by Jacques-Louis David and an installation by Jeremy Deller or Antoni Muntadas are not only noticeable in the means used and the meanings which are developed, but also in their place and cultural status. Art today no longer incarnates great religious truths nor is a means towards the progress of humanity, nor it is defined by its place outside popular culture, the cultural industry and entertainment society as it was in the avant-garde period. In a time where merchandize has triumphed, the autonomous art which Adorno defended and Benjamin's redeeming art are no longer possible. Today, the concepts of popular and elitist art no longer have sense. The old society of the spectacle has succumbed to the apparition of internet and social networks. The process of democratization of art has made a new leap with the turn of the century. Instead of a few artists producing artworks and texts for the majority as in high modernism, today *jederman is ein Künstler* (we are all artists) as Joseph Beuys anticipated. Because also everybody is a critic, millions of works and texts are generated today for select circles of people, acquaintances and friends who are concerned with the theme in question and dedicate the limited available time contemplating and reading them. Art today is not for elites but for fortuitous and changing minorities. So, where do we stand on this matter? If the visibility of art is virtual and dedicated only to a minority, what is the point of art today? These are the same questions that were raised in the first period of modernity: "why poets in times of destitution?", asked Hölderlin at the beginning of the XIX century. Want it or not, anybody who ponders over these inevitable questions will find their feet sunk in philosophy or will be driven to find these answers with the aid of philosophy.

Philosophy today, however, unlike other better times, cannot offer art nor its thinkers, a solid and safe umbrella. On the contrary, philosophy today is as others, an enterprise which is tormented by precariousness and is far away from the truth, in the same way that art is. Philosophy, which at a time aspired to find real truth, has also been subdued into a process of precariousness from the times of the Enlightenment, to the point that, after Wittgenstein and Heidegger – and except with analytic scholasticism – philosophy has become a creative and illuminating practice, rather than a problem-solving one. Philosophical problems and concerns have no real solutions, because if they have solution then they are scientific, not philosophical ones. Philosophical problems only formulate themselves in productive or rather sterile ways in the light of new historical constellations.⁸ The philosophical market today offers as much choice as a regular supermarket does. Choosing a philosophy is more complex and difficult than the choice a rational consumer has to make, because of all the philosophies which have claims to truth, which one is the true one? Even if one of them was, how could we know? For a while now, philosophical knowledge today has become much more precarious than in past times. In such a way, the task of thinking contemporary art is that of thinking about precariousness in a precarious way. How is that even possible? How should we think about art that is alive? Perhaps art can tell us weak but universal truths of the contemporary world, but can we think and say truths about contemporary art? Doesn't this question reflect the romantic claim of loading art with a too heavy transcendence? Aren't we still fighting against that romantic concept of art?

The only possible way to think of the precarious in a precarious way is to embrace this condition, not avoid it or try to fight it, thus accepting the inevitable tensions and even contradictions which this could imply. This is not so easy. Far from negligible, but embraced by the majority, there is a tendency of discourses on art today which turn to philosophy in search of illuminating and theoretically productive concepts, and also to shelter themselves within an authority which grants legitimacy and correction, also epistemic that is, in search of shelter in truth, as an escape from the inevitable precariousness of discourse. Resembling those who in the past looked for legitimacy for artistic practices in meta-narratives, today Benjamin, Deleuze and Rancière are resorted to as legitimizing authorities. But the substitution of Althusser with Guattari or Nancy, often places the discourse about art in a mistaken place which is more characteristic of the past. Fortunately, some contemporary thinkers are more difficult to utilize as if they were archaic authorities. Such is the case of Boris Groys, an intelligent post-marxist with a growing reputation in the world of contemporary art, which has referred to the precarious condition of contemporary art and discourse as weak universalism.⁹ There

⁸ Philosophy can not be a discourse oriented to solve philosophical problems without being primarily a creative activity, a writing that invents and reinvents its own vocabulary and its own arguments.

⁹ See Groys 2010.

still exists a connection between art and discourse with truth, but it has to go through precariousness: contemporary art has the ability to show the transitory character of today's world, as well as its lack of time of fullness, and this lacking can transcend even with a weak and minimum gesture, which is the typical contemporary gesture of transfiguring that which is known and familiar, the commonplace, or anything really into art, as an artistic symbol which we are not able to distinguish from the real object which belongs to the everyday, and such situation gives us an opportunity to think critically of some aspect of the world and ourselves. The weak universalism of art and its theory today, however, depend on the fact the distinction between art and life, the distinction between the artistic and the everyday experienced being maintained. Otherwise, this peculiar way of thinking which we denominate art would disappear in the fluxes of life, of the commonplace; it would dissolve itself as a mere cultural practice among other things. There is no guarantee of this not happening. The denominated end of art is one that is a constant threat to contemporary artists, but is surely far from being fulfilled. On the contrary, as many theorists have pointed out, there are many signs, which invite us to consider that the extension of the concept of art makes it very present in ordinary and everyday life. This can be called artification, a process in which things not considered as art, like Hirschhorn projects, end up being considered as such.¹⁰ One needs to be careful with the use of such term, as it can lead to different interpretations – as the beautification or aestheticization – as operation of converting anything into a device for aesthetic reflection in the sense that Duchamp, Cage, Kaprow and Kosuth did, as well as an infinite list of performers, dancers, cooks, and in general any citizen with their cameras, blogs and social networks. If we are on the right track, if this theory is correct in contrast with the death of art, what we have here is the triumph of artification of multiple spheres of everyday life. While in the past one had to look for art in certain places which were controlled by an elite of experts and powerful people – as museums or private collections – today we can find art anywhere, we are all artists and art theorists. Universalism of art is not then the universalism of avant-gardes, a strong universalism which created a lot of the a priori of our regime of visibility, but is rather a weak universalism of photographs that come or could come from a family album or a mini-narrative that I have posted on my blog. This universalism is precarious, but let's not cheat ourselves, weak and precarious is also the status of the artworks of the well-known, be it William Kentridge or Marina Abramovic just as they are the philosophical discourses on art of Jacques Rancière or Boris Groys.

¹⁰ About "artification" (*artification, Verkunstung*) see the publication dedicated to this topic in CA (2012). From the point of view of a sociologist, see Heinich and Shapiro 2012.

WORKS CITED

- CA. 2012. "Artification." *Contemporary Aesthetics* 4, special monographic issue, accessed March 11, 2015. <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/journal.php?volume=49>.
- CoNCA. 2013. *Crisi, Incertesa, Sinergies. L'estat de la cultura i de les arts 01_2013*. Annual Report on the State of Culture from Consell Nacional de la Cultura i les Arts de Catalunya, accessed March 11, 2015. <http://www.conca.cat/ca/publicacions/publicacio/INFORMEANUAL2012>.
- GROYS, Boris. 2010. "Weak Universalism." *e-flux journal* 15, accessed March 11, 2015. <http://www.e-flux.com/journal/the-weak-universalism/>.
- Haidu, Rachel. 2009. "Precarité, Autorité, Autonomie." In HINDERLITER et al. 2009: 215-237. Originally published in French under the following title: "Les utopies précaires de T. Hirschhorn." *Le journal des Laboratoires* 3, 2005: 10-17. Paris: Les Laboratoires d'Aubervilliers/Éditions Xavier Barral.
- HEINICH, Nathalie, and Roberta Shapiro. 2012. *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*. Paris: Editions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- HINDERLITER, Beth, William Kaizen, Vered Maimon, Jaleh Mansoor, and Seth McCormick. 2009. *Communities of Sense. Rethinking Aesthetics and Politics*. Durham: Duke University Press.
- LOREY, Isabell. 2012. "Becoming Common: Precarization as Political Constituting." *e-flux journal* 17, accessed March 11, 2015. <http://www.e-flux.com/journal/becoming-common-precarization-as-political-constituting/>.
- MARZO, Jorge Luis. 2013. *L'era de la degradació de l'art. Poder i política cultural a Catalunya*. Barcelona: El Tangram.
- MUSEO REINA SOFIA. 2012. "Voces de la producción cultural", dossier from Museo Reina Sofia Madrid. *Carta. Revista del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia* 3, accessed March 11, 2015. <http://issuu.com/museoreinasofia/docs/carta-3?e=1432718/1060845#search>.
- ONCURATING.org. 2013. "Precarious Labour in the Field of Art." *ONCURATING.org* 16, monographic issue, accessed March 11, 2015. <http://www.on-curating.org/index.php/issue-16.html#.VQDJb0ZXzsA>.
- RANCIÈRE, Jacques. 2004. *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. London: Continuum.
- 2013. *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. London: Verso.
- VILAR, Gerard. 2005. *Las razones del arte*. Madrid: Machado.

ALBERTO MARTINENGO

DALL'ALETHEIA AL TOPOS

Ontologia della precarietà in M. Heidegger e G. Vilar

In una sorta di doppia *Verwindung* – o, più sommessamente, di auto-revisione e auto-superamento – i trentatré anni che separano il saggio su *L'origine dell'opera d'arte* (1936) e *L'arte e lo spazio* (1969) contengono alcuni tra i più significativi “sentieri interrotti” del pensiero di Martin Heidegger. Ciò non è vero soltanto – e banalmente – per i percorsi filosofici che muovono dalla *Kehre* e che trovano una prima definizione proprio nel saggio sull'opera d'arte del 1936: itinerari che, come è noto, prendono spesso la forma di tentativi asistematici e incompiuti. La presenza di interruzioni e di false piste è ancora più evidente nel caso specifico delle riflessioni di natura estetica, che in questi due saggi trovano – con qualche approssimazione – il proprio punto di partenza e la propria conclusione.

Di una sorta di auto-distorcimento all'interno della riflessione heideggeriana sull'arte parla, per esempio, Gianni Vattimo, nel suo saggio *Ornamento monumento* (1982). Proprio in riferimento a *L'arte e lo spazio*, Vattimo enfatizza infatti l'attenzione, da parte di Heidegger, a dispositivi di natura topologica che influiscono sulla ricezione dell'oggetto artistico. Si tratta di una vera dislocazione dell'artistico in un terreno altro, che problematizza la fruizione muovendo dal rapporto tra l'oggetto e ciò che lo accompagna, tra il centro e la periferia della configurazione topologica aperta dall'oggetto stesso. Il rapporto tra l'arte e la verità, che è il vero filo conduttore dell'estetica heideggeriana, finisce qui – spiega Vattimo – per realizzarsi “nella forma della perifericità”, cioè è un “accadere dell'essere” che si caratterizza come “un evento inapparente e marginale, di sfondo”.¹

Nelle pagine che seguono, mostreremo in che senso il modello di Heidegger possa essere ricondotto a un'evoluzione coerente, attraverso il confronto con autori che hanno dialogato, più o meno apertamente, con la sua posizione. Lo faremo, in particolare, tenendo presenti tratti della riflessione recente di Gerard Vilar, che paiono rispondere proprio a questi sentieri interrotti.

¹ Vattimo 1982: 94-95.

1. Ontologia e topologia

Per ricapitolare quale partita si giochi nella riflessione di Heidegger sull'arte è utile mettere tra parentesi – almeno in chiave euristica – l'andamento carsico che essa assume dal saggio sull'*Origine dell'opera d'arte* in poi: concentriamoci dunque sul percorso dell'estetica heideggeriana, più che sulla sua scomparsa e ricomparsa nell'orizzonte dei temi dell'autore. Come è noto, il testo heideggeriano del 1936 lavora, fin dal titolo, sull'ambiguità dell'espressione "origine della": la sua vera posta non è infatti la determinazione di ciò che dà origine all'opera d'arte; al contrario per Heidegger si tratta di pensare la portata inaugurale dell'opera, la sua dimensione istitutiva. Più esattamente, la domanda verte su ciò in base a cui l'opera d'arte può dirsi origine di qualche cosa: "È dunque possibile che l'arte costituisca un'origine? Dove e in qual modo sussiste l'arte?"² La risposta sta nell'idea che l'arte si collochi al livello dell'"apertura dell'ente nel suo essere", cioè del "farsi evento della verità":³ un evento che restituisce in forma concreta il conflitto mai esauribile tra mondo e terra.

1.1. La Kehre come svolta topologica

Se richiamiamo qui questi passaggi molto familiari nella ricezione di Heidegger, non è per ripeterne la storia e la centralità, né per ricordare il ruolo amplissimo che da questo saggio in poi Heidegger riserverà alle nozioni di *physis*⁴ e, appunto, di *aletheia*.⁵ Il punto che ci interessa è un altro e ha a che fare con la doppia dimensione, temporale e topologica, che da qui in poi avrebbe accompagnato il discorso di Heidegger. Detto in termini diversi, l'estetica heideggeriana consente di cogliere meglio di altri momenti del suo pensiero questa doppia costellazione categoriale – tempo e luogo – che avrebbe governato la sua riflessione filosofica complessiva. Insomma, se "Ereignis" è la vera parola-chiave di Heidegger dagli anni '30, essa è certo una metafora dell'essere come tempo e storia, come temporalizzazione e storicizzazione dei concetti fondamentali della metafisica; tuttavia l'*Ereignis* suscita una seconda metafora, fatta di nozioni connotate topologicamente – dalla *Lichtung* al *Geviert*, per richiamare le principali – che già nell'*Origine dell'opera d'arte* inizia a profilarsi.

Il ruolo della topologia nel saggio del 1936 è chiarito, tra gli altri, da Jeff Malpas. Malpas è oggi uno degli autori-chiave per costruire un percorso attorno alla riflessione heideggeriana su questi temi: a partire da *Place and Experience* (1999), dove egli

² Heidegger 1950: 3.

³ *Ivi*: 23.

⁴ *Ivi*: 27-28.

⁵ *Ivi*: 35-36.

tratteggia come insufficiente – o, al massimo, embrionale – la nozione di luogo in *Essere e tempo*;⁶ passando per *La topologia di Heidegger* (2006), in cui Malpas ricostruisce in modo dettagliato il graduale venire in chiaro delle questioni topologiche, in particolare negli anni della *Kehre*;⁷ e giungendo infine a *Heidegger and the Thinking of Place* (2012), che dedica proprio il capitolo conclusivo al tema dell'arte come opera.⁸

Il saggio sull'*Origine dell'opera d'arte* – assieme a *Dell'essenza del fondamento* (1929) e a *Dell'essenza della verità* (1930) – assume un ruolo decisivo in questo contesto. Potremmo dire che si tratta del testo nel quale l'embrionalità della nozione di luogo rinvenibile in *Essere e tempo* prende finalmente una forma riconoscibile. Nella lettura di Malpas, se l'intento di *Essere e tempo* è la “volontà di articolare l'idea fondamentale del nostro essere nel mondo come tema del nostro essere ‘situati’”,⁹ il fallimento del progetto del 1927 si deve proprio all’“incapacità di elaborare in maniera adeguata i concetti spaziali e topologici che entrano necessariamente in gioco in quest'opera”, concetti che appunto “sono connessi al problema originario della situatività”.¹⁰ Letti in una prospettiva diversa da quella di *Essere e tempo*, i concetti di progetto, di senso e di comprensione avrebbero insomma potuto mettere capo a un'interpretazione dell'esistenza più radicalmente connotata come l'ambito *all'interno del quale* si manifestano gli enti.¹¹

Sforzarsi di pensare il *Dasein* come un *topos*, come il luogo della verità dell'essere: questa è dunque la via alternativa che, in una specie di lettura *à rebours*, getta una nuova luce sull'analitica esistenziale.¹² Ed è una luce che, per inciso, integra perfettamente ciò che Heidegger argomenta nel § 44 di *Essere e tempo* rispetto alla verità come *luogo* dell'asserzione. Tutto ciò traccia una linea di continuità segreta con il saggio sull'opera

⁶ Malpas 1999: 32-43.

⁷ Cfr. Malpas 2006: capp. IV-V.

⁸ Cfr. Malpas 2012: cap. 12. Una rassegna, anche soltanto abbozzata, delle interpretazioni topologiche di Heidegger sarebbe naturalmente sconfinata: essa dovrebbe andare dai contributi di Otto Pöggeler (1969) a quelli di Reiner Schürmann (1982), fino agli esiti più recenti (la topologia di Vincenzo Vitiello in Italia; oppure, ancora oltre, studi aggiornati come quello di Martin Nitsche [2011] su Heidegger e Merleau-Ponty).

⁹ Malpas 2006: 253.

¹⁰ Malpas 2006: 272. La tesi di Malpas sul fallimento di *Essere e tempo* e sulla *Kehre* è molto articolata. La sua originalità nel panorama della ricezione contemporanea sta appunto nella connessione che istituisce tra i limiti dell'analitica esistenziale, la svolta anti-umanista e il *topological turn*. Il primato della temporalità, su cui l'analitica esistenziale si fonda, consente – e ha prodotto *de facto* – ampi fraintendimenti di stampo soggettivistico (Malpas 2006: 274-275). Di contro, la scelta a favore della topologia segna il recupero di “una forma di ‘non-soggettivismo’, che è connaturato nel suo pensiero da prima del 1919 – e che incorpora l'idea di un nostro coinvolgimento fattico ‘nel mondo’, che viene prima sia della soggettività che dell'oggettività” (Malpas 2006: 276-277). Su questi aspetti, cfr. anche più oltre, Malpas 2006: 353-356.

¹¹ *Ivi*: 287-288.

¹² Malpas 2006: 303.

d'arte, dove l'interesse topologico si trova, per così dire, esaltato nel riferimento alla lotta tra mondo e terra: un conflitto in cui la terra fonda e dunque radica l'opera d'arte. Il che non è vero soltanto nel senso che l'opera, in quanto oggetto, è collocata da qualche parte; bensì, più radicalmente, nel senso per cui *l'arte si ridefinisce come un dispositivo di stabilità e addirittura di abitabilità*.¹³

Il paradigma heideggeriano del tempio non esprime altro che questa determinazione, in particolare nei noti passi sulla presenza del Dio nell'edificio sacro:

Questo esser-presente di Dio è in se stesso il dispiegamento e la delimitazione d'una regione sacrale. Ma il tempio e la sua regione non si perdono nell'indefinito. Il tempio, in quanto opera, dispone e raccoglie intorno a sé l'unità di quelle vie e di quei rapporti in cui nascita e morte, infelicità e fortuna, vittoria e sconfitta, sopravvivenza e rovina delineano la forma e il corso dell'essere umano nel suo destino. L'ampiezza dell'apertura di questi rapporti è il mondo di questo popolo storico.¹⁴

Questi passaggi così discussi dicono appunto la *delimitazione*, la *disposizione*, il *raccogliere intorno a sé*, l'*unità* di una comunità storica: fuori dal lessico heideggeriano, che qui non enfatizza ancora la nozione di *Ort*, ne dicono appunto il luogo; non un mero posto in cui gli enti occupano una porzione di spazio – precisa Malpas – bensì il luogo dell'esistenza e dei significati.¹⁵ Perciò egli può concludere che “l'arte, e quindi anche la verità, opera attraverso il rivelarsi concreto di un paesaggio o di un mondo specifico che viene svelato grazie al fatto che l'opera 'sta' concretamente in quel contesto”.¹⁶

1.2. L'abitabilità dello spazio

Comunque la si pensi rispetto a questi tratti dell'interpretazione topologica del saggio sull'*Origine dell'opera d'arte*, è un fatto che la nozione di luogo assumerà un'importanza crescente dopo gli anni '30. Tanto che, come si sa, sarà Heidegger stesso a delineare *ex post* l'esigenza di una *topologia dell'essere*.¹⁷ Ma nell'evoluzione

¹³ Malpas richiama correttamente l'articolata analisi di Edward Casey sulla topologia. *The Fate of the Place: A Philosophical History* (Casey 1997), è il suo riferimento principale; ma non si possono dimenticare le indagini condotte in *Getting Back into Place: Toward a Renewed Understanding of the Place-World* (Casey 1993), e gli studi più recenti sull'arte e la rappresentazione dei luoghi: Casey 2002; Casey 2005.

¹⁴ Heidegger 1950: 27.

¹⁵ Malpas 2006: 353.

¹⁶ *Ivi*: 374.

¹⁷ I due riferimenti principali sono naturalmente a *Aus der Erfahrung des Denkens* (1947), in Heidegger 1976; e al *Seminario di Le Thor 1969*, in Heidegger 1992, in cui si propone di sostituire la nozione di senso dell'essere con l'espressione “Topologie des Seyns”.

dell'estetica heideggeriana il vero *pendant* del discorso sull'origine dell'opera si trova proprio nel saggio su *L'arte e lo spazio*, dove non va dimenticato che il discorso sull'arte è principalmente un'analisi attorno al suo esser-cosa. Solo in tal senso, infatti, si comprende la centralità della topologia. Nell'articolata fenomenologia dello spazio, che il saggio compie nelle prime pagine, la tematica topologica emerge proprio in quella relazione che Heidegger definisce "fare-spazio" (*das Räumen*): "Il fare-spazio è, pensato in ciò che gli è proprio, libera donazione di luoghi [*Freigabe der Orte*] in cui i destini degli uomini che vi abitano si realizzano nella felicità del possesso di una patria o nell'infelicità dell'esserne privi [...]. Fare-spazio conferisce la località [*Ortschaft*] che appresta di volta in volta un abitare".¹⁸ Tanto che, conclude Heidegger, "il gioco di rapporti di arte e spazio dovrebbe essere pensato a partire dall'esperienza di luogo e contrada".¹⁹

Insomma, se nel 1936 Heidegger poteva ancora parlare della messa in opera della verità, qui invece l'epilogo è profondamente materiale, quasi fisico. La scultura, per esempio, è definita come "il farsi corpo della verità dell'Essere nella sua opera instaurante luoghi".²⁰ Posto dunque che pensare l'evoluzione dell'estetica heideggeriana nei termini di un'auto-revisione appaia convincente, alcune cose meritano di essere enfatizzate. La principale è proprio questa: il valore inaugurale dell'arte, che si conferma come un filo rosso lungo più di trent'anni, prende qui una concretezza inattesa. Ancora una volta, lo spiega bene Jeff Malpas, in passaggio che merita di essere riportato per intero:

La collocazione di un singolo oggetto nel mezzo di un piano altrimenti piatto e vuoto configura immediatamente quel piano intorno all'oggetto – lo spazio ora non appare più come un singolo "spazio" indifferenziato, ma come ciò "in cui" è collocato l'oggetto, e che si costituisce come un insieme di spazi differenti che stanno in relazione all'oggetto.²¹

Questa riconfigurazione dello spazio a partire dalla collocazione di un'opera è il dato più fedelmente topologico: è un fare-spazio che, nelle categorie di Heidegger, corrisponde al predominare del "luogo che raccoglie". Anche per questa ragione lo Heidegger più maturo articola, quasi ossessivamente, un'intera metafora dell'abitare: essa si gioca tutta sull'elevazione della nozione di luogo a dispositivo entro il quale si traduce la messa in opera che è ancora in questione nell'*Origine dell'opera d'arte*. E con ciò Heidegger ha interamente riscritto il fenomeno artistico in termini topologici.

¹⁸ Heidegger 1969: 24-25.

¹⁹ *Ivi*: 28-29.

²⁰ *Ivi*: 32-33.

²¹ Malpas 2006: 427.

2. Monumentalità e precarietà

L'evoluzione che abbiamo tratteggiato – dalla *messa in opera* all'*arte come topos* – è una linea fondamentale della *Kehre* heideggeriana. Essa coinvolge, come è ovvio, la nozione stessa di *aletheia*, di cui il saggio del 1936 forniva una prima problematizzazione (l'arte come messa in opera della verità, appunto) e che ora si colloca sotto la categoria di luogo (il *topos* è esso stesso una modalità del disvelamento). Ma nel caso specifico dell'estetica, tale evoluzione segna la centralità di un concetto che, sebbene non appartenga al lessico heideggeriano, è di primaria evidenza in questo discorso: la nozione di contesto. In questa chiave, la prospettiva suggerita da Vattimo appare convincente e – anzi – potrebbe essere ulteriormente esemplificata.

Per Vattimo l'enfasi posta sulla nozione di contesto è funzionale a comprendere le ragioni alla base dell'auto-distorcimento dell'estetica heideggeriana, oltre che a misurarne le conseguenze sotto il profilo della fruizione artistica. In questa direzione, infatti, Vattimo legge le tracce di un radicale riscatto per l'estetica dell'ornamento e per l'arte monumentale: ovvero per quei fenomeni che, sfuggendo alla connotazione inaugurale che animava la concezione dell'arte nel saggio del 1936, sono tuttavia accomunati dalla capacità di riconfigurare lo spazio. Alla luce del testo su *L'arte e lo spazio* – così potremmo sintetizzare la tesi di Vattimo – l'apertura implicata nella messa in opera della verità non significa solo l'inaugurare e il fondare, ma soprattutto il dilatare, il lasciar libero, l'accadere di uno spazio autentico.²² Di più: essa contiene tutti i tratti del tematizzare, del collocare²³ – in questo senso, aggiungeremmo, dell'abitare.

Proprio su queste basi, a Vattimo sembra di poter concludere per un capovolgimento dell'estetica della fondazione enunciata all'epoca della *Kehre*: nel saggio del 1969, la vera essenza dell'opera sta nel suo "essere di sfondo", più che nella sua capacità di produrre tematizzazioni.²⁴ In tal senso, la parola-chiave ci pare appunto quella di *contesto*: se l'opera crea contesti è perché non attira l'attenzione su di sé, ma perché ospita, delimita, crea *topoi*. Con le parole di Hans-Georg Gadamer, giustamente ricordate da Vattimo, la spazialità dell'opera "è insieme arte che dà forma allo spazio e arte che fa posto [...]: essa attrae su di sé l'attenzione dell'osservatore, soddisfa il suo gusto, e d'altra parte lo rimanda anche al di là di sé stessa, verso quel più vasto contesto vitale che accompagna".²⁵ E se in Gadamer per tale via si guadagna una riabilitazione dell'estetica dell'ornamento e della decorazione, Vattimo approda invece alla conservazione della portata fondativa dell'opera, ma in una forma radicalmente indebolita e sfuggente: il darsi dell'oggetto artistico diviene "un evento inapparente e

²² Vattimo 1982: 91-92.

²³ *Ivi*: 94.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Gadamer 1960: 195.

marginale, di sfondo”;²⁶ non però nel senso dell'irrilevanza ma – attraverso il riferimento a un orizzonte vitale – nella forma di una monumentalità “che contribuisce a costituire lo sfondo della nostra esperienza, ma di per sé, per lo più, resta oggetto di una percezione distratta”.²⁷

2.1. La precarietà estetica

Come si riflette tutto ciò nell'analisi del fatto artistico oggi? Le strade sono numerose e la stessa nozione di topologia è un'etichetta tra le altre che rinnovano gli snodi concettuali di un discorso il quale – almeno dalle riflessioni novecentesche sulla fruizione distratta in poi – ha teso a enfatizzare la collocazione dell'arte dentro lo spazio pubblico. Sotto questo profilo, sono decisamente fruttuose le analisi di Gerard Vilar, dai contributi raccolti in *El desorden estético* (2000) fino alle riflessioni più recenti sulla *Desartización* (2010). Sebbene il confronto con la topologia heideggeriana non prenda mai la forma di una trattazione a sé stante, Vilar si pone *de facto* lungo una linea che proprio allo Heidegger topologico deve la sua origine: l'attenzione all'“arte che fa posto” – secondo le determinazioni che abbiamo visto enfatizzate in Malpas (così come in Vattimo e Gadamer) – disegna senza dubbio un dialogo ideale, ove non esplicito, con l'*intentio* dell'ultimo Heidegger.

Per i temi che ci interessano qui, il saggio sulla *Aesthetic Precariousness* rappresenta una buona ricapitolazione e un aggiornamento importante della posizione di Vilar: una ricapitolazione che, come è nel suo stile, non si sottrae al confronto con la produzione concreta e con temi di più chiara pertinenza critico-artistica. Ma, al tempo stesso, lo sguardo di Vilar si fa doppio, nel senso che coniuga quest'attenzione verso la pratica artistica con la costruzione di linee di continuità con l'ambito più classico dell'estetica.

Gli aspetti più rilevanti della *precarietà estetica*, nel modo in cui Gerard Vilar li definisce, condividono in prima istanza un riferimento chiaro a Hegel, in particolare alla sua tesi sulla fine dell'arte. Per dirla subito e nel modo più esplicito, la *precarietà* sembra essere quel tipo di vita, o di sopravvivenza, che l'arte mostra di avere oggi, due secoli dopo la celebre sentenza hegeliana: una sentenza che – è utile ricordarlo – denuncia l'inattualità dell'arte, l'impossibilità di garantire il darsi di un contesto nel quale l'artistico può giocare il ruolo di fondamento di un'epoca. Come scrive Vilar, “la concettualizzazione ha gradualmente trasformato l'arte rendendola qualcosa di sempre più dipendente dalla filosofia e trasformandola al tempo stesso in un fenomeno culturale caratterizzato dalla sua precarietà e accidentalità”.²⁸ In altre parole, si può dire che Vilar tracci un bilancio della tesi di Hegel, non tanto nel senso di ricostruire la storia

²⁶ Vattimo 1982: 94.

²⁷ Vattimo 1982: 95.

²⁸ Vilar 2015: 35.

dei suoi molteplici effetti, quanto piuttosto nell'intenzione di applicarla direttamente all'esperienza artistica contemporanea.

Il concetto di precarietà è il *medium* di tale applicazione; ed esso implica una sorta di slittamento dall'inattualità dell'arte alle nuove forme d'essere dell'artistico, al di fuori dei suoi confini tradizionali. Con ciò, il modo in cui la pratica artistica e la riflessione filosofica entrano in dialogo produce una sorta di *double bind*, su cui è utile soffermarsi: in esso infatti non è soltanto l'arte, ma la stessa riflessione a essere messa in questione.

Per comprendere questo doppio livello, alcune precisazioni sono necessarie. Da una parte, l'idea che l'arte possa essere messa a tema da un'ontologia della precarietà è indubitabile – e questo ha un precedente importante nell'uso che già Heidegger e Gadamer fanno della nozione di ontologia. Tuttavia, nella prospettiva di Vilar la precarietà è appunto un dispositivo generale, che va al di là dei confini dell'artistico. È ciò che egli chiarisce, per esempio, riferendosi al *Gramsci-Monument* di Thomas Hirschhorn. Si tratta infatti di un'installazione che dà forma a una specifica concezione dell'artistico, secondo la quale il monumento è ciò che inaugura esplicitamente una spazialità, una nuova *configurazione topologica*, per dirla con lo Heidegger di Malpas: in tale prospettiva, il monumento è una sorta di evento che produce nuove forme del legame sociale, almeno nel senso della nascita di nuovi spazi di incontro (un archivio, un *Internet point*, una biblioteca, un *Gramsci bar* ecc.). Di più: il *Gramsci-Monument* di New York è uno spazio pubblico nuovo, in un senso radicale, un *topos* che si articola a partire dal monumento stesso. In questa prospettiva, la nozione di monumento subisce un vero e proprio processo di decostruzione: il monumento non è più un oggetto che aspira a essere permanente nel corso dei secoli, bensì è un prodotto con una “data di scadenza”, destinata a tenerlo in vita soltanto per alcuni mesi – in questo caso, da maggio a settembre 2013. Tuttavia, la decostruzione della monumentalità non è l'ultima parola di Hirschhorn: i significati sociali che il *Gramsci-Monument* assume non sono affatto un residuo della monumentalità dentro il contesto post-hegeliano; sono bensì il risultato di un processo di risemantizzazione *dopo la fine dell'arte*. Se la precarietà è un dispositivo che smantella l'opera d'arte, esso presenta al contempo una seconda faccia – almeno nel senso di mutarne il significato e la durata – che coinvolge la sua performatività sociale, sebbene in un contesto altro. Perciò possiamo dire che, privato delle sue caratteristiche di mantenimento nel tempo, il monumento si risemantizza come fattore topologico.

Il punto di svolta della prospettiva di Vilar sta proprio nell'attribuzione di tratti di performatività a un dispositivo monumentale, tanto da porlo sotto la categoria – apparentemente ossimorica – di *performance monumentale*. Con quest'espressione, attraverso la quale proponiamo di “urbanizzare” la nozione heideggeriana di evento, si deve intendere l'idea che l'arte monumentale diventi il *medium* di un progetto politico vero e proprio: non solo nel senso della risemantizzazione topologica di cui si è detto, ma anche nel senso di un luogo che promuove l'analisi critica delle costruzioni sociali contemporanee. Da qui il riferimento di Hirschhorn alla volontà di “ripensare

Gramsci”, promuovere convegni e incontri culturali ecc.²⁹ Scrive Vilar: “Le opere d’arte di Hirschhorn intendono sottoporre il partecipante a stimoli, strumenti e soluzioni che ognuno elabora all’interno della propria esperienza personale, mette al lavoro attraverso la proposta [dell’artista] in forma riflessiva e, per tale via, ne costruisce un giudizio”.³⁰ Insomma, i convegni programmati quotidianamente al *Gramsci-Monument* – ma la stessa cosa si dovrebbe dire dei dibattiti ospitati dall’altra installazione di Hirschhorn, il *Musée Précaire Albinet* di Parigi – sono la manifestazione più diretta di un’intenzione originaria che è *tout court* politica. In altri termini, il *Gramsci-Monument* e il *Musée Précaire Albinet* avrebbero funzionato come installazioni d’arte contemporanea anche in assenza di una programmazione culturale quotidiana; ma il coinvolgimento *critico* dei cittadini si attiva solo attraverso questa sovrapposizione tra l’artistico e il politico. In tal modo, interviene una sorta di alterazione dell’ontologia dell’opera d’arte che genera una deviazione nella fruizione dello spazio pubblico e, con ciò, apre la strada a un percorso critico condiviso all’interno dello spazio pubblico. Questa alterazione, che da una parte si pone volutamente in continuità con lo Hegel della fine dell’arte, dall’altra trova nel dibattito novecentesco il suo dispositivo risemantizzante: e lo fa – per lo più implicitamente – attraverso il ricorso a categorie che a quella *lignée* Heidegger-Gadamer-Malpas appartengono di diritto.

2.2. La “performance teorica”

Sotto il profilo dell’intenzionalità artistica, le cose appaiono piuttosto chiare. Conseguenze più radicali devono invece essere tratte dal punto di vista strettamente filosofico. La prima e più importante consiste nell’idea secondo cui l’arte diventa *tout court* un *medium* per la comprensione – nello specifico, “per una comprensione critica della precarietà”.³¹ Una tesi del genere è filosoficamente piuttosto impegnativa. Essa infatti implica che, nel semplice slittamento da un’ontologia dell’oggetto artistico a un’ontologia della *performance* (dell’evento-monumento considerato come *performance*), l’arte diventi un dispositivo della riflessione: un “luogo per pensare e ripensare aspetti del nostro mondo” o per “promuovere il pensiero critico”.³²

Vilar estremizza ulteriormente la tesi, argomentando che sarebbe sbagliato derubricare questo “coinvolgimento di un certo tipo di conoscenza” come un effetto secondario della precarietà artistica. Al contrario, ciò che l’arte contemporanea mostra è l’impossibilità di separare l’opera d’arte dal discorso su di essa – nella misura in cui l’arte non sarebbe nulla se non fosse accompagnata da ciò che dà ragione della sua esistenza.

²⁹ *Ivi*: 32.

³⁰ *Ivi*: 33-34.

³¹ *Ivi*: 32.

³² *Ivi*: 33-34.

Il rapporto tra *logos* e arte – che, tra l'altro, accompagna le riflessioni di Vilar nel volume su *Las razones del arte* (2005) – ha a che fare, nel caso specifico dell'arte moderna e contemporanea, con il ben noto fenomeno dell'"esplosione dei manifesti", dalle avanguardie in poi: cioè la presa in carico, da parte degli artisti stessi, della necessità di riflettere sull'arte, non riservando questa prerogativa ai critici, agli storici o ai filosofi. Se quest'insieme di fenomeni è ampiamente scontato nel dibattito estetico, Gerard Vilar perviene tuttavia a due conclusioni rilevanti, che è utile isolare: (a) l'idea che l'arte sia una forma di "teoria performata"; (b) l'esclusione di qualsiasi riferimento alla verità in quest'intreccio tra arte e teoria. Ora, è del tutto evidente che, nel modo in cui Vilar le argomenta, tali affermazioni rivestono una sorta di funzione meta-teorica: in altre parole, non si tratta soltanto di tesi che concernono l'arte moderna e contemporanea, ma estendono la loro pretesa di validità anche sulla filosofia. Portando la posizione di Vilar un poco oltre le sue legittime conclusioni, si può infatti affermare che non soltanto l'opera d'arte è una "teoria performata" ma anche, di converso, che la teoria è un'"opera di performance". Perciò Vilar può affermare a buon diritto che "la verità non è più un affare dell'arte, ma nemmeno della filosofia".³³ È insomma la filosofia stessa – al pari dell'arte – a considerarsi "un'impresa che è tormentata dalla precarietà, lontana dalla verità".³⁴ Tale processo di precarizzazione (di dissoluzione, nei termini che sarebbero di Vattimo) è cominciato con l'illuminismo e ha fatto della filosofia una "pratica creativa", che costruisce consenso in forme precarie e cangianti.³⁵

Questo è il punto di distanza più profonda tra la posizione di Vilar e la sentenza hegeliana sulla fine dell'arte. Al tempo stesso, esso appare come il momento di maggiore vicinanza al Nietzsche della "Nostra ultima gratitudine verso l'arte": quella gratitudine che, come è noto, gli consente di affermare che "se non avessimo consentito alle arti ed escogitato questa specie di culto del non vero, la cognizione dell'universale non verità e menzogna che ci è oggi fornita dalla scienza – il riconoscimento dell'illusione e dell'errore come condizioni dell'esistenza conoscitiva e sensibile – non sarebbe affatto sopportabile".³⁶ Una sfida che l'arte del XX secolo è stata in grado di assumere prima e meglio della filosofia, anche di quella tradizionalmente più legata a Nietzsche.

BIBLIOGRAFIA

CASEY, Edward S. 1993. *Getting Back into Place: Toward a Renewed Understanding of the Place-World*. Bloomington: Indiana University Press 2009.

³³ *Ivi*: 35.

³⁴ *Ivi*: 36.

³⁵ *Ivi*: 36-37

³⁶ Nietzsche 1881-1887: af. 109.

- 1997. *The Fate of the Place: A Philosophical History*. Los Angeles: University of California Press.
- 2002. *Representing Place: Landscape Painting and Maps*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- 2005. *Earth-Mapping: Artists Reshaping Landscape*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- GADAMER, Hans Georg. 1960. *Verità e metodo*. Milano: Bompiani 2001.
- HEIDEGGER, Martin. 1927. *Essere e tempo*. Milano: Longanesi 2001.
- 1950. *Sentieri interrotti*. Firenze: La Nuova Italia 2000.
- 1961. *Segnavia*. Milano: Adelphi 2002.
- 1964. *Corpo e spazio. Osservazioni su arte – scultura – spazio*. Genova: Il Melangolo 2000.
- 1969. *L'arte e lo spazio*. Genova: Il Melangolo 1984.
- 1976. *Aus der Erfahrung des Denkens*. Frankfurt: Klostermann 1983.
- 1992. *Seminari*. Milano: Adelphi.
- MALPAS, Jeff. 1999. *Place and Experience: A Philosophical Topography*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 2006. *La topologia di Heidegger. Essere, luogo, mondo*. Roma: Aracne 2013.
- 2012. *Heidegger and the Thinking of Place: Explorations in the Topology of Being*. Cambridge (Mass.): MIT Press.
- NIETZSCHE, Friedrich. 1882-1887. *La gaia scienza*. In *La gaia scienza e Idilli di Messina*. Milano: Adelphi 1977.
- NIETSCHKE, Martin. 2011. *Prostranství bytí: studie k Heideggerově topologii*. Praha: Togga.
- PÖGGELER, Otto. 1969. "Heidegger's Topologie des Seins". *Man and World* 2 (3): 331-357.
- SCHÜRMAN, Reiner. 1982. *Dai principi all'anarchia. Essere e agire in Heidegger*. Bologna: il Mulino 1995.
- VATTIMO, Gianni. 1985. *La fine della modernità*. Milano: Garzanti 2011.
- VILAR, Gerard. 2000. *El desorden estético. Ensayos*. Barcelona: Idea Books.
- 2005. *Las razones del arte*. Madrid: Machado.
- 2010. *Desartización. Paradojas del arte sin fin*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- 2015. "Aesthetic Precariousness". *CoSMo. Comparative Studies on Modernism* 6: 27-38.

MATILDE CARRASCO BARRANCO

AESTHETICS AND THE MEANING OF ARTWORKS*

The relationships between aesthetics and the meaning of artworks have been revisited since the historical artworld of the 60's avant-garde pushed them apart. At that time artists rejected the aesthetic definition of art, rejected taste and aesthetic quality, and aimed to produce an art not to be aesthetically pleasing, but drawing attention to its meaning, in relation to its context, lacking any formal interest. The idea of an art made to engage the mind of the viewer rather than his eye or emotions extended and conceptualism, in this global sense, became the basis of all-encompassing contemporary artistic practices, particularly in visual art. Based on this emphasis on meaning and context, the conceptual divorce between content and form, art and the aesthetic was complete. However, recently some theoretical attempts are trying to reinvigorate the identification between the artistic and the aesthetic. This has to do largely with new conceptions of aesthetic experience and value, which often broaden these notions including attention not only to formal and expressive properties but also to art-historical, cognitive and moral properties, pertaining more to the nature of the meaning of artworks. This move seems to blur the distinction between aesthetic value and other sorts of artistic value. In this article, I review some of these new accounts and recent discussions in order to defend that while aesthetic value should be conceived in a broad way, it won't necessarily absorb any other values an artwork can possess. Being the result of a certain sort of experience where form and content are not distinguished, aesthetic value in art would include any meaning brought to or gained from an artwork, but artworks' significance goes beyond aesthetic experience and so, the artistic and the aesthetic should be kept conceptually differentiated and should not be identified.

* This article is part of my research done with the financial support of MICINN (FFI2011-23362) and Fundación Séneca (08694/PHCS/08). A first version was presented at the Workshop *Art and Aesthetic Experience*, Università degli Studi di Udine, 8-9 April 2014, and benefited greatly from the discussion with Simone Furlani and the many questions and comments by the attendants to whom I would like to express my gratitude.

1. Putting Aesthetics and Artistic Meaning Back Together

Without subscribing to such renewed identification between the aesthetic and the artistic at all, the “aesthetic turn” of the late Arthur Danto¹ is nonetheless particularly revealing of the trendy new look at their relationship. Danto is famous for having joined that anti-aesthetic mainstream of the 60s’ and 70s’ avant-garde, a historical time that – as he confessed – urged for him to find a definition of art away from aesthetics. His classic argument from indiscernibles, according to which the properties available to perception undermined the difference between art and non-art, inspired the claim that aesthetics was irrelevant to what made *something* art. Years later Danto wondered though if it was the time “to return to aesthetics with an enhanced understanding” (Arthur Danto 2003: 58-59). This new understanding would be based, on the one hand, on the pluralism of aesthetic qualities, since there is no reason for artists to confine themselves to beauty or such other of the aesthetic qualities that evoke visual pleasure and, on the other hand, on the constitutive or “internal” role that those plural aesthetic properties can play in the meaning of artworks.² If these qualities are bound up with a work’s content, they would be “internal” to the work, and if they are irrelevant to the meaning, they would be “external”, being the task of critical scrutiny the explanation of these different kinds of relationships. This can be summarized by what Danto describes as his “effort to break away from the Kant-Greenberg aesthetic of form, and instead develop an aesthetics of meaning” (Danto 2007: 126). In spite of the turn, Danto never added aesthetic qualities to the conditions for something to be considered an artwork, namely, that art is about something and hence possesses meaning and that an artwork embodies its meaning, which is what art criticism addresses. In Danto’s thought, aesthetics, which *sometimes* can contribute to the meaning of the works, remains external and contingent to art’s definition since aboutness and embodiment are still the two features characteristic of artworks (Danto 2003: 128). Aesthetic qualities are not necessary features of artworks after all.

However, Danto’s critics have often pointed out that the concept of artworks as “embodied meanings” refer both to their meanings and how the concrete embodiments are carried out in such a way that it wouldn’t be so easy to separate one thing from the other.³ This would question too a distinction between internal and external aesthetic qualities *of the work*. The notion of an internal aesthetics, as intended to play a role in

¹ I am using the expression coined by Costello 2008. For the scope of this turn, see also Carrasco-Barranco 2013.

² Danto 2007: 121-129. Later extended to the diverse aesthetic qualities, the internal/external distinction was first formulated in relation to beauty. See Danto 2003: 81-102.

³ See for instance Seel 1998: 102-111; Gilmore 2005: 150-151; Pérez-Carreño 2005: 229; Costello 2008: 252.

conveying a work's meaning, is clearly artistic. Danto stressed the great difference in kind between aesthetic response to art and non-artistic aesthetic response coherently with the difference also stressed between mere objects and artworks, which hold aboutness or meaning (Danto 1981: chap.4). An aesthetic quality is internal "*if it is part of the meaning of a work*" and that in fact "requires a distinction along the lines of that between a work and an object" (Danto 2005: 192). For Danto, the work *W* is composed by the material object *O* and the meaning *M*, where *O* has an indeterminate number of physical features, and only a subset of which belong to *W*. And interpretation is part of what holds meaning and object together as a work. Thus, external aesthetic qualities will be meaningless. But the point is that the work of art, as an embodied meaning, must have an aesthetic dimension internal to its meaning, and unlikely to be seen as only incidental to it.

Following Danto, Graham McFee argues that embodying meaning is certainly an idea that makes sense for artworks, noting also that meaning features are essentially intended ("meant") and not naturally occurring, and that would explain why different embodiments carry out different aboutness or meanings (McFee 2011: 4, 11-12, 13). McFee thinks that an artwork always has some specific embodiment in which "the witnessable work consists", and holds this thesis even against those who think that it is not crucial for certain artworks –say, Conceptual art or Readymades–. "For the meaning of [an] artwork is made concrete in the work itself, where only that concretization counts as bearing that meaning".⁴ Artworks are not "paraphrasable", and direct confrontation with them would be always needed. McFee claims then that the details of the embodiment always have an importance, bearing on the work's meaning. According to him, artworks bear meaning in a "distinctive", namely, "artistic" fashion. Then, one can accept Danto's conditions on identifying art (the necessity of background knowledge of art history and theory that "the eye cannot descry") while retaining an aesthetic theory of art that acknowledges the transformative effect of art-status for specific properties of the relevant objects.⁵ Like many others, McFee objects to Danto for construing aesthetic qualities narrowly in a sensuous and purely perceptual way, when a "perceptual feature" as a feature accessible with no background information is false. Nonetheless, in McFee's account, the contrast between the artistic and the (merely) aesthetic is crucial for the correct appreciation of art. According to McFee, art-status is in fact *transfigurational*, where objects indistinguishable to visual inspection turn out to be different *things*, acquiring different properties in connection to the audience for them. That the object before us is an artwork is crucial for its appreciation – Mc Fee's argument continues– and one must locate it in the history and

⁴ McFee 2011: 96-97. Recently, other philosophers have also defended that even the stronger versions of conceptual art seem connected with the way the works are (aesthetically) presented. See, for instance, Costello 2007: 92-115.

⁵ *Ivi*: 7. See also Costello 2008: 250.

traditions of artmaking and artappreciating in that artform or category (McFee 2011: 2-3). Therefore, the artwork will be misperceived when identified in an inappropriate category, or seen as a “merely aesthetic” object. Here, again in a similar vein to Danto’s, Mc Fee emphasizes the contrast between art and other objects that can be aesthetically appreciated and consequently the distinction between *artistic* properties from their “*non-art* cousins” (McFee 2011: 4). Such contrast is needed to explain *artistic value*, different from the (merely aesthetic) value of an object, and why aesthetic properties amount to something very different when applied to artworks from those uses applied outside art. Hence, this strong contrast leads McFee to conclude against the “unity of the aesthetic” thesis, “where one set of properties, aesthetic properties ...is shared by artworks *and* other things”, and to reject “the idea of artworks having artistic *and* aesthetic properties”, where for artworks all those properties seem to belong to a single aesthetic-artistic class (McFee 2011: 10).

To sum up, departing from admitting Danto’s aboutness and embodiment as characteristic features of artworks, McFee emphasizes the dependency of artistic meaning on its aesthetic embodiment. (Aesthetic)artistic qualities are internal or constitutive of the work’s meaning. His “thesis about the *embodiment* of artistic meaning, and its consequent *uniqueness* to that embodiment,” stresses also the need for the direct confrontation with the works and implies “that no explanation *could* be equivalent to ‘the’ meaning” (McFee 2011: 52). Aesthetics and artistic meaning, far from being divorced, seem now to be back together. Moreover, following McFee, under the contrast between artistic and the merely aesthetic properties, artistic and aesthetic value of works would be coextensive for which it will be a way of identifying the artistic and the aesthetic after all.

2. Is Artistic Value Plural?

McFee considers the distinction between the artistic and the (merely)aesthetic crucial for the correct appreciation of art *as art*. Recently, Dominic McIver Lopes has also defended the thesis that claims that the aesthetic properties an artwork exhibits depend upon the artistic category in which we appreciate it, since he also thinks that artworks would not be aesthetically appreciated under the category of “artwork”, but under more specific art form or art genre categories.⁶ Lopes’ proposal is then “to develop particular theories of aesthetic value as realized by specific art kinds (as well as and other artefacts and bits of nature)” (McIver Lopes 2011: 535) . Besides, for Lopes, this is the way to think about aesthetic value as it is characteristically realized by works of art, being also the distinctive artistic value; many other values that artworks can bear

⁶ Lopes’ account, as well as Mc Fee’s, is inspired by Kendall Walton’s discussion of categories of art in Walton 1970: 334-67.

would not be proper artistic values, values of art *as art*. The importance of the distinction relies in making clear artistic criticism's own limits. Because, as Lopes notes too, in order to distinguish art criticism from other evaluative discourse, we should be able to distinguish evaluations of art *as art* from other evaluations, notably, art-historical, cognitive or moral evaluations. Only by distinguishing mere value *in art* from artistic value is there room for genuine disagreement about whether an artwork's moral or cognitive value is an artistic value (Walton 1970: 524-526). No doubt artworks can be valuable in other ways and there can be a certain amount of interaction between non-artistic values that artworks possess and (aesthetic) artistic value. But this does not mean that any of these other values are artistic ones.

However, this perspective raises the question about whether the qualification of aesthetic value as the only artistic one, as well as its distinction from other values, can be made without developing a general account of aesthetic value but by just employing a view of it *merely* orientated by the artistic category of the object in question. Without denying that a correct appreciation of art depends on perceiving the object before us as an artwork and in the appropriate artistic category (where the requisite critical vocabulary for art of that type applies), like McFee and Lopes argue, we also need to explain in which sense our evaluation is considered in every case "aesthetic". This will make real sense of the term and will help explain too in which way aesthetic value would be distinct from other values, notably, art historical, cognitive or moral value.

Robert Stecker makes this point when, arguing against Lopes, he reminds us that aesthetic value is the value of a certain sort of experience and the objects of that experience; a kind of value that we find in art, but not only in art because "it is everywhere" and should be then defined in its own right.⁷ Besides, Stecker thinks that, while aesthetic value is an independent and underived kind of value, artistic value comprises a diverse set of values and it is derived from the interaction of these more basic values.⁸ Thus, Stecker contests the identification between the artistic and the aesthetic, defending the existence of non-aesthetic artistic value for which such identification makes no room, and frames the discussion about the limits of artistic critical discourse and the possible interaction between aesthetic and other values in the context of a pluralistic theory of artistic value. But given that the inventory of specific values of specific works of art is virtually endless, we shouldn't trivialize the notion of artistic value by including any value artworks can bear. Therefore, Stecker offers a test for identifying legitimate artistic value that goes like this: if one needs to understand the

⁷ Stecker 2012: 361. Taking into account the appreciation of the object as art, nature or everyday life, doesn't mean avoiding clarifying what makes a response aesthetic developing a general account which should be also neutral about the relative importance or priority of art and nature within the field of the aesthetic. In this respect, see also, Budd 2005:13-14.

⁸ In the sense artistic value is for Stecker "heteronomous"; an account developed in Stecker 2013: chap. 2.

work to appreciate its being valuable in that way, it is an artistic value and, if not, it is not (Stecker 2005: 240).

Artistic values, or values of art *as art*, are those derived from a correct understanding of the works. Stecker has in mind a sort of understanding that derives primarily from interpreting artworks and, in particular, “interpreting them for work meaning” (Stecker 2012: 357). Clearly, such understanding is not required to appreciate adventitious valuable properties of artworks, such as financial value. Instead, Stecker claims, it will be a matter of discovering what the artist has done in a work, usually as a result of intending to do that. Then, applying the test, if an artwork has arthistorical, cognitive or ethical value that is part of its artistic value, one needs to understand the work to appreciate this value. They would not be mere adventitious values in art and would “remain artistic values because imbuing the work with such a value is part of the artist’s project in making the work, and appreciating the value requires understanding the work” (Stecker 2012: 360). However, Stecker leaves open the exact nature of interpretation relevant to understanding a work, aware of alternative views about work meaning as well as views about interpretation that make the central aim of interpretation the appreciation of a work. Nonetheless, the sense of understanding indicated is specifically related to another plausible route to discovering artistic value since this derives from the multiple aims that artworks fulfil. As a second test, Stecker affirms that artistic value is derived “from works existing within art institutions or practices when appreciated as members of those practices”, and it’s functional, resting in the capacity of artworks to bestow benefits on their audiences. Both tests will be then complementary and in fact, they would converge in a single one. On the one hand, understanding an artwork’s (intended) meaning correctly involves framing it in its historical context as part of artistic practices. And on the other hand, the non-essentialist account of art as a changing historical practice comprising a variable set of forms and genres offered also by Stecker involves a sort of understanding that would imply the reasons and circumstances that would make intelligible calling something “art”, including people’s expectations, exceeding the mere sociological frame offered by the institutional theory of art (Stecker 2012: 361).

Therefore, following Stecker, since we don’t evaluate artworks *as art* just for aesthetic value but for other things too, artistic value comprises a diverse set of values. And so, for him, artistic value “may include aesthetic value”, but it is not identical to it (Stecker 2012: 355). Aesthetic value comes from a certain sort of experience and aesthetic theory of art “does not do justice to the variety of ways in which we engage with artworks and with art’s engagement with the world” (Stecker 2012: 356). Moreover, since many artworks would have hardly any or no aesthetic value at all, something else must account for their artistic value. This is why Stecker concludes that in spite of the recent theoretical attempts to reinvigorate an aesthetic conception of artistic value, the legacy left by the appearance of the conceptualist practices of various avant-garde movements decades ago still constitutes strong evidence against those

theories. In fact, Stecker claims that this premise does a better job proving the existence of artistic value as distinct from and irreducible to aesthetic value than Danto's argument from indiscernibles, challenged now for a long time for construing aesthetic qualities narrowly in a sensuous and purely perceptual way. As we noted from McFee's objections, the context and the knowledge of the observer affect importantly our cognitive and affective responses to objects, so two indiscernible objects in a "purely perceptual" way would differ in their respective (response-dependent) aesthetic qualities when *experienced* in completely different ways. Stecker also endorses a broader view and defines aesthetic experience as the experience of "attending in a discriminating manner to forms, qualities or meaningful features of things, attending to these for their own sake or for the sake of a payoff intrinsic to this very experience" (Stecker 2005: 52-53). On the other hand, artworks are valued as objects of interpretation and appreciation according to their multiple and not only nor necessarily aesthetic aims. So, in conclusion, according to Stecker, aesthetic value is the value of such experiences and of those objects that have the capacity to provide them. But as we shouldn't trivialize the notion of the artistic by including any sort of value artworks can bear, and for that Stecker offers a test, we should not trivialize either the notion of the aesthetic by including any sort of artistic value. Here, by focusing on a general definition of aesthetic value, instead of developing category-dependent theories of it, Stecker's account should help too, making the right distinctions between different artistic values.

3. The Broad View of Aesthetic Experience

Like Stecker's, many other current views of aesthetic experience distinguish a mere perceptual from a broader and more adequate account of aesthetic value which basically tells us that aesthetic properties are not appreciated in the natural response to the physical features of objects but instead, aesthetic value lies in the experience of the objects, which can be radically altered by the context and the information of the observer. Besides, in the experience, thoughts and emotions are implied along with sensations, covering not only immediately perceptible properties but also relational, representational, symbolic and emotional properties as they are realized in the item.

Stecker says that aesthetic experience derives from attending to forms, qualities and meanings of things, but what makes the experience *aesthetic* is the special kind of engagement with the object required in which the object is valued for its own sake. He makes clear that it is not a mere question of content, but a matter of qualifying the sort of response aesthetic qualities depend on, which, for Stecker, involves the interest we take, the appreciation we feel, or the value we find in them.⁹ When noticing aesthetic

⁹ *Ivi*: 58. For a content-oriented definition of aesthetic experience see Carroll 2006: 69-97.

features, one typically has an appreciative response, different from other cases of response-dependent properties, such as colour properties, or the properties we can identify in a poem, when knowledge, say, to pass an exam, is the only pleasure we get from the experience. If we go on recognizing that the metaphors are witty or the images poignant, we'll be then noticing aesthetic properties (Stecker 2005: 59-60). In this vein, Alan Goldman has insisted in not describing aesthetic experience simply as intrinsically valuable experience but in focusing on that special kind of engagement with the appearance or the form of the object required for being so valued, which would involve perceptive and cognitive activity as well as affection, operating in tandem and informing one another (Goldman 2006: 334). Such experience can also be valued for its instrumental benefits, which can be many, and many other experiences can be valued for their own sake, but aesthetic appreciation engages simultaneously our perception, imagination, thought, and feeling; such an engagement of our mental faculties with the form of the object will be the unique mark of aesthetic experience. As a result, Goldman claims that the virtual world of the work becomes the object of our attention. Having in mind great artworks as paradigmatic, he also emphasizes that we lose ourselves absorbed by that world leading to an intense and meaningful experience as a result. Stecker has objected that conclusion and he is right when arguing that not all aesthetic experiences (in nature and everyday life but also in art) are of such intensity and totality. However, others more interested in identifying and understanding the nature of the aesthetic away from the art-centred tradition, have also described aesthetic experience fundamentally, and whatever its object might be, as the common engagement of our mental faculties.¹⁰ Hence, without going as far as Goldman's selfless absorption, we can establish that a satisfactory condition for a response to be aesthetic is that it be "directed to experience properties of an item in perception, thought and imagination, understood in an all-embracing sense." (Budd 2005: 14).

On the other hand, this doesn't mean that aesthetic experiences are always pleasurable or positive, and even when we find them valuable, some other kinds of enjoyment or satisfaction rather than pleasure are often involved.¹¹ It is the case of many artworks that shock, disturb or disgust us, but they still do us some good and hold aesthetic value because we value the experience of engaging with them in the way just

¹⁰ Jean-Marie Schaeffer defines aesthetic experience as a feedback relation between a cognitive and an affective component in such a way that the first is valued according to the (in)satisfaction it causes. Schaeffer 2005: 35. On the other hand, when in fact Goldman confesses to have in mind the aesthetic experience of art as paradigmatic for his account, he also leaves open the possibility of holding the most prominent features of the conception of aesthetic experience, as he has described them, in the expansion of the notion to other areas, where diverse contents or objects would differentiate experience in art from all other kinds. Goldman 2013: 332. Certainly though, the idea of selfless absorption seems here to be part of the problem for him to follow this path.

¹¹ Stecker 2005: 56-58. See also Levinson 1996: 23, and Goldman 2004: 102.

described. We can get satisfaction from the experience of perceptually repellent works of art that assault our senses, shock us affectively, and challenge our intellects, where pleasant qualities are not always a guarantee of aesthetic value (Goldman 2006: 337). Thus, there is no single affective tone and no single emotion always present in aesthetic evaluation. The notion of aesthetic experience is certainly impoverished not only by thinking of it in purely sensory terms, but also by equating the payoff of valuable aesthetic experience with pleasure and pleasant sensations usually derived from the passive contemplation of beauty as the only aesthetic property.

Finally, being engaged with artworks' virtual world will certainly carry out certain detachment. Aesthetic value as derived from engagement with objects for their own sake is traditionally labelled 'disinterested'. For Kant, this kind of pleasure was the key for claiming the universality of aesthetic judgment, and especially for the autonomy of aesthetic experience. Since then, the concept of 'disinterest' has assumed formalist connotations which, when defining art, reduces the value of art itself isolating aesthetic experience from any reference to the world at large and from any interest in practical issues. However, that sort of isolation is not necessarily connected to the basic idea of aesthetic value as the value afforded by the attention intentionally directed at an object as represented with certain properties: the aesthetic object. And particularly dealing with artworks, focusing on the object disengaged from purely personal concerns doesn't mean excluding the circumstances of the viewer. Quite the opposite, situating a work in its "specific creative context" is required since proper aesthetic experience of art is informed.¹² In any case, the variety of aesthetic properties is related to what an artwork represents, expresses or suggests. The 'form' of the work in which aesthetic attention focuses can be described in a very wide sense including attention to representational properties, historical context, referential or symbolic content along with sensuous, formal and expressive properties. Under this broader view, 'form' means any way a work embodies or presents its content. The moral, cognitive, religious, and so on content of the work is more of the nature of what is embodied. But aesthetic experience is concerned with how artworks' meanings are embodied and, so aesthetic value is concerned with the *special* relation between form and content. As Goldman has put it, the distinction between form and content would not be a distinction found in the experience of artworks, but emerging only later in analysis.¹³ The point is that under this broad view of aesthetic experience it wouldn't be consistent to exclude from aesthetic value those other artistic values.

According to the broad view, the acquisition of truths, moral insights or political lessons, even the historical importance, are an integral and inseparable aspect of our full experience of or engagement with the works. Conveyed in particular embodiments, any

¹² See Levinson 1996: 16-17.

¹³ The question is addressed in Goldman 2013: 330.

meaning brought to or gained from an artwork seems to be part of their aesthetic value and would not be separable from the other acknowledged aspects of the appreciative experience of artworks as it occurs. As a result, we'll respond to the interaction of the various properties of the object also inseparable in experience from our fresh emotional reactions to them. In a broad conception of aesthetic experience, there seems to be a risk of other values being absorbed into aesthetic value. At this point, "the question is whether there is any justification or point to separating out cognitive and moral engagement and insight from aesthetic experience so as to leave a residue of artistic value beyond the aesthetic" (Goldman 2013: 330).

4. Valuing Art

Stecker holds a broad view of aesthetic experience. However, according to him, even when aesthetic experience derives from attending to forms, qualities and meanings of artworks, aesthetic value is not only distinct from other artistic values, but also there can be art with no aesthetic value at all. He appealed to anti-aesthetic or anti-art movements, as works that were originally made to challenge a variety of assumptions about art, and later to redirect the focus of art from aesthetic matters to ideas of various kinds. But some of those assumptions had to do with a purely non-cognitive perceptual view of the aesthetic confined also to beauty or such other of the aesthetic qualities that evoke pleasure, like Danto also recognized after his "aesthetic turn". In fact, Stecker sees too that "it would be oversimplistic to claim that no works made within these movements have aesthetic value," (Stecker 2012: 355) but nonetheless in many it would be very modest or even completely absent. He asks us to consider, for example, Sherri Levine's photographs of Walker Evans's photographs. Stecker argues that, in a way, they do have aesthetic value since they inherit the aesthetic value of the object photographed. But that can hardly explain their value as art, which their cognitive value (based on the fact that they have an unexpected subject matter, namely, other photographs) does primarily explain. Their realization refocuses our attention on properties, including aesthetic properties, but also social and art historical ones, that their subjects have as photographs (Stecker 2005: 233-234). Stecker affirms that Levine's photographs also have art-historical value in marking an important stage in the development of appropriated art, which also contributes to its value as art. Stecker doesn't think, although he confesses too not being sure about it, that the value of Levine's work lies in a new set of aesthetic properties but in those other non-aesthetic artistic values.

However, the idea of non-aesthetic art and art where aesthetic value is completely absent can be challenged, and also whether Levine's photographs and Walker Evans's photographs share the same aesthetic value, since their aesthetic properties would be different indeed. Going back to McFee's view, artworks bear meaning in a distinctive (aesthetic)artistic fashion. Thus, artistic meaning is conveyed in a (aesthetic)form. The

meaning is the content or aboutness of the work as it is particularly embodied. Artistic meanings are then of particular works, with particular embodiments. The two sets of photographs are different works and their meanings are also different. One must grasp them in the direct encounter or experience from their respective embodiments, which are indiscernible *only* from a mere perceptual point of view not from an informed artistic point of view. The experience, per se aesthetic not artistic, would engage us on different levels, both cognitive and affective. On a broad view, aesthetics and meaning seem inseparable since form is the vehicle through which we reach content in the experience of the work. So, the aesthetic value of Levine's photos won't be the same as Evans' since both direct our attention differently to make their respective points. Because we respond to them differently, Stecker would be right in claiming the more modest aesthetic value of the former. But, in any case, that will depend on the capability of Levine's work, as content embodied in a form, to engage us, for instance, shedding light on some aspects of our perception, opening up a set of imaginative associations, arousing thought. Every artwork, even the more austere ones, can be then evaluated from an aesthetic point of view, referred to the specific ways in which their meanings are conveyed.¹⁴ Nevertheless, this is not saying that all artworks provide rich aesthetic experiences, neither that aesthetic value exhausts artistic value.

In spite of McFee's treatment of aesthetic qualities in art just as the "artistic" ones, he uses a distinction that explains the existence of non-aesthetic artistic value. When meaning "meaning", McFee wants to distinguish it from "significance". Quoting Hirsch and Levinson, he explains that meaning "is what the signs represent", their content, while significance "names a relationship between that meaning and a person, or a conception, or a situation, or indeed anything imaginable." (Mc Fee 2011: 31). Artistic value, functional as Stecker conceives it, is a matter of significance. However, artistic value doesn't include any impact of the work on the audience or the society. It is derived from an understanding of the works for works *meaning*. Once we encounter artworks correctly (as objects of interpretation and appreciation framed in artistic practices) experiencing their forms, qualities and meanings, we reap art's benefits. They come from the aesthetic experience itself, valuable for its own sake, but other things too can be taken away from that experience, "controlled by the meaning of the work".¹⁵ Stecker is right when claiming that there can be works with very modest aesthetic value, and consequently, other values are to blame for their artistic value. Historical importance, cognitive and moral value constitute aesthetic value when mobilized in the aesthetic experience of an artwork but they are per se non-aesthetic values, and still properly artistic when expressing some other way in which we engage with art. There

¹⁴ Cf. Costello's analysis of Art & Language's *Index 01* (1972) in Costello 2008: 261-262.

¹⁵ As R. A. Sharpe puts it: "Here is a major difference between those responses to a work of art which are peculiar to me or even to my culture and those which are controlled by the meaning of the work, in so far as that is recoverable", quoted by Ivi: 135.

are those other ways indeed. It is possible that one enjoys finding important connections between artworks, locating them in a historical narrative, and assessing the historical importance of certain works paving the way to new movements without that being part of an aesthetic experience. Or we can value a work for communicating certain didactic or political messages even when they haven't been developed in any interesting way in our aesthetic engagement with the object. Art has and has had multiple aims and functions hence, when we recognize certain purposes in our responses to the artwork's meaning, we concede to them significance for the work's artistic value. Consequently, since critical scrutiny must concern the artwork itself, other perspectives than aesthetic evaluation can legitimately take part in it.

Those who defend aesthetic value as the value of art *qua* art often claim that aesthetic function is the proper function of artworks, sometimes it is also claimed that it is unique to art. But I have argued that this is not so since we experience aesthetically other objects and not only artworks, and we also engage with artworks in other non-aesthetic ways. However, being always present, it seems to me that aesthetic function plays a special role in our encounter with art. This is also because "aesthetics may itself explain why we have art in the first place", as Danto acknowledged.¹⁶ Aesthetic value doesn't exhaust artistic value. But in the aesthetic experience of artworks our sensuous, cognitive, and affective faculties are simultaneously addressed, and often challenged. This way in which our thoughts connect with feelings helps to explain mainly what after all makes art so significant for human life, even for those more reluctant to accept that the aesthetic is essential to art.

WORKS CITED

- BUDD, Malcom. 2005. *The Aesthetic Appreciation of Nature. Essays on the Aesthetics of Nature*. Oxford: Clarendon Press.
- CARRASCO-BARRANCO, Matilde. 2013. "De la Estética de la Forma a la Éstética del Significado. Sobre el Giro Estético de A. Danto." *Revista de Filosofía* 38-1: 79-97.
- CARROLL, Noël. 2006 "Aesthetic Experience: A Question of Content." In Matthew Kieran, ed. *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- COSTELLO, Diarmuid. 2007. "Kant after Lewitt: Towards an Aesthetics of Conceptual Art." In Peter Goldie and Elisabeth Schellekens, eds. *Philosophy and Conceptual Art*, 92-115. Oxford: Oxford University Press.
- 2008. "Kant and Danto, Together at Last?" In Kathleen Stock, and Katherine Thomson-Jones, eds. *New Waves in Aesthetics*, 244-266. Houndmills-Basingstoke-Hampshire: Palgrave Macmillan.

¹⁶ " ... We have it in order that our feelings be enlisted toward what art is about". Danto 2003: 59. Being a confessed Hegelian, Danto didn't think that art had ever been superseded by philosophy, especially in dealing with the large human issues. He believed that we still need thoughts presented to human sensibility in art, probably because of the way we are (Danto 2003: 137).

- DANTO, Arthur C. 1981. *The Transfiguration of the Commonplace: a Philosophy of Art*. Cambridge (MA)-London: Harvard University Press.
- 2003. *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. Chicago and LaSalle: Open Court.
- 2007. “Embodied Meanings, Isotypes, and Aesthetical Ideas.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65-1: 121-129.
- GILMORE, Jonathan. 2005. “Internal Beauty.” *Inquire* 48-2: 145-154.
- GOLDMAN, Alan. H. 2004. “Evaluating Art.” In Peter Kivy, ed. *The Blackwell Guide to Aesthetics*, 93-108. Malden (MA): Blackwell Publishing Ltd.
- 2006. “The Experiential Account of Aesthetic Value.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64-3: 333-342.
- 2013. “The Broad View of Aesthetic Experience.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 71-4: 323-333.
- LEVINSON, Jerrod. 1996. *The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays*. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- MCFEE, Graham. 2011. *Artistic Judgement. A Framework for Philosophical Aesthetics*. London: Springer.
- MCIVER LOPES, Dominic. 2011. “The Myth of (Non-Aesthetic) Artistic Value.” *The Philosophical Quarterly* 61-244: 518-536.
- PÉREZ-CARREÑO, Francisca. 2005. “Símbolo Encarnado: del cuerpo al efecto.” In Ead., ed. *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, 209-232. Madrid: Antonio Machado.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. 2005. *Adiós a la Estética*. Madrid: Antonio Machado.
- SEEL, Martin. 1998. “Art as Appearance: Two Comments on Arthur C. Danto’s *After the end of Art*.” *History and Theory* 37-4: 102-114.
- STECKER, Robert. 2005. *Aesthetics and The Philosophy of Art. An Introduction*. Lanham (MD): Rowman and Littlefield.
- 2012. “Artistic value defended.” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70-4: 355-362.
- 2013. “Aesthetic Autonomy and Artistic Heteronomy.” In Owen Hulatt, ed. *Aesthetics and artistic autonomy*, 31-50. London and New York: Bloomsbury.
- WALTON, Kendall L. 1970. “Categories of Art.” *Philosophical Review* 79-3: 334-367.

GEORG BERTRAM

AESTHETIC EXPERIENCE AS AN ASPECT OF INTERPRETIVE ACTIVITIES

Every conception of aesthetic experience has to deal with two antagonistic aspects that are inherent to the very notion itself. I will try to outline these two aspects by referring to Kant's explanation of aesthetic experience, which is paradigmatic in this regard (as it is in many regards). On the one hand, Kant conceives of aesthetic experiences as an experience in which the subject is passive. According to Kant, the object affects the subject in a specific way, namely by giving rise to a free play between the imagination and the understanding (Kant 1999: §9). On the other hand, Kant claims that the way the subject is affected is relevant to the subject itself. To experience a free play of imagination and understanding is to experience that cognition is possible, for cognition presupposes that imagination and understanding work together.¹ In Kant's view, aesthetic experiences are experiences of the possibility of cognition and are hence valuable for the subject experiencing them. I may articulate the antagonism between these two aspects that I have conceived of with Kant by asking the question: How is it possible that a subject can learn something about itself through an experience in which it is ultimately passive?

Since not all of us are Kantians and since Kant's explanations rely on presuppositions that we may not all share, it is necessary to articulate these two aspects in a more abstract way. I propose to conceive the first aspect as follows:

(Primacy of the object) Aesthetic experiences are experiences in which the objects experienced play the primary role.²

The second aspect takes the following shape:

(Self-reflection of the subject) Aesthetic experiences are experiences in which a subject is confronted with itself. They reflect the subject in a specific way.

¹ According to Kant, the free play bestows the subject with "cognition in general" (*Erkenntnis überhaupt*); Kant 1999: § 9.

² The concept "primacy of the object" has been coined by Adorno. Adorno 2002: 258.

These two aspects conflict with one another. This conflict can be articulated as follows:

(The conundrum of aesthetic experience) How can an experience fundamentally rooted in an object have the effect that a subject is confronted with itself? How is it possible that a subject can reflect on itself if it is merely passive? Let's call this conflict the conundrum of aesthetic experience.³

In what follows I will argue that the conundrum of aesthetic experience can be solved if we conceive of aesthetic experiences in a practical way. Aesthetic experiences are based in forms of practice that the subject performs in encountering works of art. My claim seems to contradict a basic conviction about aesthetic experience that I have already brought into play: It seems to contradict the idea that a basic feature of aesthetic experience is that it interrupts ordinary, everyday practices. I don't intend that my claim contradicts the idea that there is a significant discontinuity between ordinary practices, on the one hand, and aesthetic practices, on the other. But, in my view, it is important to challenge a presupposition often uncritically made when explaining the discontinuity in question, namely, the presupposition that activities of a subject are always activities by which the subject is determining something.⁴ If we want to grasp the specificity of aesthetic experiences, it is necessary to account for activities in which the subject is both active, insofar as it is engaging in a specific practice, and passive, insofar as it follows the structures of an object. The task is to explain a particular form of practice of the subject. This is precisely what I would like to do in my paper. I will try to develop the concept of activity we need to explain aesthetic experiences in three steps. Firstly, I try to explain in which way works of art are objects that prompt specific activities (part 1). Secondly, I shortly elaborate on the activities in question (part 2). Thirdly and lastly, I introduce the notion of aesthetic experience by articulating a central characteristic of the activities recipients perform in dealing with artworks (part 3).

1. Works of Art as Objects That Prompt Specific Activities

Artworks can be characterized as objects in which different elements stand in various relations to other elements. In every artwork, we may discern relevant aspects such as rhythm, constellations of colour, bodily posture or expressed words. Such elements have a special value in how the artwork confronts those who deal with it. But the elements do not stand on their own. They are embedded in a structure which is

³ This conundrum may be a reason for philosophies of art to be critical about the very concept of aesthetic experience; for a criticism see, for instance, Carroll 2012: 165-177.

⁴ This presupposition has most clearly been articulated by Theodor W. Adorno. Adorno / Horkheimer 2002.

realized by the artwork itself. So we may begin with the following conception of an artwork:

(*Artwork*) An artwork determines the value of the elements that are of special meaning within it in its own autonomous, independent way. We have to conceive of what characterizes each artwork in relation to the dynamic that it unfolds between its elements. And that is to say that we have to conceive of the artwork on the basis of its own self-referential constitution.

A further explanation of this conception can begin by departing from the relations between elements within the work: relations between words, between harmonies, between colours, between bodily postures, between different objects in an installation, and so forth. Such relations pervade artworks in the configuration of their elements. These relations have a nature that promises to clarify a good deal: they unfold their own mode of meaning. They contrast, establish boundaries between each other, repeat, form transitions, and much more. Relations within an artwork are configured in a way specific to each work.

Thus, we can grasp many, if not all artworks as being a structural connection between different elements, hence between words, tones or colours. What characterizes such connections is the fact individual elements gain their profile and value from the way they are related to one another: the identity of an element is defined in the artwork through the relations it has to other elements. This is also true in cases where the artwork is made up of elements that exist in some respect independently of it. Let us take the example of a poem. A poem is, in most cases, made up of words within a natural language, and hence in some respects reaches back to existing elements. But they get transformed in the poem. They do not merely have the meaning assigned to them in ordinary language, but rather take on new meanings.

For this reason, recipients of artworks always have to interpretively reveal the meaning of the elements. They cannot simply refer back to the meanings they know, but instead have to understand the elements out of the relations internal to the given poem. Something analogous applies for colours in painting or tones and harmonies in music. Even if we can say in a certain respect that these elements have an existence outside of individual works, they nevertheless receive a different, novel value in each individual artwork. Someone who wants to understand them has to do so internal to the relations developed in the respective work (whereby it is obviously the case that this understanding also depends on artistic conventions, allusions to other artworks, etc.). An artwork is made up not of elements that exist independently of it. Rather, it gives its elements value in and through their reciprocal relations, relations that it first sets into motion as an artwork.

However, the dynamic structure of the artwork described up to now does not simply exist for itself. Added to this dynamic, there also belong practices that recipients develop in encountering artworks. The configuration of artworks is set up in a precise way in relation to these practices. Through their self-relational constitution, they pose a

challenge to the practices of recipients. If this challenge should ever take effect, then recipients have to enter into the artwork and allow themselves to be confronted by its self-relational dynamic. The self-relational dynamic of the artwork is in this sense to be taken as a moment of an interaction with the recipient, as a moment within the interactive relation that constitutes it. The artwork demands to be reenacted and is in its dynamic constitutively bound up with this reenactment. It demands practices by which recipients articulate the structures of the artwork.

The challenge realized by artworks thus has a mainly practical character: A recipient considers the relations within a picture by looking. This leads to specific modes of looking that are oriented toward the self-referentially established relations within the artwork. To put it in a general way:

(Practices of the recipient) The recipient has to develop forms of practice that are guided by the self-referentially established relations within an artwork.

In this respect, we can say that artworks demand a certain mode of behavior. Using one of the central concepts from Adorno's *Aesthetic Theory*, we can characterize this behavior as mimetic.⁵ A behavior that appropriates things differently is mimetic. We would understand such a mimetic behavior falsely if we think of it as being mainly passive (as Adorno sometimes suggests). Recipients have to become active in order to be guided by the artwork, such that aesthetic practices always have two sides: on the one hand, they reflect the fact that a dynamic departs from the artwork, which recipients then follow; on the other hand, we are always dealing with new activities internal to these practices, and thus with new approaches and interventions from the recipient. Gadamer writes of this by claiming that a recipient always has to be a fellow player (*Mitspieler*): she has to take up the ball that is passed to her by an artwork and pass it back (Gadamer 1987: 23).

In encountering artworks, recipients are always just as productive as artists themselves, namely, in the way they develop their own activities of reception. If it does not give rise to some activity in the subject, then the artwork's configuration cannot unfold any effect at all. This is especially true of artworks whose configuration is unfamiliar to the recipients. Let us take the example of a painting that is new for someone contemplating it. In such a case, this person will have to develop her visual activities further. If she does not become active in her seeing, she will not be able to follow the painting.⁶ This activity always consists in the recipient bringing forth her own impulses in dealing with the artwork, for example by choosing a specific point of departure or bringing up conflicting points within the constellation of the work or comparing the work to established ways of dealing with it. The recipient's own impulses

⁵ See, for instance, Adorno 2002: 53.

⁶ The claim that visual art teaches the recipients to develop their visual activities in a new way has most prominently been advanced by Maurice Merleau-Ponty; see Merleau-Ponty 1993: 121-149.

also have a special relevance, since it is by way of them that the recipient acts within the framework of a history of receptions.

2. Interpretive Activities

Now that the dynamic context characteristic of art stands before us, we can illuminate those activities that are unfolded by recipients in a more precise way. I characterize them as interpretive activities, since they lead to a practical understanding of the configuration of a work. For example, when new colour combinations or materials are deployed in a painting, we see the interpretive aspect of the activities of perception. Recipients have to adapt themselves to specific colours and ways of painting, so that they do not simply see colours and combinations of colours that vaguely make them feel something, but are rather compelled to unfold their own activities of seeing. Such activities involve creativity; that is, experimental ways of interacting, new approaches, and so on. In this sense, receptive activities are to be grasped as interpretive practices. To put it generally:

(Interpretive activity) An interpretive activity in relation to a work of art is an activity that retraces a configuration of elements in the artwork in such a way as to articulate this configuration.

I am characterizing the process of dealing with an artwork as articulation because in such a process it is a matter of orienting one's own activity towards the relations contained in the artwork. Speaking of interpretive activities remains, however, too general. We will have to consider more precisely what practices enable recipients of artworks to articulate the constellations of elements in specific artworks. Which activities are involved? That is, which activities can we conceive of as being interpretive activities? I will approach this question by superficially distinguishing four types of receptive activity in a schematic manner: bodily, perceptive, emotional and symbolic:

(a) In explaining interpretation, bodily activities usually get left out. Nevertheless, in dealing with many artworks, they play a central role. They typically come to bear in the reception of music, but also in works of architecture and plastic arts.

(b) Unlike bodily activities, we often pay attention to the role of perception in dealing with artworks. However, such accounts usually do not pay proper attention to the active quality of perceptions.

(c) Another form of activity has increasingly become an object of theoretical exploration in recent times. Recipients find themselves constantly challenged emotionally in the process of dealing with artworks, especially with narrative artworks.

(d) As stated, we usually consider symbolic, especially linguistic activities as interpretations, although we often run the risk of losing sight of the articulating aspect of these activities. Recipients often follow artworks through linguistic articulation, or in the case of music, through singing along or other forms of vocal articulation.

With all such activities, recipients articulate the constellations unfolded in artworks. In any event, we are dealing with practices that recipients develop in the face of challenges posed by artworks. Since it would burst the confines of this paper to analyze each of the mentioned kinds of practice, I will only aim at making the functional similarity of these practices comprehensible, since this is often overlooked in discussions on aesthetics. We primarily consider interpretation as an articulation in words, and we grasp this as a distanced cognitive way of dealing with the artwork. Such an understanding may be common, but it is problematic in a double sense: first, a linguistic interpretation of an artwork is not necessarily a distanced, cognitive way of dealing with the work, since an interpretation can only succeed if a recipient enters into the configuration of the work with her linguistic interpretation, that is, only if she follows this configuration despite the fact that her activities and perspectives are independent of the artwork itself. Second, such a linguistic articulation is only one among those forms of practice that articulate an artwork interpretively. In order to gain a full notion of these practices, we have to consider linguistic interpretation in connection with other practices.

3. Aesthetic Experience

The conception of interpretive activities developed thus far gives us a clue of how to conceive of aesthetic experiences. Aesthetic experiences must not be thought of as experiences which result out of the affection an object causes in a subject. Aesthetic experiences have to be explained in terms of the way the object affects the activities of recipients – it has to be explained in terms of what these activities have in common.⁷ It is characteristic of the activities recipients perform in encountering works of art that these activities are guided by the constellations of the artworks themselves. Nevertheless, the activities are activities of the recipients. But they are guided in their activities. This is to say: They experience a specific form of dependence on the object. But this is not precise enough, since it does not capture the dimension of activity on the recipient's side. So we have to say: The recipients experience a sort of dependence in (their) independence. In their activities, subjects are independent. But if their activities are guided by an object, the result is an experience of dependence in independence.

The dependence I am talking about is often misconceived as aimlessness. Someone who has an aesthetic experience is fundamentally oriented towards the constellation of an object or an event. In this sense, we may say that the experience is caused by the object. This is the reason that the course of the experience is not foreseeable for those who have it. The continuity of their activities is oriented by the configuration of the

⁷ This conception of aesthetic experience is non-minimalistic in the sense defended by Jerrold Levinson; see Levinson 2015.

object, which makes it appear as if the activities were aimless. But if we look closer, the impression of aimlessness vanishes. Because of the dependence of the recipients' activities, their goals are not determined on their own, but are set by the object. This causes the impression that the recipients – despite their own activity – follow an indeterminate movement. But this is not the sole impression they get. They will often also have the impression of posing questions to themselves and to the object, of understanding something, and of making an assessment of the artwork, etc. These different impressions have to be explained at once, and this is possible if we account for the impression of an indeterminate movement in terms of the dependence of the activities of the recipients. This allows us to say that the activities are determinate as well.

Before saying something about how this explanation of aesthetic experience may help us to overcome some standard problems and presuppositions in the explanation of aesthetic experience, I will first return to the conundrum of aesthetic experience with which I started. It is now possible to solve this conundrum, because we have gained an explanation of aesthetic experience that combines two aspects. Put schematically: the aspect of dependence and the aspect of independence. By saying that recipients of an artwork experience the dependence of their activities on the constellation of the artwork, we explain the way in which the object is primary in aesthetic experiences. But this primacy can only take place if the recipients unfold their own activities. And these activities allow us to address the second aspect of aesthetic experience: the experience as being the reflection of a subject. The activities of the recipient are the basis upon which the very primacy of the object over those activities makes possible the self-reflection of the subject in aesthetic experience. The subject is reflected in its activities. Thus, the conundrum is removed by an insight which I may articulate as follows:

(No conundrum claim) The passivity of the subject in aesthetic experiences takes place only if the subject is active on her own part. Dealing with a challenging object reflects the subject in her activities.

To sharpen the specificity of aesthetic experience, it is helpful to rely on the concept of experience which Hegel (Hegel 1977: 55) and Gadamer have developed. In his interpretation of Hegel, Gadamer has claimed that experiences always have a negative aspect (Gadamer 1990: 353f). The paradigmatic case of an experience is thus an experience which someone makes – not an experience which someone has. If one makes an experience, convictions are revised or transformed. If convictions are negated, new convictions are formed. To make an experience, it is thus necessary to put one's convictions at stake. Whoever encapsulates himself with his convictions is not able to make experiences. He is doomed to stay by the same old opinions. One has to be active and put one's convictions at risk to make experiences.

This holds for aesthetic experiences as well. Aesthetic experiences are bound up with activities that someone enacts. With the activities developed in dealing with a work of art, he puts some of his forms of practice at stake. This is just what the concept of

“dependence in independence” says. Through their activities, recipients follow the constellations of works of art and allow themselves to be guided by these constellations. The activities are thus challenged in an incalculable way.

On the basis of these reflections, it is possible to deal with problems which are widespread in many explanations of aesthetic experience. These problems have a common structure, which is related to the conundrum of aesthetic experience, namely a structure which results out of a tendency to conceive of aesthetic experience as an indeterminate happening. This tendency is the reason that the explanations in question have problems in accounting for the determinate aspects of aesthetic experiences. By “determinate aspects”, I mean for instance that a colour is identified, that a musical theme is recognized, that the subject matter of the artwork is grasped, and so on. So, aesthetic experiences have to be understood as combining indeterminate and determinate aspects. And this is what lots of positions miss. I will shortly discuss three arguments: first the explanation of the specificity of aesthetic experiences in general, second the conception of aesthetic as implying self-loss, and third the conception of aesthetic experiences as contemplative experiences.

(a) Many explanations of aesthetic experience presuppose that aesthetic experiences gain their specificity insofar as they are experiences of something specific. Lots of philosophies of aesthetic experience hold that we have to explain the specificity which comes into play with aesthetic experiences. They presuppose that aesthetic experiences are about something which is specific or refer to something which is specific. A good example is the position of Martin Seel, who argues that aesthetic experiences are experiences of appearances – not of appearances (Seel 2005). The basic idea of explanations of this kind is to specify aesthetic experiences by saying that these experiences are about or refer to something which is indeterminate. Roughly stated: Aesthetic experiences are experiences of the indeterminate.

But such explanations are problematic, for they account neither for the determinateness and plurality of works of art, nor for the activities by which recipients deal with them. They make it look like aesthetic experiences just have the specificity of being indeterminate. But aesthetic experiences have determinate aspects and are bound up with different practices, media, materials, and so on. Thus, an account of aesthetic experience has to combine both the indeterminacy and the determinacy and plurality of art. I think that this is what my account provides. If we say that aesthetic experiences are experiences of a dependence in independence and hence intrinsically connected with interpretive activities, we explain the indeterminacy of aesthetic experiences in terms of dependence, and thus explain them in a way that allows us to combine this indeterminacy with the determinacy and plurality of interpretive activities. Aesthetic experience is understood as a dimension that is realized in very different activities.

(b) A common thought of some philosophies of art going back at least to Schopenhauer is that aesthetic experiences have to be conceived as experiences of self-loss.⁸ To give an idea of this conception, one can say: In dealing with art, the structures of subjectivity are dispersed. But such an explanation is not capable of giving an adequate account of the way in which recipients of artworks put some of their practices and thereby themselves at stake. To put oneself at stake does not mean a loss of self – a loss of self would only be realized if what could be put at stake ceased to exist and hence could not be put at stake any more. If aesthetic experiences are explained as implying self-loss, it is not possible to explain why recipients have to be active in their dealings with works of art. What it means that recipients put themselves at stake by being active in their dealings with works of art has to be explained differently. They let themselves be altered in their activities – they risk being altered in their very subjectivity.

(c) On the basis of the foregoing reflections, it is possible to assess another idea widespread in aesthetics, namely the idea that aesthetic experiences are contemplative experiences. As for many things, Kant has paved the way for our understanding of the idea in question. The free play of the faculties, that is, of the understanding and the imagination, is a contemplative play. We may highlight the contemplative character of it by saying that an object is conceptually traversed in an indefinite way. Through this traversal, no fixed, determinate concept is formulated. It is possible to free Kant's explanation from the idealistic approach which Kant holds and understand the free play in terms of practices. Someone who makes aesthetic experiences moves over an indeterminate amount of details of an object. As Martin Seel has it: Someone who makes aesthetic experiences perceives the object "in the momentary plentitude of its appearances" (Seel 2005: 46). One goes through an indeterminate amount of aspects of the object, in a movement which is not directed towards a goal but which, to say it with Kant, "strengthens and reproduces itself" (Kant 1999: §12).

An explanation on these lines is always confronted with the general problem which I have highlighted, namely to make intelligible how aesthetic experiences can be conceived as determinate. If aesthetic experiences are grasped as being contemplative, it is problematic to account for their determinate aspects. How can aesthetic experiences be determinate if they are fundamentally indeterminate? Someone who begins his analysis with the concept of contemplation only has the possibility to retrospectively add some aspects to a concept of aesthetic experience which is itself not capable of accounting for them.

But we have learned how to avoid an explanation like this: Aesthetic experiences are bound up with determinate aspects. According to the explanations developed thus far, we can account for the intuition which leads to the concept of contemplation. Experiences are aesthetic if we make an experience of dependence in independence.

⁸ See, for instance, Schopenhauer 1989: vol. 1, § 68.

Because they are essentially based on activities and because these activities are always determinate, aesthetic experiences are determinate as well. Their specificity is based on the dependence which is characteristic of interpretive activities.

WORKS CITED

- ADORNO, Theodor W. 2002. *Aesthetic Theory*. London: Continuum.
- , and Max Horkheimer. 2002. “The Cultural Industry: Enlightenment as Mass Deception.” In Id., *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, edited by Gunzelin Schmid Noerr, translated by Edmund Jephcott, 122-127. Stanford: Stanford University Press.
- CARROLL, Noël. 2012. “Recent Approaches to Aesthetic Experience.” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70: 165-177.
- GADAMER, Hans-Georg. 1987. *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 1990 *Truth and Method*. New York: Crossroad Publishing.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. 1977. *Phenomenology of Spirit*. Oxford: Oxford University Press.
- KANT, Immanuel. 1999. *Critique of Judgment*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LEVINSON, Jerrod. 2015. “Verso una concezione non minimalista dell’esperienza estetica.” *CoSMo. Comparative Studies in Modernism*, 6: 83-99.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1993. “Eye and Mind.” In *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, edited & with an Introduction by Galen A. Johnson, Michael B. Smith, translation editor, 121-149. Evanston: Northwestern University Press.
- SCHOPENHAUER, Arthur. 1989. *The World as Will and Representation*. New York: Dover.
- SEEL, Martin. 2005 *Aesthetics of Appearing*. Stanford: Stanford University Press.

FILIPPO FOCOSI

BEING TIED TO WHAT, AND WHY?

On the objective side
of (Bertram's notion of) aesthetic experience

Among recent attempts to define aesthetic experience, the one advanced by Georg Bertram in his paper entitled *Aesthetic Experience as an Aspect of Interpretive Practices* (in this issue of *CoSMo*) seems to me very promising. I am sympathetic to it; I think it captures something essential about our aesthetic 'commerce' with the world, especially the art-world. In the present paper, firstly (1) I'll clarify the conception of aesthetic experience defended by Bertram, by pointing out its main statements and arguments. Then (2), I'll show how the insights it offers are consonant with other philosophers' thought about the same topic, as well as corroborated by our first-hand experience of artworks. Finally (3), I'll get to the bottom of the formal/objective side of AE, whose importance, albeit recognized by Bertram, is somehow obscured by other thinkers insofar as they focus on the subjective/phenomenological side, which can allow a vast range of AEs, broader – that's what I'm going to argue – than what a relational account of AE, if rigorously interpreted, allows.

1. The relational account of aesthetic experience

I think appropriate to call Bertram's account of aesthetic experience (hereafter, AE) 'relational', for he basically states that an experience is aesthetic if it is the experience of a distinctive kind of relation between an object and a subject. The relation is described by Bertram with contradictory terms such as "dependence" and "independence", which signal "antagonistic aspects" internal to AE. This antagonism has – Bertram acknowledges – Kantian roots, since the experience of a free play of imagination and intellect, while being caused by the finality internal to an aesthetic object, allows the subject who perceives it to become aware of the possibility of knowledge. Bertram translates this Kantian "conundrum" in more abstract terms: "how can an experience fundamentally rooted in an object have the effect that a subject is confronted with the self?" But all the apparent puzzlement vanishes as long as he points out the peculiar features of the object, as well as of the subject, which enter in the aesthetic relation, and shows how they are complementary.

The object has to be – in order to prompt a specific reaction on the part of the recipient, which marks his ‘entrance’ in the aesthetic relation – a sort of organic whole, in which: a) every unit or part stands in relation with the others; b) there are different kinds (similarity, contrast, repetition, and so on) and levels (thick or thin, for instance) of interrelations, according to the specific weight that each part or unit owns; c) the meaning of the whole is the product of this array of internal relations, as the meaning of each part cannot be assessed independently of the relations in which it stands to other parts; d) the basic elements (words, colors, sounds, etc.) get transformed by their occurring and being combined in new guises, while the dynamic which unfolds between the various elements causes the work to have its own, unique meaning. These features are to be found eminently in artworks, and such a description seems to favor a formalistic definition of them. The aspects of an artwork can be “determinate” (media, materials, basic units such as theme, subjects, etc.) and “indeterminate” (their number, meaning, sense/role).

The subject/recipient has to be: a) receptive, in order to perceive and understand the elements of the artwork; b) “active” – in his passivity – “in order to be guided” by the object’s constellation/configuration of parts and meanings; c) mind-opened, in order to be ready to change his activity, or approaches, in front of original and challenging artworks; d) productive and creative, in order to bring his own approaches, web of comparisons, personal taste, in dealing with artworks.

The relation is one of: a) domination of the object on the subject, and so of dependence of the latter with respect to the former, insofar as the constellation of the artwork, its determinate aspects, its internal dynamic, its self-referentially established relations prompt and guide the interpretative activity of the recipient; b) reconfiguration/re-activation of the object (artwork) by the subject/recipient, and so of independence of the latter with respect to the former, insofar as he reveals the meaning of the elements by means of (bodily, perceptive, cognitive, affective, imaginative) interpretation, unveils their inner sense, their role as intended by the author and in function of the expressive (or representative, symbolic, purely formalistic) aim underlying the artwork, so that the artwork itself gets reenacted. The relation, then, is twofold: and its two sides complete with one another. That’s why it makes sense, from a relational point of view, to say that AE is an experience of a “dependence in independence”.

2. The why-question of art

What is, in my opinion, most noteworthy, is the emphasis that Bertram puts on the ‘positive’ side of passivity, which has to be understood as: a) the *willingness to be guided* by the dynamic structure of the artwork – this is the mimetic behavior that Bertram invokes (quoting Adorno), i.e., a sort of adaptation that the subject undergoes –, to put ourselves in the hands of the work (so to speak), which has to be approached in a

intensely focused, if not detached, way; b) to actively discover the internal relations, to *retrace the formal and semantic configuration* of the work. It is not the activity of determining something; instead, it is *the activity of following* the specific paths drawn by the artist. This is a conception which resonates with the aesthetic thought of a lot of philosophers. It reminds me, in the first place, of Monroe Beardsley, who defines aesthetic experience as a pleasurable experience of coherence and completeness – and consequently, a coherent, unified, and complete experience – which is possible when the mental activity of the perceiver “*is tied to* the form and qualities of a sensuously presented or imaginatively intended object on which his primary attention is concentrated” (Beardsley 1982: 81; my italics). Later Beardsley speaks of “object directedness”, i.e., “a willing accepted guidance over the succession of one’s mental states by phenomenally objective properties (qualities and relation) of a perceptual or intentional field on which attention is fixed with a feeling that things are working themselves out fittingly” (Beardsley 1982: 288). It reminds me also of John Dewey (1934), when he says that undergoing “an experience” is a dynamic process where doing and undoing rhythmically (i.e., organically) interchange and follow one another; and when he speaks of aesthetic experience as inclusive of human desires, impulses and thoughts, which play a role in selecting the material suitable to the subject of the expressive act which gives rise to artistic creation as well as to appreciative interpretation of an artwork.

There are parallels even with Luigi Pareyson’s conception of interpretation as overlapping with execution/performance, insofar as the fidelity of the interpreter with respect to the will of the artwork – the reader/spectator/listener, he says, has to take the point of view implied by the artwork to evaluate if the choices made by the artists are right, that is, if he really made “what the artwork wanted from him to be made” (cfr. Pareyson 1988: 252) – requires the interpreter to reveal himself (his personality) in the interpretation he offers. As for Bertram’s contemporaries, it is remarkable how a philosopher such as Alan Goldman (2013), while offering a phenomenological account of AE – which he conceives as “an intense and meaningful experience” involving the fully active engagement, and the simultaneous and harmonious interaction, of all our mental capacities (“sensuous perception, informed by cognition, enlarged by imagination, and prompting emotional responses”; Goldman 233) –, nonetheless acknowledges its special kind of passivity, since one cannot successfully be so engaged if the work does not sustain such a response, i.e., if the artwork doesn’t exhibit a “perfect union of form and content” (Goldman 329).

Bertram’s account of AE also fits well with our ordinary practice with artworks. Limiting ourselves to the musical field, it is widely acknowledged that listening to a musical composition, most notably if it belongs to Western classical tradition, involves complex perceptive grasping of the dynamic that informs its development – think of counterpoint, melodic variations, harmonic modulations, rhythmic stratifications, and so on – and emotional receptivity (especially with tonal music) to identify the musical

personae (cfr. Levinson 1996: 90-125) that emerge and act through the musical events that traverse the score. Even with ‘trance music’, such as early minimalist compositions, “we half close our eyes ... The mind is listening” (as it is sung in Steve Reich’s *Desert music*). Another musical example comes to my mind: some years ago I was struck by a Radio 3 commentator who, in the course of a program devoted to the history of the classical form of the trio (piano, violin, cello), described the act of listening as a very complex and creative activity, during which the listener has to internally reproduce the process unfolding through the succession and interweaving of musical phrases and try to capture its overarching architecture. (Incidentally the commentator, Paolo Terni, proposed Brahms’ *Second Piano Trio* as the best achievement in the genre).

Be “guided by the constellation” of the artwork is akin to reconstruct, by means of our perceptive, affective and mental activity, the work itself. This entails also choosing a specific point of view, or “bringing up conflicting points”, or bringing forth the perceiver own impulses. Bertram calls this practice “interpretive”, suggesting that interpretation must be conceived not only as a purely linguistic/cognitive one, but rather as a practice that also involves bodily reactions, perceptive grasping, and emotional responsiveness. I would further suggest that emotional interpretation, together with what could be called imaginative interpretation, is the most ‘independent’ part of the interpretive practice, consisting in the continuous effort that the recipient makes to answer to the ‘why-question’ that artworks pose to him. Why that element and not another? Why in that place, or at that moment, and not in/at another? What is the inner sense of the choices made by the artist, of the configuration he has worked out, of the development of the materials he has shaped? It is at this stage that considerations about the expressive purposes come into play. A similar principle, as stated by Peter Lamarque, operates in our appreciative grasp of the significance of a narrative (not its meaning, but how it works and conveys meaning): “for any element (a phrase, a sentence, a passage, as well as an incident, a character, or a description of a place) it is always legitimate to ask what function that element is performing” (Lamarque 2007: 38). I don’t want to say that the why-question arises necessarily at a conscious level – indeed, it mostly arises at a subconscious level –, nor do I want to say that we must always be able to give an answer. The most important thing is that *we feel, or sense, that there is an answer*, and that it would be worth the effort to try to search for it, even if it will not take place during the course of our aesthetic experience or after its consummation. I think that some contemporary artworks are defective in giving the impression that no answer could be possible, because of their excessive complexity or coldness – think of Ligeti’s *String Quartet n. 1* –, or in giving the impression that our search for the answer would come to a trivial end, because of their low degree of elaboration and inspiration – think of Andy Warhol’s film *Sleeping*.

So conceived, i.e., as a stratified interpretative activity, it’s easy to understand why, in the course of AE, recipient’s passivity (his being dominated by the artwork) can bring the subject to self-reflection – to the enlivenment of understanding and

imagination attained in their free play, to speak in Kantian terms – and self-integration (the recipients, Bertram says, are “altered in their very subjectivity”): another feature that Beardsley (1982: 289) indicated as constitutive of aesthetic experience, whose ultimate effect is that of “a sense of integration as a person, of being restored to wholeness from distracting and disruptive influences [...] and a corresponding contentment, even through disturbing feelings, that involves self-acceptance and self-expansion”.

3. The formal and expressive grounds of aesthetic experience

The interpretative activity of the subject – while it employs, most notably, affective and imaginative capacities which can give both rise to associations with personal events and thoughts, which so enter into the building of an AE – is not, Bertram rightly underlines, aimless, i.e., free of constraints: its goals are established by the object upon which his attention is directed. This means, as I read it, that the tighter are the ‘paths’ designed by the artist, the more rewarding is the appreciative ‘walk’ that the subject undertakes towards the world of the artwork. We cannot have aesthetic experience of everything; at least, not of the same kind, i.e., at the same level of intensity and pleasantness. Aesthetic experience is an experience of such and such phenomenal characteristics; that would be wonderful, if they suffice to define it. But given the current tendency to find AE happening in the most disparate fields, it appears to me as a contingent necessity, if not as a general principle, to specify what, an AE, is an experience of. This would render clearer even its subjective *definienda*, in being presented also as the subjective correlative of some – specific and irreplaceable – objective features. The latter, as Bertram and others firmly state, amount to aesthetic form; but can include expressive qualities as well, as they grow out (at least, that’s what I’m going to argue) of a distinctive, irreplaceable and successful (with respect to the expressive intention of the artist) shaping of a (initially) rough expressive material.

As regards global aesthetic form, I think it’s useful to distinguish aesthetic form per se from what I’d call (following Levinson 2006: 201-2) expressive form. We can identify the former with the organic interconnectedness of parts/elements of an artwork, including its semantic or expressive components, albeit considered only as means towards the reinforcement of pure formal unity itself. Think, for instance, of how the introduction of more characters in a novel, of secondary themes in a sonata, or of a background landscape in a portrait, represent additional sources for the artist to achieve a higher order of coherence in the plot, composition, or design, *independent of* the affective, evocative or symbolic import that such characters, themes or sceneries can bring to the work. By expressive form I mean the organic interconnectedness of the semantic and expressive properties of an artwork as considered *also for what they are*, i.e., as embodying a distinctive (representational, symbolic or emotional) content. Think, for instance, of how the atmosphere evoked by a landscape provides a dreamy

background to the intense expression of the figure portrayed, of how the contrasting emotions aroused by the principal melodies of the first movement of a sonata develop separately to reach an harmonic integration in the final section (the recapitulation), or of how our diverse reactions towards the characters and events that we encounter in the course of our reading a novel or watching a film “follow naturally one upon another”, giving a sense of “psychological inevitability” (as Beardsley [1982: 295] remarked, e.g., our emotional experience of a good performance of Shakespeare’s *Hamlet*). Aesthetic and expressive form, so conceived, are what prompt and justify – representing the objective/formal grounds of its occurrence – that sophisticated intertwining of sensations, percepts, affects, and thoughts to which AE, from a subjective point of view, amounts.

But some rightly assume that an artwork can sometimes induce an AE in virtue of its expressive properties, even when they are not, at the overall level, highly unified, and so attach only to partial sections of the work. Noël Carroll (2012: 174), for instance, maintains that AE involves focus on *how* an artwork achieves its purposes, and this can be done either “formally” or “qualitatively”, the latter meaning by means of the embodiment of remarkable expressive qualities. But then another puzzlement arises: how can expressive properties alone (such as being strident, serene, melancholy, solemn, and so on) be an objective ground of AE, if their status fluctuates according to the affective responses they call for? My answer is that it is only through an emergent, organic and coherent combination of, e.g., verbal, visual and acoustic means, that an artist can successfully express his view or emotion in the work, and provide it with a wide array of human qualities (as Beardsley [1982: 106-110] calls them). The subtle melancholy of a melody, the serenity of a landscape, or the ambiguous charm of a character, depend on an adequate articulation and synthesis of sounds, colors, words. And this formal background from which expressive properties develop their distinctive profile is what ensures a certain level of objectivity – insofar as an aesthetic discourse admits of objectivity – to the experience they make possible and aesthetically enrich.

To take place, aesthetic experience requires the recipient’s active responsiveness to the object configuration. But it demands also that the work on which our attention is directed is capable of eliciting and supporting our interest. Only formally well-constructed, and semantically rich, artworks, can do this job; and it seems to me that, surprisingly enough, we don’t need to search for new artforms to be so involved with artworks. Interpretive following of a Filippo De Pisis’ still life painting – discovering the significance of each single brushstroke, savoring its delicate chromatic palette, and enjoying its melancholy feeling – can be more interactive than participating at a performance such as the celebrated Marina Abramović’s *The artist is present*, which far from being as it was presented, that is, as a quintessential interactive experience, at best resolves into self-suggestion, due to its lack of interpenetration of the elements (including ourselves) involved in the performance. While sitting in front of Ms. Abramović, our percepts, affects and thoughts are not tied to her gaze – after all, it’s not

a psychoanalysis session –; there's no plausible answer to the question 'why did she choose that disposition for the spectators, or that length of each exchange of glances' (the means are relatively irrelevant for the end to be reached; the 'how it works' of the work is not interesting). The artistry is absent, and the spectator is free to look over and maybe search for a De Pisis' exhibition. That's what we should do, if we care for genuine, intense and enriching aesthetic experiences.

WORKS CITED

- BEARDSLEY, Monroe. 1982. *The Aesthetic Point of View. Selected Essays*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- CARROLL, Noël. 2012. "Recent Approaches to Aesthetic Experience". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70 (2): 165-177.
- DEWEY, John. 1934. *Art as Experience*. New York: G.P. Putman.
- GOLDMAN, Alan. 2013. "The Broad View of Aesthetic Experience". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 71 (4): 323-333.
- LAMARQUE, Peter. 2007. "Aesthetics and Literature: a Problematic Relation?". *Philosophical Studies* 135: 27-40.
- LEVINSON, Jerrold. 1996. *The Pleasures of Aesthetics. Philosophical Essays*. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- 2006. *Contemplating Art. Essays in Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press.
- PAREYSON, Luigi. 1988. *Estetica. Teoria della formatività*. Bologna: Bompiani.

JERROLD LEVINSON

VERSO UNA CONCEZIONE NON MINIMALISTA DELL'ESPERIENZA ESTETICA

1. Esperienza estetica e atteggiamento estetico.

Che cosa è l'esperienza estetica? L'approccio tradizionale alla questione vede l'esperienza estetica come strettamente legata ad una condizione mentale o stato mentale antecedente che può essere definito *atteggiamento estetico*. Spesso si ritiene che l'atteggiamento estetico preceda l'esperienza estetica; perciò quest'ultima è ciò che si dà se, nelle circostanze appropriate, viene adottato il primo. L'atteggiamento estetico può essere caratterizzato nei termini dell'ignorare o sopprimere certi altri atteggiamenti mentali o stati mentali, come ad esempio quelli di tipo pratico, ansioso o desiderativo, in quanto questi atteggiamenti precluderebbero, o quanto meno renderebbero complicato, il mantenimento dell'atteggiamento estetico.¹ In alternativa l'atteggiamento estetico potrebbe forse essere caratterizzato come una condizione di apertura, ricettività e generosità verso la forma e le qualità percettive di un oggetto, nella quale la propria percezione di esse non è controllata o dominata da uno scopo ulteriore.²

Sono consapevole della celebre critica nei confronti dell'atteggiamento estetico sollevata da George Dickie e difesa da alcuni dei suoi sostenitori, secondo la quale l'atteggiamento estetico sarebbe semplicemente una questione di *attenzione verso*, piuttosto che *distrazione da*, le proprietà di un oggetto (cfr. Dickie 1964). Ma io considero questa critica non conclusiva, addirittura fallace. Questo perché l'attenzione, in qualunque grado, non è tutto ciò che è richiesto al fine di considerare qualcosa, o avvicinarsi a qualcosa, esteticamente. Vi è anche, ragionevolmente, il *modo* in cui l'attenzione viene diretta, che a sua volta è in parte funzione di ciò che motiva tale attenzione, così come la propria disposizione ad essere influenzati da ciò che questa

¹ Si veda Iseminger 2003: 106, per una proposta di questo tipo.

² Questo genere di proposta, nello spirito di Stolnitz 1960, è offerta in Kemp 1999, che comunque alla fine non la difende.

attenzione dischiude. Potrebbero esserci inoltre differenze nella qualità dell'attenzione stessa. Ad esempio quella tipica del coinvolgimento estetico con un oggetto potrebbe essere caratterizzata come assorta e catturata, mentre quella tipica del coinvolgimento non estetico come vigile e cauta.

Senza soffermarsi ulteriormente sulle risposte che si potrebbero avanzare all'argomento riduttivo di Dickie, secondo la mia visione la nozione di atteggiamento estetico è lungi dall'essere vuota e potrebbe ancora giocare un ruolo nel caratterizzare l'esperienza estetica come quel tipo di esperienza di un oggetto che almeno tipicamente risulta dall'adozione di quel tipo di atteggiamento verso l'oggetto, o verso l'interazione che si ha con esso.

Presentiamo qui un esempio di un atteggiamento o stato mentale che condiziona l'esperienza in maniera marcata, dando a questa esperienza un carattere che non avrebbe avuto altrimenti. Immaginate di accettare con gioia di dover guidare da un luogo a un altro, dopo aver pianificato originariamente di prendere il treno ma essendo stati bloccati da uno sciopero; all'opposto, immaginate di dover accettare di guidare a malincuore, ancora fremendo per l'irritazione.

L'esperienza della stimolazione fisica del guidare, delle visioni e degli odori del viaggio, della striscia di autostrada che si distende sotto le ruote, probabilmente risulterà fortemente differente dall'altra e questo perché l'atteggiamento di accettazione gioiosa normalmente genera risultati esperienziali diversi rispetto all'accettazione riluttante.

O pensate all'attesa di un autobus aspettando di rivedere la propria amata dopo molto tempo, rispetto all'attesa di un autobus che porterà, come tutti i giorni, a un lavoro che anebbia la mente e distrugge l'anima. Queste esperienze di attesa non potrebbero essere più diverse, e queste differenze sono largamente una funzione dei differenti atteggiamenti messi in campo dal soggetto nel periodo di attesa impostogli allo stesso modo in entrambi i casi.

Si potrebbe essere tentati di ribattere, con vena dickiana, che nei casi appena illustrati l'esperienza in effetti differisce, ma *soltanto* perché ciò a cui si presta attenzione è diverso. Quindi, ad esempio, si potrebbe sostenere che è precisamente per il fatto che l'attenzione è rivolta alla striscia di autostrada di fronte ai propri occhi, e non al pensiero del tempo perso, che l'esperienza ha un carattere piacevole e non di sofferenza. Ma questo, si potrebbe affermare, pone le cose al rovescio. Non è infatti solamente focalizzandosi sull'autostrada che si dipana che si accede a un'esperienza più felice; è invece attraverso un atteggiamento positivo precedente verso le circostanze che si è portati a focalizzarsi sul dipanarsi come tale e a considerarlo una fonte di diletto.

Sembra quindi ottuso pensare che il tipo di esperienza che generalmente si ha quando ci si avvicina ad un oggetto, che si tratti di un'opera d'arte o di una porzione di natura, in ciò che uno potrebbe chiamare uno stato mentale di tipo estetico, non sia effettivamente diversa dal tipo di esperienza che generalmente si ha quando ci si

avvicina a un oggetto in uno stato mentale di tipo acquisitivo, o apprensivo, o analitico, o pedante, o alla ricerca di informazioni.

Una caratteristica che viene tradizionalmente ritenuta centrale rispetto all'atteggiamento estetico è quella del *disinteresse*, a volte interpretato come distacco o distanziamento. Risulta chiaro che questo dovrebbe essere compreso nei termini di un distaccamento o distanziamento temporaneo dalle preoccupazioni o emozioni strettamente personali, evitando di rivolgergli l'attenzione o di agire su di esse, in modo da permettere la piena attenzione verso l'oggetto di cui si fa esperienza, piuttosto che un distaccamento o distanziamento dalle proprie preoccupazioni e dalla propria capacità di rispondere emotivamente in generale. Noël Carroll nota in uno dei suoi articoli recenti su questo argomento che il disinteresse "non sembra riferirsi ad alcuna dimensione qualitativa dell'esperienza", ma sembra invece essere "una caratteristica dei giudizi estetici piuttosto che dell'esperienza estetica." (Carroll 2002: 149) Ora, potrebbe essere vero che il disinteresse non sia una caratteristica delle *esperienze* estetiche, ma da questo non consegue che possa solamente essere una caratteristica apprezzabile dei *giudizi* estetici. Questo infatti trascura il fatto che il disinteresse è naturalmente inteso come una caratteristica dell'*atteggiamento* o dello *stato mentale* con il quale ci si accosta a un oggetto al fine di averne esperienza, che può influire in modo regolare e prevedibile sul carattere di quella esperienza. Una volta che si accetta che l'atteggiamento estetico non è tanto un'*attività* mentale quanto la *disposizione* al coinvolgimento in particolari attività di questo tipo – ad esempio, prestare attenzione a certi aspetti di un oggetto piuttosto che altri, percepire quegli aspetti in un certo modo o con certi fini in mente piuttosto che altri, rispondere a quegli aspetti nella maniera più aperta, invece che più cauta possibile, e così via – si sarà meno tentati di concepirlo come un mito o un'illusione. L'atteggiamento estetico consiste nell'essere disposti a prestare attenzione, percepire, rispondere o fare esperienza in un certo modo; non è per se stesso, come tale, una *modalità* di prestare attenzione o percepire o rispondere o esperire.

Quindi, dal fatto che abbia luogo un certo tipo di attenzione, percezione, risposta o esperienza, non è possibile, invero, inferire che questo tipo di attività è stata preceduta o preparata dall'adozione dell'atteggiamento estetico, ma non è nemmeno possibile concludere che, visto che questo atteggiamento non va identificato con alcuna attività particolare, allora non è nulla. Ne concludo che la prospettiva di caratterizzare l'esperienza estetica come quel tipo di esperienza percettivo-immaginativa che tipicamente risulta dall'adozione di un atteggiamento estetico può difficilmente essere considerata vacua. Tuttavia nel resto di questo articolo non mi baserò su questa modalità di caratterizzare l'esperienza estetica – ovvero, in relazione ad un atteggiamento estetico identificabile – ma ricercherò una caratterizzazione di tipo più diretto, che emergerà gradualmente dall'esame di una concezione antagonista di questa esperienza, di tipo minimalista.

2. Svantaggi di una concezione minimalista dell'esperienza estetica.

Dunque che cos'è una concezione minimalista dell'esperienza estetica? Si tratta, concisamente, di una concezione secondo la quale l'esperienza estetica è semplicemente un'esperienza nella quale vi è percezione o cognizione di proprietà estetiche e/o formali di un qualche oggetto. Una concezione di questo tipo, notoriamente difesa da Noël Carroll, possiede il vantaggio della relativa chiarezza, così come di rendere relativamente semplice verificare, alla luce di essa, se un soggetto sta avendo un'esperienza estetica oppure no. Si tratta semplicemente di determinare se il soggetto è consapevole o sta prestando attenzione ad alcune proprietà formali o estetiche dell'oggetto.

Vi sono, comunque, notevoli vantaggi nell'adottare una concezione non-minimalista dell'esperienza estetica, che una concezione minimalista non può vantare. Il vantaggio principale è quello di preservare l'intuizione che l'esperienza estetica è normalmente un'esperienza *gratificante, di valore, o pregevole*. Ad esempio, nei casi in cui le opere d'arte sono mediocri, o certi paesaggi ordinari, non è sicuro che nel momento in cui registriamo alcune delle loro proprietà estetiche e/o formali stiamo avendo un'esperienza estetica di essi anche se, in qualche modo, li stiamo sperando. Questo significa che la mediocrità o ordinarietà di essi potrebbe essere sufficiente a precludere la modalità estetica dell'esperienza, intesa come una modalità che si accompagna normalmente ad assorbimento e soddisfazione, in una certa misura. Ma anche quando le opere d'arte sono eccezionali e i paesaggi impressionanti, non è plausibile sostenere che abbiamo di essi un'esperienza estetica ogni qual volta registriamo di essi, adeguatamente, una qualunque delle proprietà formali o estetiche. L'esperienza estetica non è così comune!

Voglio insistere sull'utilità della nozione di esperienza estetica che, almeno come standard, è quella di un'esperienza intrinsecamente pregevole. Vorrei sottolineare immediatamente che questo non significa che l'esperienza estetica così concepita sia sempre semplicemente *piacevole o divertente*, ma solamente che è ritenuta in qualche modo *gratificante o di valore*.³

Una nozione minimalista dell'esperienza estetica, secondo cui un'esperienza di questo tipo non coinvolgerebbe né un affetto caratteristico, né un piacere, né una soddisfazione, né una esaltazione, né un assorbimento, né un apprezzamento peculiari, è una nozione cui non si può fare appello al fine di comprendere l'idea resistente secondo la quale le opere d'arte sarebbero artefatti *espressamente intesi o progettati per procurare un'esperienza estetica*. Anche se, alla luce dell'evoluzione dell'arte nel secolo scorso, si negasse che una concezione dell'artisticità su basi estetiche è infine

³ Per una discussione sull'argomento, cfr. "Pleasure and the Value of Works of Art", in Levinson 1996.

sostenibile, è chiaro che una simile concezione è perfettamente comprensibile, è dotata di un certo fondamento e continua ad attrarre sostenitori. Ma sicuramente la nozione secondo cui le opere d'arte sarebbero artefatti concepiti al fine di consentire semplicemente la *percezione* o *registrazione* di forme e/o proprietà estetiche complesse garantirebbe una scarsa presa a livello intuitivo e non permetterebbe con alcuna plausibilità di motivare una definizione di arte in termini di esperienza estetica. E questo perché, prima di tutto, noi ci rivolgiamo alle opere d'arte per qualcosa di più di semplici occasioni di percepire forme e proprietà estetiche complesse e, in secondo luogo, sia il mondo *naturale*, sia il mondo *creato dall'uomo* al di fuori dell'arte sono certamente dotati più che a sufficienza di forme complesse e proprietà estetiche da soddisfare qualunque bisogno che si potrebbe supporre di avere di mera registrazione di forme o proprietà di questo tipo.

Si potrebbe, nonostante tutto, accettare facilmente che l'esperienza estetica coinvolga necessariamente una qualche forma di reazione valutativa o affettiva a un oggetto e allo stesso tempo negare che una simile reazione sia necessariamente *positiva*. Non sarei totalmente in disaccordo; ed è per questo che sostengo che il carattere positivo dell'esperienza estetica sia compreso al meglio come una caratteristica *standard*, piuttosto che strettamente *definitoria*, di tale esperienza. Sembra che esperienze di ciò che è disordinato, brutto e disgustoso siano naturalmente concepite come *tipi* di esperienza estetica, seppur non desiderabili. Risulta chiaro comunque che in contesti ordinari, quando si riporta di aver avuto un'esperienza estetica si presuppone, a meno che non sia indicato altrimenti, che l'esperienza subita sia stata di natura positiva, che non sia stata un'esperienza di cui pentirsi, né facile da dimenticare. Che un'esperienza estetica sia normalmente concepita come avente carattere positivo – che l'esperienza estetica positiva sia lo standard per l'esperienza estetica – è un fatto grammaticale, per così dire, e non una mera questione di frequenza statistica.

3. La posizione di Carroll in breve a favore di una concezione minimalista dell'esperienza estetica.

In anni recenti il principale, e decisamente tenace, sostenitore di quella che sto chiamando una concezione minimalista dell'esperienza estetica è stato Noël Carroll. Carroll, che definisce la sua posizione come un *approccio* all'esperienza estetica *orientato al contenuto*, sostiene che l'esperienza estetica può essere definita sulla base dei fenomeni verso i quali è diretta, ovvero le proprietà estetiche e formali e le interrelazioni tra di esse (Cfr. Carroll 2005: 89). Si potrebbe pensare che io, che una volta proposi un'analisi del piacere estetico in termini simili,⁴ sia in linea con un simile approccio, ma

⁴ Cfr. Levinson 1992. In Levinson 2008, una revisione di Levinson 1992, propongo ciò che segue: "Il piacere ricavato da un oggetto è di tipo estetico quando deriva da una apprensione di, ed una riflessione

non è così. L'*attenzione* estetica infatti è una cosa, mentre l'*esperienza* estetica è un'altra cosa, e più ampia. Il fatto che l'attenzione sia rivolta verso certi aspetti di un oggetto, ovvero aspetti di tipo formale e/o estetico e verso le relazioni tra di essi, può forse essere sufficiente per giustificare la categorizzazione di una tale *attenzione* come estetica. Ma io sostengo che non sia sufficiente che l'attenzione estetica abbia luogo per giustificare la categorizzazione dell'esperienza di cui è parte come *esperienza* estetica.

Carroll afferma che, rispetto ad approcci all'esperienza estetica orientati al valore o all'affetto, che non offrono alcun tipo di guida rispetto all'apprezzamento, un vantaggio dell'approccio orientato al contenuto è che “può iniziare a istruire gli aspiranti esteti su che cosa dovrebbero *fare* al fine di avere un'esperienza estetica, ovvero: prestate attenzione alla forma, alle proprietà estetiche, e così via, delle opere d'arte” (Carroll 2005: 91). Ma il difensore di un'interpretazione dell'esperienza estetica orientata al valore o all'affetto è probabile che obietti: e per quale motivo gli aspiranti esteti dovrebbero *volere* avere esperienze estetiche, se esse non comportano alcun valore positivo o affetto desiderabile? Carroll osserva che notare lo schema rimico di una poesia o un'altra sua caratteristica strutturale non conduce automaticamente “lettori appropriatamente informati a considerarla meritevole, o intrinsecamente o strumentalmente” (Carroll 2002: 163). Ma perché dunque chiamare un tale notare *esperienza estetica*? Che cosa si ottiene degradando in questo modo l'espressione *esperienza estetica*? Non sarebbe più onesto chiamare questo notare semplicemente un'*esperienza percettiva*, o anche più semplicemente una *percezione*, nella quale qualche proprietà, formale o estetica, viene appresa?

Il mero prestare attenzione alla ripetizione formale in un quadro è un'esperienza estetica, afferma Carroll, anche se nessun tipo di piacere, o affetto, o soddisfazione sono coinvolti. “Che cosa altro sarebbe?”, si chiede retoricamente (Carroll 2002: 149). Ma questa domanda retorica, che Carroll impiega molte volte, è decisamente una petizione di principio. Come ha osservato Robert Stecker (Stecker 2005: 49), notare “la ripetizione suggestiva di forme rettilinee in un dipinto cubista” (Carroll 2002: 149)

su, il carattere individuale dell'oggetto e il suo contenuto, entrambi per se stessi e, almeno in casi importanti, in relazione alla base strutturale sulla quale tale carattere e contenuto poggiano. Vale a dire che apprezzare qualcosa esteticamente significa, tipicamente, prestare attenzione non soltanto alle forme, qualità e significati per se stessi, ma anche al modo in cui tutte queste cose emergono dal particolare insieme di caratteristiche percettive di basso livello che costituiscono l'oggetto su un piano non-estetico. Noi apprendiamo il carattere e il contenuto degli elementi come ancorato nella ed emergente dalla struttura specifica che lo costituisce a un livello primariamente osservativo. Contenuto e carattere sono sopravvenienti rispetto a tale struttura e l'apprezzamento di essi, se propriamente estetico, coinvolge la consapevolezza di questa dipendenza. Apprezzare le proprietà di un oggetto esteticamente significa esperirle, in maniera minimale, come proprietà dell'oggetto individuale in questione, ma anche tipicamente come legate e inseparabili dalla sua configurazione percettiva.” Per una spiegazione più prudente, simile a questa, che pone meno enfasi sull'elemento riflessivo ascritto all'apprezzamento estetico, in ciò che è esposto precedentemente, cfr. Budd 2008.

oppure “lo schema rimico unificante A/B/A/B” (Carroll 2002: 163) di una poesia semplicemente non può essere sufficiente a costituire esperienze estetiche di quelle opere, sulla base di qualunque interpretazione ragionevole dell'esperienza estetica. Stecker etichetta appropriatamente questi atti di prestare attenzione o osservare come “cognizioni delle opere d'arte su base percettiva”, che possono sottostare oppure contribuire all'apprezzamento o valutazione positiva di queste opere, ma che non sono in se stessi apprezzamenti o valutazioni, e dunque ragionevolmente non sono *esperienze estetiche* di queste opere.

Ed ecco un'altra versione dell'argomento di Carroll (Carroll 2005: 172):

Sicuramente l'esperienza della comprensione o del cercare di comprendere la forma di un'opera d'arte è un'esperienza estetica. Che cosa altro sarebbe?

Ma che l'attenzione alla forma sia una *caratteristica* dell'esperienza estetica, forse addirittura *necessaria* per l'esperienza estetica, non mostra che essa sia *sufficiente* per l'esperienza estetica. Infatti, se questa forma è irriducibilmente caotica, e quindi inafferrabile, o se a tale forma, sebbene afferrabile, non si presta attenzione nella giusta maniera o con lo spirito giusto, è plausibile suggerire che, anche se c'è un'esperienza di qualche tipo, essa non costituisce un'esperienza estetica. In un modo simile Carroll nota che si potrebbe prestare attenzione alle caratteristiche del corpo di Katherine Hepburn, del suo volto, del suo eloquio e dei suoi gesti, e determinare quanto queste caratteristiche siano adatte al nervosismo che i suoi personaggi cinematografici dovrebbero comunicare, “e nonostante questo si potrebbe non trarre alcun piacere, né patire alcun altro affetto, mentre lo si fa. Su quali basi verrebbe negato che questa è un'esperienza estetica? E se non si tratta di un'esperienza estetica, che tipo di esperienza è?” (Carroll 2002: 72.). Potrebbe essere un'esperienza cognitiva, un'esperienza percettiva, un'esperienza analitica, un'esperienza informativa, e così via. Non è che non ci siano altre plausibili denominazioni a disposizione.⁵

In breve, sarebbe meglio semplicemente non prestare ascolto alla ricorrente domanda retorica di Carroll, riguardante esperienze nelle quali proprietà formali e/o estetiche vengono percepite: “Che tipo di esperienza potrebbe essere, quindi, se non è estetica?” Infatti, in questo modo si assume illegittimamente che si tratta o di *questo* o altrimenti di *nulla* – ovvero, o di un'*esperienza estetica*, oppure di *nessun tipo di*

⁵ In modo che non si pensi che stia esagerando in merito al grado di entusiasmo di Carroll per questo argomento, di seguito ne riporto altre due versioni: “[...] come dobbiamo interpretare le esperienze insoddisfacenti di arte inadeguata, in particolar modo quelle in cui coloro che percepiscono si focalizzano sui luoghi tradizionali dell'esperienza estetica? [...] se queste esperienze insoddisfacenti delle dimensioni formali ed espressive delle opere d'arte fallimentari non sono esperienze estetiche, di che tipo sono?” (Carroll 2002: 155); “[...] infine, se prestare attenzione alle proprietà formali ed espressive di un'opera d'arte con discernimento non è una esperienza estetica, in che altro modo potremmo classificarla?” (Carroll 2002: 161).

esperienza. Il modo di argomentare di Carroll mi ricorda la famosa forma argomentativa normalmente attribuita, forse in forma apocrifa, a Sidney Morgenbesser: “Conclusione: *p*. Argomento: che cosa, se non *q*?”.

4. Lo stato mentale estetico, l'esperienza estetica e l'apprezzamento estetico.

Mi occuperò ora di una concezione non-minimalista dell'esperienza estetica, una concezione con cui sono in larga misura in accordo, ovvero quella di Gary Iseminger. Iseminger propone che lo stato mentale estetico possa essere considerato equivalente all'*apprezzare* un certo stato di cose, dove l'apprezzamento può essere caratterizzato come “il valutare positivamente per se stessa l'esperienza di quello stato di cose” (Iseminger 2005: 99). Iseminger nota che l'apprezzamento è possibile che implichi, ma non necessariamente, profondo rapimento, un affetto evidente, o addirittura divertimento nel normale senso del termine (Iseminger 2005: 102). Iseminger afferma che questo è l'*apprezzamento* in generale, visto che non intende basarsi su una nozione di apprezzamento specificamente *estetico*.

Ma nonostante ciò che afferma Iseminger, penso che *dovrebbe* essere inteso specificamente come apprezzamento *estetico*, o forse come apprezzamento *intrinseco*, visto che si potrebbe apprezzare, ovvero considerare di valore, uno stato di cose che si stava sperando per gli *usi* o *conseguenze* di quello stato di cose, e questo sarebbe presumibilmente un caso di apprezzamento *non-estetico* di esso. Ad esempio potrei apprezzare la lezione che stavo seguendo per la profonda comprensione acquisita grazie a essa, o apprezzare un massaggio per gli effetti positivi che mi aspettavo avrebbe avuto il giorno seguente sulle mie possibilità di movimento. Metterò da parte questo punto, comunque, e converrò sul parlare semplicemente di apprezzamento *tout court*, visto che, anche se ho ragione sul fatto che esiste, in effetti, un apprezzamento *strumentale*, nel caratterizzare lo stato mentale di tipo estetico noi abbiamo plausibilmente a che fare solamente con l'apprezzamento *intrinseco*.

Lo stato mentale estetico, sottolinea Iseminger, è *complesso*, consistendo nel valutare-positivamente-un'esperienza-in-se-stessa (Iseminger 2005: 100). Oppure, come lo descrive in maniera alternativa in un altro punto, lo stato mentale estetico è un *composto* formato dalla cognizione epistemica delle proprietà di un oggetto e dalla valutazione positiva intrinseca di quell'esperienza cognitiva (Iseminger 2005: 114). D'accordo. Ma se accettiamo la prima formulazione allora quel complesso stato mentale non è anche un'esperienza, il cui carattere complessivo è un valutare positivamente? E, se assumiamo la seconda formulazione, allora quello stato mentale composto non è forse formato da due esperienze, una delle quali ha l'altra come oggetto, e quindi è essa stessa un'esperienza? In altre parole, che cosa ci impedisce di *identificare* semplicemente stati mentali estetici ed esperienze estetiche?

Iseminger ritiene che insistere sulle differenze concettuali tra lo stato mentale di tipo estetico e l'esperienza estetica è necessario al fine di respingere l'argomento dei "due-soggetti-che-esperiscono-un-quadro", ripetutamente utilizzato da Carroll, contro le concezioni valutative e affettive dell'esperienza estetica che sostiene che, nella misura in cui i due soggetti prestano attenzione e registrano le medesime proprietà formali ed estetiche del quadro, stanno avendo la stessa esperienza, indipendentemente dalle differenze tra i soggetti riguardanti l'atteggiamento o la motivazione sottostante (cfr. Carroll 2002 e Carroll 2005).

Di seguito, per riferimenti futuri, la formulazione di Stecker dell'argomento (Stecker 2005: 51):

[...] considerate Jerome e Charles, che sono entrambi coinvolti nell'esperienza della visione di un quadro di Picasso. Jerome ritiene meritevole l'esperienza per se stessa, il che non gli preclude di apprezzarla per i benefici addizionali che ne derivano come risultato. Ciò che invece è richiesto specificamente è che se tali benefici potessero essere forniti in qualche altro modo, allora Jerome sentirebbe che sta comunque perdendo qualcosa che valuta importante nel perdersi l'esperienza del quadro di Picasso. Charles pensa di ritenere meritevole l'esperienza del quadro di Picasso semplicemente per i diversi benefici che ne ricava. Egli gode delle sue aumentate capacità di discriminazione, di riconoscimento di schemi, e così via. Ma entrambi stanno interiorizzando le stesse proprietà del dipinto e perciò stanno notando le stesse strutture formali e caratteristiche espressive. Non stanno quindi entrambi avendo la stessa esperienza del dipinto? Si afferma quindi che, se quella di Jerome è un'esperienza estetica, allora lo è anche quella di Charles.

È tuttavia possibile replicare a questo argomento addirittura senza introdurre la questione del valore, come invero fa Stecker, il quale nota che nonostante i due soggetti stiano *elaborando percettivamente* le stesse proprietà del dipinto, questo non implica che le loro esperienze siano interamente, o anche solo in maniera significativa, le stesse, in quanto i due soggetti stanno "reagendo a questo elaborare percettivo in maniera differente", come testimoniato nel modo più chiaro dal fatto che uno ne ricava piacere mentre l'altro no, che uno continuerebbe ad esservi coinvolto anche ove non ci fosse alcuna ragione ulteriore per farlo, mentre l'altro non lo farebbe (Stecker 2005: 52).

Iseminger, tuttavia, preferisce replicare all'argomento di Carroll in un'altra maniera, affermando che la chiave per evitare la sua conclusione

[...] è distinguere tra l'*esperienza* che le due persone stanno avendo e ciò che potrebbe essere chiamato lo *stato mentale complessivo* in cui si trovano [...]. Lo stato mentale estetico non è meramente l'esperienza di individuare caratteristiche formali ed espressive ma [...] lo stato mentale nel quale, mentre si individuano tali caratteristiche [...] si reputa questa individuazione per se stessa di valore [...]. Il fatto che essi stiano avendo, come supponiamo, la medesima esperienza è compatibile con il fatto che uno di essi si trovi in uno stato mentale di tipo estetico mentre l'altro no [...]. (Iseminger 2003: 103)

Ora io concordo con Iseminger sul fatto che i soggetti si trovano invero in *stati mentali* differenti, uno dei quali viene plausibilmente etichettato come estetico, mentre l'altro no. Supponendo tuttavia che ci sia un aspetto esperienziale nel valutare, allora c'è in effetti una ragione addirittura per negare che i due soggetti stiano avendo la stessa *esperienza*.

Questo ci conduce a come si dovrebbe intendere il *valutare positivamente* perché esso sia al servizio dell'analisi di Iseminger dello stato mentale estetico, o apprezzamento. Iseminger sembra ritenere che questo possa essere semplicemente spiegato nei termini di un certo tipo di *credenza*, ovvero, che una certa cosa è buona per ragioni non-strumentali, ma ho alcuni dubbi su questo. A mio parere il valutare positivamente, se vogliamo considerarlo il marchio definitivo dell'apprezzamento, deve essere una posizione *attiva* o un evento, un *considerare-pregevole*, per così dire, dotato di una qualche sorta di fenomenologia, e il semplice credere, che normalmente è un non-evento ed è privo di fenomenologia, sembra poco adatto a ricoprire questo ruolo. Il valutare positivamente nel senso che la teoria di Iseminger richiede deve includere una presa di posizione attiva, ed avere un carattere simile, se non identico, all'ammirare o al godere, come stati che accadono, piuttosto che disposizionali. Che cosa può essere dunque il valutare positivamente, inteso come una presa di posizione positiva e presente alla mente verso qualcosa, sia esso un oggetto, una attività o un'esperienza? Si tratta chiaramente di qualcosa di più rispetto all'amare o al preferire una certa cosa, oppure al trarne diletto, anche se è ovviamente compatibile con essi, e generalmente presuppone e si costruisce a partire da questi stati. Un elemento che sembra rilevante nella posizione del valutare positivamente, rispetto al semplice gradire, preferire o trarre diletto, è una *presa di posizione a favore* o forse l'*approvazione*. Dunque potremmo forse affermare che l'apprezzamento è, con forte approssimazione, *soddisfazione per cui si prende favorevolmente posizione* e quindi, con riferimento a questo caso specifico, che valutare positivamente un'attività percettiva-immaginativa come tale è più o meno: *trarre soddisfazione da un'attività di questo tipo per se stessa e allo stesso tempo, ad un qualche livello, sostenere o approvare una tale azione*.⁶

Valutare positivamente un'attività o un processo di percezione o cognizione per se stessi implica adottare e sostenere una certa *presa di posizione* verso di essi, qualcosa di simile alla soddisfazione sostenuta. E questa posizione aggiunta, ragionevolmente o costituisce una differenza nell'esperienza complessiva che si ha, oppure conduce a una differenza nell'esperienza complessiva che si ha. Perciò è quanto meno possibile che il valutare positivamente, inteso come una presa di posizione attiva da parte di un

⁶L'espressione "a un qualche livello" intende significare che nonostante il valutare positivamente molto spesso coinvolga una cosciente e riflessiva presa di posizione, in alcuni casi la presa favorevole di posizione che ha luogo potrebbe essere non-riflessiva e non completamente cosciente.

soggetto, sia anch'esso esperienziale, e possa dunque costituire il cuore dell'esperienza estetica sulla base di una concezione non-minimalista.

Stecker, per come io l'ho interpretato, sembra propendere per questo senso del valutare positivamente come una presa di posizione o coinvolgimento attivo. Tutta l'esperienza estetica, afferma, coinvolge il valutare positivamente l'esperienza percettivo-immaginativa che si sta avendo, reputarla intrinsecamente utile e meritevole per se stessa, dove un segno del valutarla positivamente per se stessa è il continuare a valutarla tale anche quando si crede che essa non porti o procuri nient'altro che si ritenga meritevole (Stecker 2005: 49-50). La terminologia del 'reputare meritevole' e del 'continuare a valutare in maniera positiva' certamente suggerisce, per quanto non imponga, una lettura del 'valutare' secondo la quale il valutare positivamente sarebbe, o a ogni modo potrebbe essere, un'attività o presa di posizione con un aspetto esperienziale.⁷

Per riassumere questa parte della mia argomentazione, sebbene io concordi con Iseminger sul fatto che l'individuazione di certe caratteristiche senza apprezzarle non si configura come *stato mentale* estetico, sono in disaccordo sul fatto che uno stato mentale estetico, nel quale si riconosca il valore o si apprezzi-per-se-stessa una certa esperienza percettivo-immaginativa interna, non sia di conseguenza a sua volta un'esperienza estetica. Iseminger rinuncia prematuramente alla nozione di un'esperienza distintamente estetica in quanto sembra obbligato a non attribuire l'etichetta 'esperienza' al complesso stato mentale che ha caratterizzato, ovvero valutare-positivamente-una-certa-esperienza-percettivo-immaginativa-in-se-stessa. Ma se il valutare positivamente nel senso necessario per sostenere la nozione di Iseminger di uno stato mentale di tipo estetico è esso stesso, come io ho proposto, necessariamente esperienziale, allora non vi è alcuna ragione per opporsi alla conclusione che uno stato mentale estetico è anche, *ipso facto*, un'esperienza estetica, e quindi i due soggetti dell'esperimento mentale di Carroll stanno in effetti avendo esperienze complessive che sono distinte.

C'è tuttavia un apparente controesempio all'affermazione che il valutare positivamente, nel senso della soddisfazione sostenuta in un'esperienza percettivo-immaginativa, possa caratterizzare tutta l'esperienza estetica. Prendete un'opera d'arte innovativa e provocatoria che non si sappia come considerare o come avvicinare, con la quale ci si confronti, si tenti di comprenderla, si cerchi un modo per entrarvi, o si tenti di afferrarne il senso, ma fino a quel momento senza successo. Non è forse naturale affermare che nel fare questo si sta avendo un'esperienza estetica, anche se non si sta

⁷ Il concetto del valutare positivamente come atto sostanziale, avente una dimensione esperienziale, ha avuto alcuni illustri sostenitori. Uno di questi è stato Edmund Husserl, il fondatore della fenomenologia. L'idea del valutare positivamente come atto o stato mentale che accade, che la nozione di apprezzamento estetico sembra richiedere, si ritrova allo stesso modo anche sia nelle opere dei successori di Husserl, Sartre e Merleau-Ponty, sia in quelle del predecessore di Husserl, Franz Brentano.

traendo soddisfazione dal proprio coinvolgimento percettivo-immaginativo con le proprietà formali o estetiche dell'opera?

Forse, ma sembra che si debba allora almeno trarre soddisfazione o reputare utile quello sforzo esplorativo e interrogativo mirante a ottenere un coinvolgimento percettivo-immaginativo soddisfacente con l'opera. Altrimenti sarebbe ragionevole sostenere che non si starebbe ancora avendo un'esperienza estetica dell'opera, ma che si starebbe semplicemente tentando, con la migliore volontà al mondo, di avere quel tipo di esperienza. In altre parole, a meno che il soggetto non ne ricavi a un certo punto una qualche gratificazione, sembrerebbe forzato affermare che sta avendo luogo un'esperienza estetica. Non penso dunque che questo esempio riesca nell'intento di sollevare un dubbio reale in merito alla tesi in questione.

5. Caratterizzare l'esperienza estetica

Nonostante io abbia difeso, con alcune modifiche, una concezione non-minimalista dell'esperienza estetica da ritrovarsi nella letteratura recente, ovvero quella offerta da Gary Iseminger, il quale propone che il positivo valutare sia il cuore dell'esperienza estetica, invero non sposo quella specifica proposta. Sembra che ci siano esperienze con carattere positivo che saremmo inclini a classificare come esperienze estetiche, che è effettivamente possibile che siano di valore, ma che non includono come tali l'elemento del *valutare* da parte del soggetto dell'esperienza.

Cerchiamo dunque di capire, alla luce della discussione fino a ora condotta, se possiamo identificare, in termini in qualche modo più generali, gli elementi necessari per una caratterizzazione illuminante dell'esperienza estetica. Sembra che siano richiesti due elementi. Il primo elemento richiesto è che al centro dell'esperienza vi sia la giusta modalità di *attenzione o percezione*. L'altro elemento richiesto è una *risposta o reazione* positiva nei confronti di quell'attenzione o percezione fondamentale, che sia di natura edonica, affettiva o valutativa. Permettetemi di rivedere questi due elementi uno per volta.

Per *attenzione estetica* si intende l'attenzione focalizzata sul carattere di un oggetto o, espresso altrimenti, sulle sue forme e proprietà percepibili, per se stesse, nella loro piena individualità, al di là dell'utilità del prestarvi attenzione, su qualunque contenuto emerga da queste forme e proprietà e sulle relazioni tra queste forme, proprietà e contenuti.⁸ La *percezione estetica* può quindi essere compresa come il risultato

⁸ Molte delle proprietà a cui si presta attenzione in questo modo sono proprietà estetiche, ovvero proprietà percettive di un ordine superiore, rilevanti per la valutazione positiva, di tipo gestaltico, che emergono da configurazioni di proprietà percettive di ordine inferiore. Ma l'attenzione può essere estetica, in maniera riconoscibile, anche quando nessuna delle proprietà su cui ci si concentra è una proprietà estetica *per se*. Per saperne di più sulla caratterizzazione delle proprietà estetiche, cfr. Levinson 2005.

dell'attenzione estetica, un coinvolgimento percettivo con un oggetto nel quale sia la capacità immaginativa, sia la corporeità del soggetto che percepisce dovrebbero essere intesi come giocanti un ruolo, sebbene in gradi diversi a seconda dei casi differenti.⁹

Nel dire che si sta avendo una risposta positiva o una reazione *edonica*, *affettiva* o *valutativa* all'esperienza percettiva si intendono risposte o reazioni come le seguenti: gradire o gustarsi questa percezione, essere toccati da ciò che si sta percependo, registrare un'emozione in relazione a ciò che si sta percependo, valutare positivamente l'attività percettiva in cui si è coinvolti, reputare meritevole il mantenimento di quella attività percettiva, ammirare ciò che viene rivelato nell'esperienza percettiva che si ha, e così via. Questi casi, auspicabilmente, sono sufficienti a fornire un'idea adeguata del tipo di risposta o reazione richiesta per trasformare un caso di *percezione* estetica in un caso di *esperienza* estetica.

Mettendo dunque insieme i due elementi, una caratterizzazione dell'esperienza estetica generale, non-minimalista, che sia utile per la teoria estetica potrebbe essere formulata come segue: *L'esperienza estetica è l'esperienza che coinvolge la percezione estetica di un qualche oggetto, radicata nell'attenzione estetica verso quell'oggetto, e nella quale vi è una risposta edonica, affettiva o valutativa alla percezione stessa oppure al contenuto di quella percezione.*

6. L'esperienza estetica e l'esperienza sessuale, farmacologica e mistica.

Ipotizziamo, ai fini della discussione seguente, che l'esperienza estetica possa essere appropriatamente caratterizzata come sopra e, in particolare, che tale esperienza non risulti essere di un tipo tale per cui certe proprietà vengono meramente registrate. Ci si potrebbe chiedere se il campo dell'esperienza estetica così caratterizzato non sia comunque troppo ampio, comprendendo molte tipologie di esperienze al di là di quelle comprese nell'apprezzamento estetico dell'arte e della natura, che tradizionalmente non vengono concepite come esperienze estetiche. Ho in mente esperienze sessuali, farmacologiche e mistiche. Che cosa differenzerebbe l'esperienza estetica da queste altre forme di esperienza, essenzialmente percettive e potenzialmente meritevoli (Iseminger 2003: 99)? Al fine di fornire una spiegazione dell'esperienza estetica è necessario rispondere a questa domanda, oppure negare che in fondo vi sia alcuna differenza, ammettendo quindi semplicemente all'interno della categoria tutte le esperienze di questo tipo.

⁹ Anche se per semplicità continuo a utilizzare l'espressione "esperienza percettiva" per indicare il centro cognitivo di un'esperienza estetica, quella espressione dovrebbe essere considerata come una forma semplificata di quella forse più adeguata di "esperienza sensoriale-percettivo-immaginativa".

Recenti teorie dell'esperienza estetica hanno messo l'accento sul carattere cognitivo, immaginativo e focalizzato sull'oggetto di tale esperienza e la teoria sopra esposta non costituisce un'eccezione. Ma tali caratteristiche, o quella aggiuntiva della positiva risposta edonica, affettiva o valutativa, sono sufficienti a distinguere l'esperienza estetica da almeno alcuni casi di esperienza *sessuale*? L'esperienza sessuale di un'altra persona non può forse coinvolgere il pensiero, chiamare in causa l'immaginazione, e focalizzarsi su forme e qualità sensibili per se stesse – essendo allo stesso tempo, in maniera ancor più ovvia, gradita e valutata positivamente dal soggetto?

La risposta a questo quesito sembra essere 'sì', e quindi non c'è ragione per escludere categoricamente le esperienze sessuali positive dal dominio dell'estetica. È pur vero, tuttavia, che tali esperienze non vi figureranno *tipicamente*. Questo perché normalmente non sono sufficientemente focalizzate sulle forme e proprietà percepibili della persona di cui si ha un'esperienza sessuale per se stesse, sulle interrelazioni tra tali forme e proprietà e su qualunque contenuto che si possa pensare che emerga da queste interrelazioni. Espresso in un altro modo, l'attenzione diretta verso l'altro nell'esperienza sessuale non è generalmente attenzione estetica, come l'ho caratterizzata, ma qualcosa più nell'ordine dell'attenzione puramente *sensoriale* o *appetitiva*, mirante più di ogni altra cosa ad assicurare e sostenere l'*eccitazione*.

Che cosa si può dire delle esperienze *farmacologiche*, in particolar modo quelle di carattere psichedelico o allucinogeno? Ancora una volta probabilmente non c'è ragione per escluderle dal dominio dell'estetico, ma non si configureranno *automaticamente* come tali anche quando si focalizzano su forme e qualità percepibili per se stesse, e anche quando la risposta del soggetto a tale percezione sia di approvazione o soddisfazione. E questo perché in queste esperienze il contatto percettivo con una porzione del mondo reale – come un'opera d'arte, una scena naturale o un ambiente urbano – è tipicamente diminuito, a volte a tal punto da svanire, fino a che l'esperienza percettiva in questione non può più essere considerata chiaramente come quella di un oggetto indipendente che viene percepito. In altre parole, nella misura in cui l'esperienza, che sia caricata affettivamente o edonicamente, perde il suo carattere di *cognizione*, la sua pretesa di valere come esperienza estetica è indebolita. Vale la pena notare, allo stesso tempo, riguardo alle esperienze farmacologiche, che esse normalmente non riescono a esibire il tipo di *coinvolgimento* attivo, di *controllo* partecipativo sulla direzione, durata e focus del coinvolgimento percettivo che si ha con un oggetto che, se non costituisce forse una caratteristica necessaria dell'esperienza estetica, è in ogni caso tipico di questa esperienza.¹⁰ Molte esperienze farmacologiche –

¹⁰ Tale partecipazione e controllo attivo sono paradigmatici dell'esperienza estetica, anche se forse non richiesti in maniera assoluta come parte di questa esperienza, dati casi come quelli di scenari naturali di una bellezza o sublimità mozzafiato. Di fronte a tali scenari ci si potrebbe facilmente sentire soggiogati e sovrastati, e sentire indebolito il proprio senso di attiva partecipazione all'esperienza e di controllo sull'esperienza.

in particolar modo quelle che sono sostanzialmente allucinogene – non sono quindi soltanto al limite dell'esperienza estetica per il loro ridotto carattere cognitivo, ma anche per la ridotta attività. Casi di questo tipo potrebbero quindi essere considerati come casi di esperienza *quasi*-estetica. In conclusione l'esperienza estetica è normalmente posta in contrasto non solo con le esperienze sessuali e farmacologiche, ma anche con quella *mistica*. È possibile che si verifichi in questo caso un'esclusione virtualmente automatica dall'ambito dell'estetico nel senso che le esperienze mistiche, per come io le intendo, non possono essere anche estetiche, in quanto in esperienze di questo tipo la distinzione tra soggetto e oggetto si dissolve completamente, e con essa ogni senso che si può dare alle proprietà di un oggetto come distinte dalla percezione di esse, e dell'oggetto come esistente indipendentemente dal soggetto. In ogni caso rimangono chiaramente molte questioni interessanti riguardo a dove sia possibile pensare che risiedano i limiti dell'esperienza estetica se tale esperienza viene caratterizzata approssimativamente come è stato suggerito nelle sezioni precedenti di questo saggio.¹¹

7. Conclusione: Perché una concezione non-minimalista dell'esperienza estetica?

La ragione primaria per adottare una concezione non-minimalista dell'esperienza estetica è che un obiettivo centrale delle opere d'arte è fornire un'esperienza estetica di questo tipo, nonostante il fatto che si spera anche di ricavare un'esperienza estetica dalla contemplazione della natura, degli esseri umani e dell'ambiente costruito dall'uomo. Una concezione non minimalista dell'esperienza estetica spiega al meglio il modo in cui si intende diffusamente ciò a cui la maggior parte dell'arte mira. Una tale concezione, inoltre, si articola senza difficoltà, attraverso una spiegazione attraente, se non interamente adeguata, del valore artistico delle opere d'arte, ovvero la loro capacità di permettere esperienze estetiche di una certa entità e percepite correttamente.¹² Rispondere edonicamente, affettivamente, o valutativamente in maniera positiva sembrerebbe essere il *sine qua non* dell'esperienza estetica nel senso richiesto, collocando quindi questo senso a una certa distanza dal senso dell'esperienza estetica

¹¹ Una sfera che, anche se non tradizionalmente considerata come estetica, certamente sembra offrire un ampio margine per l'esperienza estetica è quello dell'assistere a eventi atletici. Gli spettatori di questi eventi possono certamente avere quelle che si configurerebbero come esperienze estetiche sulla base degli elementi qui descritti, nella misura in cui la percezione si concentra sulle proprietà e sulle forme degli eventi che vengono percepiti e sulle loro interrelazioni.

¹² Cfr., ad esempio, Budd 1995.

che consisterebbe nel semplice registrare, senza necessariamente reagire, alle proprietà formali ed estetiche di un oggetto della percezione.¹³

Noto infine che la questione che è stata al centro di questo saggio, ovvero quale tipo di esperienza di un oggetto conti come esperienza estetica, è stata posta esclusivamente dal punto di vista della ricezione degli oggetti da parte dei *fruitori*. Senza dubbio si potrebbe parlare anche di *artisti* che hanno esperienze estetiche nel corso della produzione di opere d'arte, ma queste esperienze, e la loro analisi appropriata, non sono stati oggetto di questo saggio.¹⁴

Traduzione dall'inglese di Alberto De Piccoli

BIBLIOGRAFIA

- BUDD, Malcolm. 1995. *Values of Art*. London: Penguin.
- 2008. "Aesthetic Essence." In Id. *Aesthetic Essays*, 32-47. Oxford: Oxford University Press.
- CARROLL, Noël. 2000. "Art and the Domain of the Aesthetic." Oxford: *British Journal of Aesthetics* 40: 191-208.
- 2002. "Aesthetic Experience Revisited", Oxford: *British Journal of Aesthetics* 42: 145-168.
- 2005. "Aesthetic Experience: A Question of Content." In Matthew Kieran, ed. *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, 69-97. Oxford: Blackwell.
- DICKIE, George. 1964. "The Myth of the Aesthetic Attitude." *American Philosophical Quarterly* 1-1: 56-65.
- FEAGIN, Susan L. 1995. *Reading With Feeling*. New York: Cornell University Press.
- ISEMINGER, Gary. 2003. "Aesthetic Experience." In J. Levinson, ed. *Oxford Handbook of Aesthetics*, 99-116. Oxford: Oxford University Press.
- 2005. "The Aesthetic State of Mind." In M. Kieran, ed. *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, 98-110. Oxford: Blackwell.
- KEMP, Gary. 1999. "The Aesthetic Attitude." Oxford: *British Journal of Aesthetics* 39: 392-399.
- LEVINSON, Jerrold. 1992. "Pleasure, aesthetic." In David E. Cooper, ed. *Companion to Aesthetics*. Hoboken: Blackwell. Ristampato in LEVINSON 1996, 3-10.
- 1996. *The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays*. New York: Cornell University Press.
- 2005. "What Are Aesthetic Properties?" *Proceedings of the Aristotelian Society. Supplement* 78:191-227. Ristampato in Jerrold Levinson. 2006. *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*, 336-354. New York: Oxford University Press.

¹³ A questo punto è importante osservare che registrare proprietà estetiche, in particolar modo quelle espressive, senza rispondervi affettivamente è non soltanto improbabile, ma forse in alcuni casi addirittura impossibile. Molte di queste proprietà, infatti, richiedono plausibilmente, per essere percepite, un qualche tipo di risposta affettiva da parte di chi percepisce.

¹⁴ Ringrazio coloro i cui commenti su varie presentazioni di questo saggio hanno contribuito a migliorarlo, e in particolar modo Noël Carroll, Robert Hopkins, Sherri Irvin, Gary Iseminger e Bence Nanay.

— 2008. "Pleasure, aesthetic." In Stephen Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker, and David E. Cooper, eds. *Companion to Aesthetics*. Second edition. Oxford: Blackwell.

SHUSTERMAN, Richard. 1997. "The End of Aesthetic Experience." Oxford: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55: 29-41.

— 2006. "Aesthetic Experience: From Analysis to Eros." Oxford: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64: 217-229.

STECKER, Robert. 2005. *Aesthetics and the Philosophy of Art*. Lanham Md.: Rowman & Littlefield.

STOLNITZ, Jerome. 1960. *Aesthetics and the Philosophy of Art Criticism*. New York: Houghton Mifflin.

ELISA CALDAROLA

COMMENTS ON JERROLD LEVINSON'S *TOWARD A NON-MINIMALIST CONCEPTION OF AESTHETIC EXPERIENCE*

1. The elements of Levinson's analysis

The main goal of Levinson's paper is to suggest an account of aesthetic experience (AE) alternative to *minimalist* accounts of AE, such as the one put forward by Noël Carroll (Carroll 2005). Levinson sums up the core of such views as follows: "aesthetic experience is just experience in which there is perception or cognition of aesthetic and/or formal properties of some object" (Levinson 2015: 86). Carroll deliberately leaves out of his account certain traditional ideas about AE, whereas Levinson provides some reasons to hold such views and concludes that Carroll's minimalist account is a defective conception of AE. The ideas generally entertained about AE and left aside by Carroll's account are: a) AE is rewarding/valuable/worthwhile (Levinson 2015: 86); b) AE is "of positive character" (Levinson 2015: 86); c) AE comports "some measure of absorption and satisfaction" (Levinson 2015: 86).

a), b) According to Levinson, AEs are always felt/considered as rewarding and/or valuable and/or worthwhile and/or pleasurable (Levinson 2015: 95). There is nothing like an AE lacking an element of positive response of the kinds listed. According to Carroll (Carroll 2005: 72), on the other hand:

some aesthetic experiences may not only be bereft of pleasure, but may lack affect altogether. For example, one might take note of the angularity of Katherine Hepburn's body, her gestures, her facial structure, and her way of speaking and, in addition, realize how this all "fits" with the "edginess" of that her characters are meant to project; and yet one may take no pleasure, nor suffer any other affect while doing so. On what grounds would it be denied that this is an aesthetic experience? And if it is not an aesthetic experience, what sort is it?

To this, Levinson replies: "it might be a cognitive experience, a perceptual experience, an analytical experience, an informative experience, and so on. It's not as if no other plausible labels are available" (Levinson 2015: 89). That experiences of paying

attention to the very same properties of objects that are central to AE are not pleasurable or rewarding ones, then, does not mean that AE is not characterized by being rewarding and “of positive character” (Levinson 2015: 87) and that such experiences should count as aesthetic ones. This is because there are alternative and appropriate ways to categorize such experiences: namely, they can count as “cognitive”, “perceptual”, “analytical”, “informative”, and so on.

c) Absorption in the object of AE can be characterized as requiring that the subject of the experience pay attention to the object with a willingness to perceive it as such, for no other reason than experiencing it in its fullness. In other words, absorption may seem to require disinterestedness on the side of the subject. Accordingly, Levinson stresses that we do not just pay attention to the relevant properties of the object of AE, but that we do it in a peculiar way, “apart from the utility of so attending” (Levinson 2015: 94). Absorption in the object of AE, then, is another aspect of AE Carroll’s account fails to make sense of.

In order to sketch his alternative account of AE, Levinson needs to show that there is at least an element of AE that Carroll’s minimalist account does not capture and that is capable of explaining why we entertain at least some of the ideas about AE listed above (a, b, c). There are two candidates for the job: the *aesthetic attitude* and the *aesthetic state of mind*, as it is conceived by Gary Iseminger (Iseminger 2005). Levinson discards the first candidate and argues that the second requires some improvement.

The *aesthetic attitude*, as Levinson observes, has generally been described as “the ignoring or suppressing of certain other mental attitudes or frames of mind, such as practical, anxious, or desirous ones” which are thought “to preclude, or at least to render difficult, the sustaining of the aesthetic one” or as “a condition of openness, receptivity, and generosity towards an object’s perceivable form and qualities” (Levinson 2015: 83). Levinson believes – *contra* e.g. George Dickie – that this notion plays a relevant role in the realm of the aesthetic and characterizes it as an essentially disinterested disposition toward an object (Dickie 1964: 56-65). However, Levinson stresses that, since adopting an aesthetic attitude means being disposed to have an AE, one can correctly claim that it is likely that AEs are *often* preceded by the adoption of an aesthetic attitude, whereas one cannot correctly claim that if a subject S has an AE, then S has adopted an aesthetic attitude. The aesthetic attitude, then, is not suited to fulfill the role of the missing element in the minimalist’s characterization of AE.

The *aesthetic state of mind* might seem to make a better candidate. Levinson is sympathetic with Iseminger’s view of the aesthetic state of mind as “appreciating a state of affairs, where appreciating can be characterized as ‘valuing for its own sake the experiencing of that state of affairs’” (Iseminger 2005 in Levinson 2015: 90). Levinson also adds that the appreciation at issue should better be characterized as aesthetic or intrinsic, in order to distinguish it from appreciative states of the instrumental kind (Levinson 2015: 90), and that such kind of appreciation is not just a certain kind of belief, but an experience with “some sort of phenomenology” (Levinson 2015: 92).

There are, however, according to Levinson, cases of AE that are not characterized by the adoption of an aesthetic state of mind *of the kind described by Iseminger*. One such case is that of the experience of a “novel and provocative artwork that one doesn’t quite know how to regard or approach” (Levinson 2015: 93). Here is Levinson’s whole description:

Consider a novel and provocative artwork that one doesn’t quite know how to regard or approach, that one is grappling with, trying to figure out, find a way into, or grasp the point of, but so far without success. Isn’t it natural to say that one is having aesthetic experience while doing so, even though one is not, or not yet, taking satisfaction in one’s perceptual-imaginative engagement with the work’s formal or aesthetic properties? (Levinson 2015: 93-94)

Here, the subject of the experience is not “taking satisfaction in one’s perceptual-imaginative engagement with the work’s formal or aesthetic properties”, therefore one might doubt that s/he is in an aesthetic state of mind, which has been defined as the valuing (“taking satisfaction”) for its own sake of the experience of a certain object (“one’s perceptual-imaginative engagement with the work’s formal or aesthetic properties”), and hence doubt that s/he is having an aesthetic experience. However, Levinson stresses that, although the subject of the experience is not valuing the experience of a certain object’s formal or aesthetic properties for its own sake, it seems appropriate to say that s/he is enjoying his/her effort to grasp the point of the work: the latter is an experience that generates a positive response and, since it is generated by one’s engagement with an object’s formal or aesthetic properties for their own sake, it deserves to be considered an aesthetic experience (Levinson 2015: 94). Levinson, then, is largely sympathetic with Iseminger’s proposal, although he stresses that AE in some cases might not feature the kind of valuing described by Iseminger with his characterization of the aesthetic state of mind.

According to Levinson, there is a further and crucial lesson we should learn from the novel and provocative artwork case, since this example also shows what is the element of AE that is missing from the minimalist’s account:

it seems that one must then at least be taking satisfaction in or finding good that very exploratory and interrogative effort of trying to achieve a satisfying perceptual-imaginative engagement with the work. Otherwise it would be reasonable to say that one wasn’t yet having aesthetic experience of the work, but only endeavoring, with the best will in the world, to have such experience. In other words, unless there is some reward to the subject at some level, it will seem strained to claim that aesthetic experience is occurring. (Levinson 2015: 94)

From this passage it can be inferred that AE is, according to Levinson, an experience that is always rewarding at some level.

Here, then, are the elements of Levinson’s positive, non-minimalist characterization of aesthetic experience:

- i. *aesthetic attention*: “focused on an object’s character, or otherwise put, its perceivable forms and properties, for their own sake, in their full individuality, apart from the utility of so attending, on whatever content emerges from such forms and properties, and on relationships among such forms, properties, and contents”, which issues in *aesthetic perception*: “a perceptual engagement with an object in which both the imaginative capacity and the embodied corporeality of the perceiving subject should be understood to play a role” (Levinson 2015: 95);
- ii. *positive response*: “enjoying or savoring such perceiving, being moved by what one is perceiving, registering an emotion in relation to what one is perceiving, valuing the perceptual activity one is engaged in, finding worthwhile the sustaining of that perceptual activity, admiring what is revealed in the perceptual experience being had” (Levinson 2015: 95).

According to Levinson, then, AE requires *aesthetic attention and perception*, and it always involves a *positive response* toward the perceived object and/or the experience of perceiving it; such response is constructed broadly and – if I understand Levinson correctly – sometimes, but not always, it amounts to an *aesthetic state of mind*, conceived as “taking satisfaction in one’s perceptual-imaginative engagement with the work’s formal or aesthetic properties”. In particular, the description of *aesthetic attention* shows that absorption in the experienced object is a relevant feature of AE (c) and the description of the range of possible *positive responses* to AE captures what it is to consider AEs rewarding/valuable/worthwhile (a) and/or “of positive character” (b). Although broadly construed, AE is not under-characterized by the non-minimalist account, according to Levinson, since it can be distinguished from typical pharmacological experiences, mystical experience and from (most) sexual experiences. Together, the concepts of *aesthetic attention and perception* and of *positive response* do the explanatory job that *aesthetic attitude* and *aesthetic state of mind* were shown not to be capable of doing.

2. Missing replies to Carroll

Let me stress again the main differences between Carroll’s and Levinson’s characterizations of AE. In section 4 of his paper, Levinson criticizes a thought experiment mentioned by Carroll in order to show that AE is merely the experience of paying attention to an object’s aesthetic and formal properties. Levinson argues that Carroll’s example does not capture the fact that there is an experiential aspect to valuing. However, as I have explained, later in the paper Levinson acknowledges that the positive response involved in an AE need not consist in valuing one’s experience of an object’s formal and aesthetic properties. Nevertheless, Levinson criticism against Carroll’s example stands, because he argues that AE is distinguished by the fact that it issues in a *positive response*, and that it requires a peculiar form of attention (*aesthetic attention*), i.e., undivided attention to the object for its own sake. Both the positive

response and the manner in which we pay attention to the object of the AE give a peculiar characterization to the phenomenology of AE and it is this specific character of AE that Carroll's account fails to grasp.

There might be, however, a couple of issues raised by Carroll that Levinson fails to take into account and that might weaken the solidity of his proposal. First, Levinson's view requires a direct perceptual encounter with the object of AE but, as Carroll claims, it seems that with many works of conceptual art we do not need a direct perceptual encounter in order to appreciate them aesthetically (Carroll 2005: 78.). Levinson does not consider the topic of conceptual art in his paper, so he does not tell us whether he agrees with Carroll's view on this form of art. If he does, he would have to admit that his view of AE does not accommodate the AE of conceptual art. Perhaps this is Levinson's position since, at the end of the paper, he states that his view is meant to apply to the experience of most, but not all, works of art (Levinson 2015: 97). Be that as it may, some discussion of the problem raised by conceptual art would be helpful to clarify Levinson's position.

A more serious challenge, I believe, comes from Carroll's remarks on the case when, as he claims, our reflections on "a poem once read" give us an AE (Carroll 2005: 80). Perhaps we can remember objects once experienced and, by means of reflecting on their form and aesthetic properties, have an indirect AE of them. As Iseminger (Iseminger 2005: 100) notices

someone might be in a position to justifiably assert that the contrapuntal interplay in Mozart's symphony [No. 41] is intricate by means other than hearing that it is [...] for example, on the basis of memory or the testimony of a reliable authority. Someone who appreciates something in this sense may, but need not, become a 'spellbound spectator', lost in contemplation. Appreciation may sometimes be all-consuming and drive out all other thoughts, but [...] it seems possible that it may be relatively fleeting and casual.

It seems that Levinson's view would not allow for such an experience to be considered an AE, since it requires that in AE we have direct perceptual encounter with the object of the experience (ii). It seems to me, however, that more argument is called for to explain why, according to Levinson, this is a necessary requirement and therefore why, on his view, experiences such as the ones mentioned by Carroll and Iseminger do not count as AEs. Perhaps Levinson would claim, on the one hand, that remembering aesthetic features of a poem or a symphony is a cognitive, but not an aesthetic, experience, while allowing, on the other hand, that we can remember objects once experienced in a way that revives our earlier experience of them and, by means of reflecting on the form and aesthetic properties of the objects whose earlier experience we have revived, have an indirect AE of such objects.

3. Some remarks and requests of clarification

1. I am a little puzzled by the heterogeneous characterization of positive responses associated with AE that Levinson gives us:

enjoying or savoring such perceiving, being moved by what one is perceiving, registering an emotion in relation to what one is perceiving, valuing the perceptual activity one is engaged in, finding worthwhile the sustaining of that perceptual activity, admiring what is revealed in the perceptual experience being had" (Levinson 2015: 95).

Some of these are responses to the object perceived, other are responses to the experience of perceiving such object. "Registering an emotion in relation to what one is perceiving", in particular, seems very generic. Is there a common feature that all and only such kinds of positive responses share? Are there necessary and sufficient conditions that a positive response need meet in order to qualify as a positive response that characterizes aesthetic experience?

2. There might be an inconsistency in Levinson's account. In his brief discussion of the notion of *aesthetic attitude* in the first section of the paper, Levinson agrees with Carroll that *disinterestedness* may not be a feature of AE ("it may well be true that disinterestedness is not a feature of aesthetic experiences", Levinson 2015: 85) and he suggests that it is more plausibly a feature of the aesthetic attitude ("disinterestedness is most naturally understood as a feature of the attitude or frame of mind with which one approaches an object so as to experience it", Levinson 2015: 85). Later, however, while characterizing *aesthetic attention*, which he considers a necessary ingredient of AE, he writes that it is "focused on an object's character, or otherwise put, its perceivable forms and properties, for their own sake, in their full individuality, apart from the utility of so attending, on whatever content emerges from such forms and properties, and on relationships among such forms, properties, and contents" (Levinson 2015: 94). What is this, if not a description of *disinterested* attention in the object of AE? Perhaps, however, this is only a prima facie inconsistency. The disinterestedness characterizing the aesthetic attitude is a *disposition* towards focusing on an object's character and so on, which, according to Levinson, one need not have while having an AE. On the other hand, the disinterestedness characterizing AE is a *state* one happens to be in, i.e., the state one is in when one focuses on an object's character and so on, which might well be an essential feature of AE.¹

3. It is important to stress that Levinson's goal in this paper is to give us a characterization of AE and not to state what are the necessary and sufficient conditions

¹Thanks to an anonymous reviewer for pointing this out to me.

for one to have an AE. It is, however, tempting for the reader to speculate about whether the characterization implicitly contains a description of the necessary and sufficient conditions for one to have an AE. According to Levinson, the perception of *aesthetic properties* is not sufficient for an AE to obtain (aesthetic properties are defined in note 8 as “higher-order, evaluation-relevant, gestalt-like perceptual properties arising from configurations of lower-order perceptual properties”). If it were sufficient, Levinson would be agreeing with Carroll, which is not the case (see esp. Levinson 2015: 87-88). Moreover, it remains an open question whether the perception of aesthetic properties is *necessary* to AE. *Aesthetic perception* certainly is not defined by Levinson as the perception of aesthetic properties. Furthermore, in a footnote remark (Levinson 2015: 94-95, n. 8) he writes: “attention can be recognizably aesthetic even when none of the properties focused on is an aesthetic property per se”. From this remark it can be inferred that, according to Levinson, provided that we have *aesthetic attention* and *aesthetic perception*, we can have AE, no matter the fact that we do not perceive any aesthetic properties. That we have aesthetic perception entails that we have a *positive experience*, because we respond positively to properties of the perceived object and/or because we respond positively to the fact of being absorbed in the task of perceiving such an object, as the case of the “novel and provocative artwork” seems to show.

4. A related issue concerns the case of bad art. Let us look again at the passage from footnote no. 8 (Levinson 2015: 94-95): “attention can be recognizably aesthetic even when none of the properties focused on is an aesthetic property per se”. This might open the door to AE of absolutely ordinary objects. Consider, however, that Levinson also claims, *contra* Carroll: “when artworks are mediocre, or landscapes are ordinary, it is not clear that we are having aesthetic experience of them when we register some of their formal and/or aesthetic properties, even if we are undeniably experiencing them in some fashion” (Levinson 2015: 86; Carroll 2005: 82). Perhaps we cannot have an AE of bad artworks *regarded as works of art* but, if we can have AE of ordinary objects, it might be that we can also have AE of bad artworks, merely *regarded as artifacts of a certain kind*. Suppose a work of art *W* has certain aesthetic properties and is intended to have a certain representational content that should also enrich our AE of it. Suppose also that *W* is a bad artwork, in that the interplay between its aesthetic properties and its representational content issues in a dull and uninteresting object. That *W* is considered dull and uninteresting discourages us from paying aesthetic attention to it, i.e., to be absorbed in it, therefore we have no AE of *W*. Now, suppose we decide not to focus on the interplay between aesthetic properties and representational content in *W* and focus only on *W*'s aesthetic properties. It seems that we can pay aesthetic attention to this aspect of *W* and therefore have an AE of this aspect of *W*. The same would be true also if *W* had no aesthetic properties, if Levinson allows for there to be AE of objects that do not have aesthetic properties. Would Levinson accept such claims?

5. The considerations put forward in point 3 above also bring me to look at the role of *aesthetic attention* in Levinson's account of AE. Aesthetic attention, according to Levinson, certainly is a necessary ingredient of AE, together with *aesthetic perception*. Depending on how question 3 is answered we will have either that *aesthetic attention* and *aesthetic perception* together are not sufficient for AE, because also the perception of *aesthetic properties* is necessary, or that *aesthetic attention* and *aesthetic perception* together are sufficient for AE. Now, as we have seen, there are two central phenomenological features of AE, according to Levinson. One, absorption in the object perceived (reached by paying *aesthetic attention*), is probably a necessary condition for AE, whereas the other, a *positive response* on the side of the subject of the experience, tells us what it looks like for a subject to have an AE, i.e., what, once all the necessary conditions for AE have been met, happens to the subject who is having an AE. It remains an open question, however, where the positive response that characterizes the phenomenology of AE comes from. That, according to Levinson, a broad variety of positive responses characterizes AE, perhaps testifies to the fact that the perception of aesthetic properties might be, but need not be an ingredient of AE. When it happens to be a component of a given AE, then it is possible that the positive response to the AE consist (at least in part) in the pleasure felt in perceiving certain aesthetic properties. When there is no perception of aesthetic properties, but an AE nevertheless, then either the positive response that characterizes the phenomenology of the AE is a positive response to the experience being had (finding it rewarding, etc.) rather than to the experienced object, or it is a positive response to some striking non-aesthetic property of the object experienced (e.g. its particular shade of color).

6. Suppose Levinson believes that *aesthetic attention* and *aesthetic perception* are conjointly necessary and sufficient to AE. Would it be possible to think of a case where, even though there are aesthetic attention and aesthetic perception, there is no *positive response* and therefore no AE, contra Levinson? It seems to me that Levinson would rule out any such case because he claims that aesthetic attention and perception result in absorption in the perceived object and that absorption is something we always value positively (see point 3 above). So there might not be any feeling of pleasure to a certain AE, but there always is absorption and this is enough to make the AE valuable to us and therefore to arouse in us a positive response. If this were correct, then it would remain an open question why we always value positively experiences of absorption in objects, but answering such question might not be a task for the philosopher.²

² Thanks to Jerrold Levinson, Gabriele Tomasi and Jan Czarnecki for their comments on a previous version of this paper. Thanks to two anonymous reviewers from Cosmo for their insightful comments.

WORKS CITED

- CARROLL, Noël. 2005. "Aesthetic Experience: A Question of Content." In M. Kieran, ed. *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*: 69-97. Oxford: Blackwell.
- DICKIE, Gary. 1964. "The Myth of the Aesthetic Attitude." *American Philosophical Quarterly* 1: 56-65.
- ISEMINGER, Gary. 2005. "The Aesthetic State of Mind". In M. Kieran, ed. *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, 98-110 Oxford: Blackwell.
- LEVINSON, Jerrold. 2015. "Verso una concezione non minimalista dell'esperienza estetica." *CoSMo. Comparative Studies in Modernism* 6: 83-99. All the quotes in English are from Levinson's original manuscript.

VITOR MOURA

TIMING THE AESTHETIC EXPERIENCE

Ariadne: Gibt es kein Hinüber?

Sind wir schon da?

Wie könnt' es geschehen?

Hofmannsthal, *Ariadne auf Naxos*

Even if we accept the arguments of those who argue against the very notion of “aesthetic experience”,¹ there is still some latitude for questioning how the experience of artworks can affect or be affected by the duration of that experience. There is the issue, on the one hand, of the way aesthetic transactions manipulate our sense of time and, on the other hand, the issue of whether we can assess the proper duration of those experiences. The former looks for a kind of intra-chronology of the work involved, and is the topic of numerous investigations, for instance, as to the specific nature of fictional time. The latter inquires about the duration of the exposition to artworks and whether we can stipulate or otherwise evaluate the time needed for a relevant or rewarding aesthetic transaction to take place. To the best of my knowledge, this issue has been seldom and only indirectly addressed.

The two topics are related, of course. In order to produce effective fictional time illusion, proper duration is required – take the case of the masterfully planned “Breakfast Scene” in Orson Welles’ *Citizen Kane*. And some specific stylistic devices require that the right calibration of time be attained so as to allow those devices to work. For instance, when discussing the import that point-of-view-editing and the Kuleshov Effect have in contemporary Hollywood movies as a way of mimicking the viewer’s daily perceptual behaviour, Noël Carroll (Carroll 1996) introduces the issue of the exact time length of this device. A point-glance shot of a character’s face activates in the spectator the need to read out that character’s expression which in turn calls for the behavioural conditioned reflex of following the gaze of that character. The movies’ particular characteristics allow for the fulfilment of this behavior to be done in a way much closer to our “perceptual prototype”, i.e., in a consecutive way, first glancing at the “facial range” – the point/glance shot acting as an emotional “range finder” (Carroll 1996: 132) – and then considering the “filtering object” – the point/object acting as “focuser”. Whilst point-of-view editing deletes the perceptual pathway between both, it allows for the possibility of playing with the timing of that “revelation”. A proper detention of the spectator on a point/glance shot is important in order to allow her to

¹Most notoriously, Dickie 1964.

quickly survey the range of the character's possible emotional states, oscillating between interest and excitement, enjoyment and joy, surprise and startle, distress and anguish, caution and terror, etc. A shot too short won't activate the spectator's attention that derives from the need to anticipate the character's exact expression. A shot too long disperses that concentration. If done properly, the duration of the shift between point/glance and point/object shots acts as a visual filter guiding the viewer to what is salient in the point/object shot: "we will then attend to the open sores on the zombie's body and not his designer jeans" (Carroll 1996: 132).

But our question is wider and encompasses the so-called "spatial arts", the visual arts where the issue of "proper duration of experience" is much less debated. Naturally, there is a minimum amount of time required to acknowledge and grasp the visual information provided by any picture and this varies with the picture's complexity. Some paintings are presented as visual palimpsests with a variety of graphic and symbolic levels. For instance, some paintings present what Gestalt psychologists call "reversible pictures", i.e., images like the famous "Duck-rabbit" head that can be seen as one object or another. Dali's output offers numerous examples (e.g., "Bust of Voltaire in the Slave Market") but one could also consider a painting like Vermeer's *The Lacemaker*. The shift from different "seeing-as" aspects may require some time of adaptation but does the duration of this adjustment constitute a significant part of the aesthetic experience, or does the painter somehow prescribe it as an intentional component of the piece? Many other genres of painting – e.g., *trompe l'oeil* depictions, such as Andrea del Pozzo's massive frescoes – also require some time to for the mere seeing-in to occur, i.e., for the spectator to discern a landscape in what *prima facie* looks like distorted geometric shapes. The fact that their full presentation isn't available on a first look may be taken as exemplifying – in the Goodmanian sense – a characteristic of all painting. But this requires some scrutinizing.

So: what intrinsic variables affect the amount of time needed in order to attain a relevant or rewarding aesthetic transaction? Or, to put it in George Dickie's more skeptical terms (1964): how long should our span of attention be in order to allow us to say that we are paying proper attention to the artwork? I am using the expression "intrinsic variables" here because I want to restrict this inquiry to the conditions that may impose a specific attention span from within the artwork itself. Naturally, there are all sorts of external conditions that affect the time needed to perceive an artwork. For instance, some philosophers have recently drawn attention to the influence that joint attention has upon aesthetic appreciation (Cochrane 2009: 59-73) When we listen to music together with an audience or visit an art gallery with a friend we are sharing a cognitive environment and our perceptual activities are integrated or interdependent mainly because we are biologically predisposed to share emotional reactions towards the objects we perceive. In particular, there is a constant "preparedness" (Cochrane 2009: 62) to alter the way we attend to these objects should our fellow observer direct our attention to a specific aspect so that "my awareness of the subject is also an

awareness of the person sitting next to me” (Cochrane 2009: 64). And this too alters our inner sense of time. Phenomenologist Alfred Schutz claimed that music had a special capacity to align the listeners’ sense of time and that there is a significant difference between listening to music in a concert hall and radio listening (Schutz 1971: 159-178). Public listeners sharing the same concert hall, or even better the same noisy environment, acquire a sense of simultaneity with other listeners or, as Schutz put it, a sense of “growing older together”. The fact that they all attain a basic level of coordination and that they are more aware of the response of the others also means that their experiential time is environmentally conditioned and synchronized.

But let us return to our search for intrinsic ways of timing the aesthetic experience. The quest for these intrinsic temporal prescriptions could start off by analyzing an insightful text by Jerrold Levinson and Philippe Alperson, “What is a Temporal Art?” (Levinson & Alperson 1991). In this text the authors have proposed a number of time-related characteristics that could be taken as conditions for qualifying some artistic objects as “temporal” and they went on by proposing a repartition of these conditions in three different groups. For expository reasons, I shall alter their order of appearance.

First, we have “content-based” characteristics. This set of characteristics applies to temporal properties of what the work represents and is particularly significant in the case of those objects that somehow adopt time itself as their reference or subject.

I believe an eloquent case will suffice to exemplify this kind of characteristics. In 2004 Christopher Williams produced “Supplement 04”, a video presenting what seemed at first an ordinary morning talk show with the usual culinary segment. The cook and the TV hostess prepared a tasty pie and placed it inside the oven. The audience cheered. The camera then focused on the oven’s window but no ellipse occurred, i.e., the video showed the slow cooking of the pie for an entire hour. This sudden shift to real-time representation produced some discomfort and no spectator remained sitting on the Franz West sofa throughout the entire video. Resisting the video’s sequence and timing became an important part of the work’s experience but, on the other hand, time became its content in an unexpected way. We leave this set of characteristics behind since it is not directly connected to our quest, although it seems true that, as in the case of the Williams video, there are artworks whose temporal manipulation of the spectator’s attention is often exemplified within the art object itself.

Second, there are “object-based” characteristics. This set of characteristics refers to the temporal properties of the work itself since most art forms and artworks require time for their being presented to the audience, essentially because they imply (a) a vectorized “sequentiality” and (b) a prescribed pace.²

² The second set: objects of the art form require time in presentation, i.e., they require performance or exposition of some sort and their parts are not available at any one moment, but only consecutively; objects of the art form consist of elements or parts arranged in a linear order, with definite direction, from first to last; objects of the art form are such that non-temporally extended parts of the objects are

Finally we have experience-based characteristics and these refer to the temporal properties of the observer's experience of the work and derive from the fact that the interaction with the art object "possesses some non-trivial duration (...) or imposed linear order" (Levinson & Alpers 1991: 446). This final set is directly connected to our inquiry, although it isn't exactly clear how we can establish a clear cut distinction between object-based and experience-based characteristics. For instance, an object's inherent sequentiality obviously conditions the timespan needed for proper appreciation and it seems fair to anticipate that "sequential" art objects will require more time for proper appreciation than, say, instantaneous or "in your face" objects such as haiku poems, easel paintings, and small facades or reliefs (Levinson and Alpers's examples). Some art objects odd sequentiality may even condition the attention timespan in a symbolically significant way (e.g., Joyce's *Ulysses*, Alain Resnais' *Last Year in Marienbad*, Christopher Nolan's *Memento*, or Gaspar Noé's *Irreversible*). Partly to respond to these objections, the authors propose a final characteristic that straddles the "experience-based" and the "content-based" classifications:

Objects of the art form are such that their proper appreciation centrally involves understanding of the temporal relations within them.

We proceed by taking a closer look at the experience-based characteristics proposed by Levinson and Alpers:

1) "Objects of art require time for their proper aesthetic appreciation." This is such an obvious idea and so universally applicable to all artworks that it doesn't seem sufficient to isolate the way time relations may be aesthetically relevant. We shall discard them as insignificant in this context.

2) "Objects of the art form require a significant interval of time for the mere perception or apprehension of their full extent." This notion is closer to our purpose although we are looking for something a bit different than the time requirements for "mere perception or apprehension" of the complete work, namely what are the intrinsic variables in the work that affect the amount of time needed to attain a relevant or rewarding aesthetic transaction.

3) "Objects of the art form are properly experienced in the order in which their elements are determinately arranged and at a rate that is either inherent to the artwork itself or to its prescribed mode of presentation." However, sequentiality and pace are not always simultaneously present in determining proper fruition of a work. We may even propose a typology of forms of art according to the way their intrinsic sequentiality and pace determine the way these objects are to be experienced:

not aesthetically significant (their isolation does not contribute to the full experience of the object); objects of the art form are created in the act of presentation, so that the time of creation, time of presentation and (usually) time of reception all coincide; objects of the art form require presentation in a time lived through and by the presenters; objects of the art form lack relatively fixed identities over time, but are mutable and shifting.

a) *Unchangeable sequentiality and pace*. This seems to be characteristic of the “performing arts” and *a fortiori* of improvisational performances where the artist’s fixed sequentiality and pace control determine the audience’s attention and prescribe proper timing for proper enjoyment.

b) *Unchangeable sequentiality and flexible pace*. Novel or poetry present a fixed sequentiality, if by that we mean the mere ordering of letters, words and sentences that form syntactic meaning. Sequentiality at the higher level of semantic sections is not always univocally prescribed since some literary works – like Fernando Pessoa’s *The Book of Disquiet* – may be followed in no particular order. The reader however is able to control pace and, therefore, fruition time is quite flexible as well (although there are also exceptional cases where poets try to prescribe a certain reading speed³). The content of some recorded music and film also allows the user to determine pace of the work *in toto*. Home fruition of some artworks, with the use of DVD and CD players, has emancipated the viewer or listener from observing the timing prescribed in the work or altering its pace of presentation – interrupting a Bruckner symphony to pick up the phone, for instance. This possibility turns the experience of these artworks as at least potentially similar to the experience of literature or poetry. Notice that we are referring here to the pace of presentation of the whole work, like an entire Bruckner symphony, and not to the pace of its musical rhythm. It seems doubtful that a more intense interaction with the work, like changing the viewing speed of a DVD or constant shuffle of a CD, would qualify as a legitimate fruition of *that* work – and above a certain degree of interaction one could start thinking that a new and altogether different work is being produced. (One could argue, of course, that a piecemeal and / or elliptical approach to a recorded work is in fact segmenting the work in smaller artistic bits and that these are aesthetically experienced *per se* and with their respective pace and sequential order so that the object of aesthetic attention is no longer, say, the entire *St. Matthew’s Passion* but just the aria *Können Tränen*, with its sequence and pace intact.⁴ If we accept this amendment then the real difference here would lie between those artworks that *determine* and those that merely *direct* the sequence of their experience, i.e., between the performing arts and recorded music and film, on the one hand, and literature, on the other.)

To some extent, I think that architecture matches this strategy of determining aesthetic timing. But one should beware not to confuse here mere time for apprehending the work (Levinson and Alperson’s characteristic number 1) and the way artworks may condition the spectator’s inner sense of time in such a way that it becomes a part of the experience thereof. *Mutatis mutandis* one can easily compare

³ Levinson & Alperson mention the case of Nicole Broissard (442).

⁴ Naturally, we are considering here a distinction between live performances and recorded-versions-of-performances justified by the different role that sequentiality and pace play in our experience. At least in this regard, they constitute two different works.

sequentiality in fictional works and the notion of “itinerary” in architecture. But are these merely referring to configurational properties of the objects involved or do they also hint at something of an experiential nature, something similar to the way artistic sequence and order affect the spectator’s time of experience?

Psychologists have studied the means through which architects have learned how to guide locomotion and indeed the relative duration between passages and dwelling spots. “Progression”, “constriction”, “expansion” are all concepts that literally define spatial experiences but can easily become characterizations of the wanderer’s temporal relation with buildings: “any passage from a corridor to the sudden expanse of a room quickens the visitor’s experience with a visual shock” (Arnheim 1977: 157); if when guided through a corridor the viewer finds herself suddenly traversing a large room whose main axis is being crossed at a right angle, she loses the visual and kinaesthetic support provided by the corridor’s walls and “enjoys the freedom tinged with anxiety of being on [her] own” (Arnheim 1977: 157). There is a quickening of experience that is often accompanied by a simultaneous impulse to slow down the walking and draw closer to the walls, so as to resist this sudden “freedom”. Temporary retardation is also an important feature of particularly dynamic architectural pieces, such as Francesco de Sanctis’ Piazza di Spagna in Rome. The piazza is quite unusual in its rather paradoxical condition of being both a scalinata, i.e., a passing corridor, and a piazza, i.e., a dwelling spot. On the one hand, it is a highly vectorized spatial organization thrusting and orienting both the visitors walking downwards as well as those who climb the Spanish Steps (notice that the fact that it is a highly segmented staircase means that it is not perceived by the climbing visitor as an insurmountable or difficult obstacle but rather as an amenable path towards the church of Trinità dei Monti). On the other hand, it is constantly stopping the motion flow with obstacles and belvedere. Its complex arrangement of staircases, balustrades and spatial buffers conditions the pedestrian experience in such a way that it could be compared to a musical sequence of tension (climbing yet another staircase) and resolution (temporarily dwelling on an intermediary balcony): “after climbing the first groups of steps, one runs into a balustrade, which splits the flow of traffic toward the left and right; and hardly has the flow reunited when it is stopped again by another bulwark, surmounted by an obelisk” (Arnheim 1977: 159). Robert Venturi (Venturi 1966) has also called the attention to the unusual dynamics provided by the entrance to Sainte Madeleine’s Basilique in Vézelay in the way it generates a tension of sudden constriction, soon to be resolved into new expansion: the access to the church is interrupted by a large central column perceived as a clear obstacle that slows down the visitor and makes her look up just to find a bas-relief of a welcoming Christ with open arms. The symbolism of the architectural gesture is obvious – the entrance becomes an announcement, literally an announcement of the main hall – but in view of the massive open space that lays ahead it is literally a breaking point – a “traffic-stopping post”, as Arnheim calls it (Arnheim

1977: 161) –, holding back and slowing down the visitor, both visually and kinaesthetically.

Thus, at least some highly engaging works of architecture are capable of determining a sequence and of conditioning the pace of their experience. A first visit to these buildings makes the experience somewhat similar to that of watching a live performance. But higher familiarity with the building turns its experience closer to reading a literary work. The fact that every visitor of such works retains the option of altering the prescribed pace is comparable to the way CD or DVD owners may also alter a prescribed mode of presentation. (But likewise, segregated smaller portions of the building may still retain a sense of sequence and pace.)

c) *Flexible sequentiality and fixed pace.* Some authors argue that videogames should be considered as art. If it is so, then some videogames are the closest thing to adopting this kind of aesthetic *time warp*. The ability to change the object's sequence without changing its pace requires a kind of interaction that we probably will only find in this kind of products. Of course, not all videogames preserve a fixed pace of presentation since different playing modes or styles, and the joint intervention of other co-players, inevitably alter the pace.

d) *Flexible sequentiality and pace.* If the spectator is free to alter sequentiality and pace then it looks as if there's no more room to believe that phenomenological timing is being driven or directed by the piece's inherent timing. But the fact that to follow a prescribed order and pace is not necessary for an adequate appreciation of the work does not mean that order and pace are not suggested and that this suggestion is not integrated in the observer's experience. It also does not mean that to follow that suggestion is not sufficient to have a proper experience of the work. The fact that the observer is free to choose becomes an important component of the object's appreciation. I would like to argue that if time matters in the aesthetic experience of at least some painting, then flexible sequentiality and pace constitute the strategy with which pictorial art controls the viewer's time of contemplation.

But how can we talk about sequentiality and pace in painting? We can acknowledge the fact that duration is a component of the appreciation of paintings in at least two ways. First, we may rather obviously observe that, as in any other visual experience, time is a necessary part of the aesthetic experience of paintings due to the biological limitations of our visual sense. Our visual acuity has three distinct sectors. From less to higher visual acuity: 1) Peripheral vision, encompassing a visual angle beyond 10 degrees. At the extreme end of our peripheral vision, we can only detect an object if it is moving. 2) Parafoveal vision, encompassing a visual angle of up to 10 degrees. 3) Foveal vision, which encompasses a visual angle of only 1-2 degrees. Since the majority of our visual neurons (rods and cones) are concentrated in a very small portion at the centre of the retina, we can only see clearly what we are directly gazing at. Because of this, eye movements or saccadic movements are constantly being made. Through this process, objects are constantly being scanned and indeed composed. Saccades occur

extremely fast. A 2-degree saccade takes 25 milliseconds and a 10-degree saccade takes about 45 milliseconds. Frequency and duration of visual saccades can be controlled and are dependent upon human volition, intention and attention. More recently, and following the pioneering work of Soviet psychologists in the sixties, cognitive psychologists have introduced technology that allows them to measure the frequency and duration of eye movements and have used this to measure the visual scanning of artworks (Solso 1996). Experimental data shows that the time of fixation is related to the information contained in a picture. Different styles and periods of art produce different kinds of saccades and fixations and that the duration of gaze varies accordingly. For instance, the average duration of fixation for a Baroque painting, such as Tintoretto's *Origin of the Milky Way* (1580), filled with all sorts of graphic and chromatic details, was about 60 milliseconds briefer than for a more classical picture, such as Titian's *Venus of Urbino* (1538). In general it is admitted that complex pictures (such as Baroque paintings or paintings by Pollock or Vasarely), produce shorter fixation times than simple pictures (like those by Mondrian) (Molnar 1981). Now it could be rightly argued that acknowledging the occurrence of different types of saccades is not peculiar of the perceptual activity involved in painting appreciation. Gazing a large natural landscape or a small room will induce similar types of gazes. For sequentiality and pace to become factors that distinctively guide the spectator's experience they need to be somehow assumed by the painting itself. Thus, duration as intended in this first sense is naturally involved but is not aesthetically relevant.

A second way would be to consider duration in the way the painter tries to guide the perceptual activity of the viewer in a distinct way, namely by proposing a relatively flexible (but nonetheless suggested) sequential structure. The eye-brain recursive loop, which implies a constant interplay between the eye and the brain (top-down and bottom-up visual processing), is intentionally controlled and there are ways of inducing the brain as to *how* (namely, in what order and according to which pace) and *what* in a given object should be causing our attention. For instance, a hypothesis is planted in the subject's mind, who then seeks confirmation by moving her eyes to selected areas. Norton and Stark have named these visual itineraries "scanpaths" and have noticed that, although the norm is to find idiosyncratic scanpaths, some objects – notably, artistic paintings – are able to *guide* their viewers through a significant number of consensual or pre-formatted paths (Norton & Stark 1971: 34-43). Group portraits such as those by Rembrandt or Frans Hals belong to the kind of paintings that influence the viewer's intentionality and consequently her eye movements and fixations. An important part of this visual guiding technique is based on the fact that primates are biologically conditioned to follow the gaze of the primates they are observing. A large portrait painting such as Frans Hals' *Banquet of the Officers of the St George Civic Guard* (1616) offers a complex trail of gazes, which the viewer tends to follow. But even if the viewer resists the path prescribed, that sense of inertia is added to the experience and arguably influences the duration and sequence of her visual scanpaths. The degree of

control that some paintings have over their viewers is quite remarkable but the causes of this control are diversified. A related psychological experiment started off by asking two groups of fine arts students in Paris to contemplate Rembrandt's *The Anatomy Lesson* (1632) (Molnar 1981: 385-414). Some idiosyncratic trails notwithstanding, the map of both groups' visual saccades was remarkably similar both in terms of average fixation and movement frequency: notably, they all try to follow the gaze of the characters involved and shuttle from each character's face to the corpse that is being analysed.

Therefore, visual complexity but especially content (e.g., trying to decipher the hierarchy or social connection between the characters that are being portrayed) influences intentionality and intentionality determines the scanpath. But these are not the only ways – and arguably not the most aesthetically relevant or cognitively rewarding – to condition the timing of visual art experiences. In realistic paintings or, more generally, paintings where graphic verisimilitude is a criterion for appraisal, optical anomalies may prompt the viewer to engage on a more attentive and timed relation with the artwork – we know something is being represented (i.e., something other than that which is being figuratively represented) but we don't know exactly what.⁵ Take the case of Van Dyck's *Equestrian Portrait of Charles I* (1638). The apparent realism of the portrait is shattered when the viewer starts noticing intriguing discrepancies in the painting: we can see the sole of Charles' riding boots and the belly of his horse so we assume that we are watching the scene from a lower ground. But when we consider the King's face one realizes that it is not depicted in the way we would realistically expect, if we were to be watching from underneath it. Quite the contrary, the King's head is displayed as if the viewer was looking at him face to face. This anomaly prompts the viewer to consider other discrepancies such as the odd illumination of the entire scene. This intentional scanning takes time. The painting prescribes an experiential duration with proper sequentiality and pace. Step by step, the viewer starts to understand that this is not only the portrait of Charles I but an iconic representation of a political agenda: the King as *primum inter pares*, placed above the viewer but looking her face to face.

4) "Objects of the art form generate a kind of time that is peculiar to them, that exists for the perceiver only in and through experience of the work."

At some point in his theory of aesthetic attitude, Jerome Stolnitz has argued that art – all art, that is – provides the observer with a special awareness of time. His argument begins with a quite intriguing reinterpretation of the classical notion of "disinterestedness". It goes like this: unlike practical perception, "which serves some ongoing purpose pointed toward the future", when having an aesthetic experience "the individual does not look ahead to some future goal" but is "concerned only with the

⁵ This corresponds to what Noël Carroll calls the conditional generic type of representation in art (Carroll 1999).

enjoyment of the present moment” (Stolnitz 1960: 65-66). Negating Lessing’s traditional distinction between “arts of time” and “spatial arts”, Stolnitz proposed instead that the temporal character of aesthetic appreciation constitutes an essential aspect of every aesthetic transaction. Art provides the spectator with a special awareness of time by drawing attention to the significant connection between the instants that compose the experience of art objects. By annulling the utilitarian nature of the object, the aesthetic gaze cuts it off from a sort of subservience to the future and allows the observer to linger on a circle of meaning where past, present and future dimensions are more tightly knit together in a vivid way.

Certainly, this interrelation is also present in everyday life but the ordinary succession of events does not generate any particular interest. Some instances of practical experience, however, engage our interest in a far more intense way. A “well played chess game”, a doctor’s constant monitoring of her patient’s serious condition and, particularly, aesthetic appreciation, are among such instances. In them, our “interest is engaged at each moment” and “each moment creates forward-looking interest in the next” with an “ever increasing interest in the climax (Stolnitz 1960: 67). In art, however, this awareness of the temporal fabric is more intense for each moment seems to condense a forward-looking tension – the “protensive” dimension – and a vivid memory of the instants that preceded the present one – the “retensive” character. The aesthetic kind of protensive expectation, however, should be distinguished from its mundane version. Practical anticipation means that we are looking forward to something that comes as a consequence of the experience – a gain of a non-phenomenological nature, so to speak – whereas aesthetic keenness awaits for something which is an inextricable part of the experience “which is had just for the sake of having the experience” (Stolnitz 1960: 69). Sitting in the concert hall, instead of anticipating the way this performance will provide a great conversation topic while hanging out with my friends after the usual Saturday night concert, I notice the way every passage in the last movement of Mahler’s *Sixth Symphony* prepares the autobiographic hammer blows that close the piece.

The fact that this intentional imbrication of “before” and “after” is integral to our appreciation of art forms characterized by sequentiality and pace seems undisputed. But how can we apply to painting, sculpture and architecture Morris charming description of each aesthetic moment as “an elegant present having a future”? Stolnitz tries to do this by employing two temporal notions: “rhythm” and “movement”. As we have done in point 3 above, Stolnitz notices that the experience of “spatial arts” also occurs in and through time and that every work prescribes a given “rhythm” of apprehension, namely because of the way eye movements anticipate future “occurrences” as they scan the object. Significantly, the “rhythmic pattern” can be altered and thus the rhythm in which the viewer apprehends a painting or a building may shift as a kind of variation on top of the object’s visual dynamics “just as the ‘beat’ in music can be syncopated or as subtle modifications can be made in the meter of a

poem (Stolnitz 1960: 70). The awareness that some visual artworks prescribe a rhythm of apprehension that is seldom perceived in more common objects “helps to unify and ‘hold together’ “ the viewer’s experience. But of course rhythm – if by that we mean a “rhythmically ordered succession of like elements” (Stolnitz 1960: 71) – is not a common characteristic of all visual arts. For the most part, we would rather speak of “movement”. “Movement in the picture” refers to the way a vectorized graphical sequence guides the spectator’s gaze and it is thus a phenomenological trait of aesthetic appreciation. We referred earlier to the way group portraits of the Flemish tradition inspire the viewer to follow a visual track. But Stolnitz provides an even more eloquent example: Roger Fry’s description of Correggio’s “Jupiter and Antiope”:

... The figure is lying on the ground turned diagonally to the picture plane, so that the eye in following the sequence of its planes carried forcibly back into the depths of the wood behind, whilst a counterbalancing diagonal movement of the figure of Jupiter brings us back again with a kind of spiral movement, thus closing and completing an asymmetrical but perfectly self-contained rhythm phrase.

Along these lines, one could add that a way to perceive “movement within the picture” is to consider how some variation paintings allude to their model painting’s graphic dynamics thus inducing a kind of temporal shift in the spectator’s experience. This is what happens when we compare Manet’s *Olympia* to its model, the *Venus of Urbino* by Titian.

Visual cues in sculpture are even more numerous given the wider extension of its stylistic tools and its hold of the viewer’s attention: “thrust and recession, light and shadow, heaviness and buoyancy can create a little drama in its own right” (Stolnitz 1960: 72). All things considered, the tighter control with which the so-called temporal arts prescribe a sequence of events and a pace of experience is merely a difference of degree *vis-à-vis* the “spatial arts”.

Thus, if all these elements hold, then Stolnitz is justified in concluding that “all art is temporal when viewed aesthetically”. An important caveat though is that familiarity with the work of art is necessary in order for the observer to be engaged on a proper “recollection of the past and imaginative anticipation of the future”. Aesthetic experience is therefore cumulative and suitable awareness of a work’s structure, formal organization and unity is often the product of repeated exposition to the work. Anticipating the objection that this addendum seems to neglect the performing arts, for which repeated experience is not available, Stolnitz mentions the importance of the reprise in jazz as a way to achieve something of a retentive and protensive nature:

[I]mprovisation can be so fanciful that it seems to take us thousands of light-years away from the original melody. But then the music simply turns a corner, and we are back at the melody. The experience has been rich and diverse, but it is tied together by this return (Stolnitz 1960: 75).

However, the “familiarity” clause may complicate things a bit because it reveals the persistence of a strong difference between our awareness of time in the so-called temporal and spatial arts. In temporal arts, the duration of implementation runs together with the duration of appreciation. I.e., the time necessary for exposing the work necessarily affects the spectator’s psychological time, what Bergson called “la durée”, or inner time. This does not seem to be the case within the “spatial arts”. Even if the spectator loses herself in contemplation of a painting it isn’t clear how the painting’s “rhythm” or “movement” necessarily affects her. Scale and level of detail may play an important part in this respect but familiarity with the work will eventually smoothen and facilitate our perception of the whole. Familiarity with a musical piece or a narrative fiction, however, will never reduce the physical amount of time necessary for the retentive-protensive attention to work. Using my CD’s remote control I may fast forward to the different climaxes in the fourth movement of Mahler’s *Sixth Symphony*. But this will annul its momentum, which has to be experienced as searching for closure in successive waves of anticipation. The succession of musical instants up to that moment is a necessary condition for a proper – call it “prescribed” – appreciation of that instant with its complete and complex load of *retentions*. Nothing of this sort seems to be possible in the visual arts. Fascinating as it may be to follow Fry’s spiral movement in Correggio’s Jupiter’s painting, each visual segment can be appreciated *per se* without necessitating the following of a visual track.

WORKS CITED

- ARNHEIM, Rudolf 1977. *The Dynamics of Architectural Form*. London: University of California Press.
- CARROLL, Noël 1996. *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 1999. *Philosophy of Art, a Contemporary Introduction*. London: Routledge.
- COCHRANE, Tom. 2009. “Joint Attention to Music.” *British Journal of Aesthetics* 49-1: 59-73.
- DICKIE, George. 1964. “The myth of the aesthetic attitude.” *American Philosophical Quarterly* 1-1: 56-65. Reprinted in William Kennick, eds. *Art and Philosophy*. New York: St. Martin’s Press 1979.
- LEVINSON, Jerrold and Philip Alperson, 1991. “What is a Temporal Art?” *Midwest Studies in Philosophy*, 16-1: 439-450.
- MOLNAR, François. 1981. “About the role of visual exploration in aesthetics.” In Hy I. Day (ed). *Advances in intrinsic motivation and aesthetics*, 385-413. New York: Plenum Press.
- NORTON, David and Lawrence Stark. 1971. “Eye movements and visual perception.” *Scientific American*, 224-6: 35-43.
- SCHÜTZ, Alfred. 1971. “Making Music Together: A Study in Social Relationship.” *Collected Papers II: Studies in Social Theory*, 159-178. The Hague: Martinus Nijhoff.
- SOLSO, Robert. 1996. *Cognition and the visual arts*. Cambridge (MA): The MIT Press, Chapter 6.
- STOLNITZ, Jerome. 1960. “The Aesthetic Experience.” *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism – a Critical Introduction*. New York: Riverside Press.
- VENTURI, Robert. 1966. *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: The Museum of Modern Art.

AUGUSTIN DUMONT

LA DUPLICITÀ DEL SIMBOLISMO NELLA PITTURA ROMANTICA TEDESCA

Da Runge a Friedrich passando per Tieck

Introduzione

In queste pagine, ci si propone di tracciare un filo rosso nel romanticismo tedesco, mobilitando diversi aspetti dell'apparato interdisciplinare che esso stesso ha istituito (critica, filosofia, letteratura, scienza, arti plastiche) allo scopo di esaminare la sua dimensione plastica. Si può enunciare subito la tesi del presente lavoro con una formula che, in un primo momento, apparirà certamente banale: circoscritta qui alle sue due più grandi figure, Caspar David Friedrich (1774-1840) e Philipp Otto Runge (1777-1810), la pittura romantica tedesca vuol essere al tempo stesso una pittura critica, più precisamente un'autocritica tragica, e una pittura che sarà spesso definita mistica, alla ricerca di una presentazione simbolica dell'assoluto. Nei due casi, il linguaggio pittorico si esprime attraverso la mediazione del simbolo, ma per certi aspetti anche del racconto. La differenza sta nel fatto che il simbolismo vuol essere autonomo e riflessivo nel caso dell'autocritica, laddove la seconda tendenza mira alla chiusura dell'orizzonte del senso privilegiando nettamente l'allegoria. Friedrich appartiene alla prima tendenza, Runge alla seconda. Nonostante i progetti di Runge e di Friedrich siano irriducibili l'uno all'altro, vale la pena di considerare la pittura romantica tedesca come un tutto, benché certamente scisso, in quanto essa è animata, anche in Carus e persino in Dahl, da una simile volontà di rottura con l'arte neoclassica. Friedrich e Runge problematizzano entrambi il rapporto dell'assoluto con la sua immagine, o dell'infinito con il finito, in un modo alquanto inedito, tale da richiamare ancor oggi l'attenzione sulla nostra eredità della modernità. La pittura romantica tedesca in quanto tale è dunque attraversata o sostenuta da un'*esitazione*, come da un'onda anomala, da un'*instabilità*, un costante *sfocato*, che è opportuno evidenziare. Sarà privilegiata qui la figura meno conosciuta di Runge prima di metterla in prospettiva con quella di Friedrich.

1. Runge, Schelling e Tieck

Si può partire da una nota ritrovata tra i fogli di Henrik Steffens, discepolo di Schelling e amico di Runge, a proposito del *Mattino* (in particolare la versione: *Der Kleine Morgen* del 1808): “Rappresentazione allegorica della filosofia schellinghiana” (citata da Tunner 1991: 60). A prima vista, questa nota appare singolare, soprattutto se si considera tutta l’energia dispiegata dai romantici per rendere autonoma l’arte e per liberarla dalle sue dipendenze, per emanciparla dalla *mimèsis* classica in tutte le sue forme. Il principale abbaglio del filosofo non è forse di credere ancora, all’epoca del romanticismo, che un’opera d’arte si presenti o che possa porsi come una semplice illustrazione o imitazione, non soltanto degli antichi ma anche di un certo *corpus* della storia della filosofia? L’imitazione fedele di scene religiose o storiche nella pittura classica, è screditata nell’arte romantica – ed è il minimo che si possa dire – a favore della sua autopoiesi, ovvero della sua performatività. L’arte romantica si associa maggiormente ad una forma di riflessività, d’inedita *mise en abyme*, in quanto l’artista non deve più soltanto introdursi nel suo quadro (il riferimento è ovviamente a *Las Meninas* e alla sua posterità), ma deve riflettere *nella tela*, come ha scritto Élisabeth Décultot (Décultot 1997: 152), le condizioni di possibilità dell’interpretazione di una tela, e deve persino istituire tali condizioni “inventando” un pubblico e reinventando la critica – questa riflessività è un elemento costante della *Frühromantik*. Come potrebbe dunque un’opera tanto potente e originale come il *Mattino* non esser altro che la semplice illustrazione di un’opera preliminare e di un *corpus* filosofico? Questo sembra indicare la nota di Steffens: che il *Mattino* non sia altro se non una mera trasposizione in termini pittorici di un sistema filosofico, dunque un’imitazione più che una creazione indipendente e autonoma. Eppure, tutto porta a credere che Steffens, di certo zelante promotore della *Naturphilosophie* schellinghiana, non esageri troppo. Le testimonianze concordano: durante le sue conversazioni con il pittore, Steffens riesce a suscitare in Runge un vero entusiasmo per Schelling, il successore di Fichte a Jena, e a renderlo cosciente della profonda convergenza tra le loro forti aspirazioni religiose. In una lettera a Schelling del 1810, Runge, al quale è appena stato regalato lo scritto intitolato *Ricerche filosofiche sull’essenza della libertà umana*, confessa al suo corrispondente, senza nascondergli peraltro le difficoltà di tale lettura, la sua immensa gioia “perché ho ritrovato in esso la stessa concezione sotto il cui profilo è sempre apparsa anche a me la totalità di ciò che potevo vedere” (Runge 1840-41 I: 156 e segg.; trad. it. Runge 1985: 185). Ovviamente, si sarà già capito, se il *Mattino* è un modo di narrare su tela il pensiero di Schelling, si deve cogliere in esso una forma di traduzione in senso forte, una forma d’interpretazione creatrice. D’altronde, per essere un minimo fedele alla concezione schellinghiana dell’arte come potenza della filosofia, la singola opera pittorica deve esprimere un passaggio alla potenza e non una piatta illustrazione. Nel *Frammento di saggio per una teoria dei colori*, Runge scrive:

Osserva dunque al tuo intorno il mondo colorato, in cui ogni forma ti si affratella nel significato e ogni cosa, piccola o grande che sia, è misteriosamente abitata dal medesimo, struggente anelito [*Sehnsucht*] e cerca di trovare il principio perenne dal quale scaturisce ogni diversità (Runge 1840-41 I: 69 e seguenti ; trad. it. Runge, 2008: 44).

Questa ricerca di un principio unico, di una Luce eterna che genera tutti i colori, e con loro tutte le creature, allo scopo di vedersi nelle sue molteplici variazioni, o di prendere coscienza di se stessa nelle sue differenze, è chiaramente il segno di un'ispirazione schellinghiana e böhmiana. L'idea di una fusione della sensazione e della riflessione nell'opera, che deve toccare, secondo Runge, "l'uomo rozzo, il dilettante e l'artista" (Runge 1840-41 I: 69; trad. Runge 2008: 46), ricorda in particolare Schelling. L'arte, nella quale, secondo il *Sistema dell'idealismo trascendentale* del 1800, devono riunirsi il soggettivo e l'oggettivo, la libertà e la natura, il conscio e l'inconscio, può essere interpretata a partire dalla libertà umana così come a partire dalla natura. Riflettendosi nei suoi prodotti, negli enti, la natura come massa oggettiva prende coscienza di se stessa e si soggettivizza; dall'altro lato, la libertà soggettiva si oggettivizza riflettendosi e fissandosi in delle rappresentazioni. Per quanto riguarda le produzioni artistiche, esse si situano all'esatta giuntura dei due processi, poiché si tratta di rappresentazioni generate liberamente dallo spirito in vista di un fine particolare, pur essendo il frutto di una spinta della natura nell'artista stesso, di una *natura naturans* incosciente della sua finalità. Destinato a sfuggire continuamente all'oggettivazione, l'assoluto può tuttavia essere rivelato in modo privilegiato, secondo Schelling, dall'opera d'arte, ed è questa la missione dell'intuizione estetica. Sovvertendo l'intuizione intellettuale di Fichte, che intendeva con tale concetto l'acquisizione immediata da parte dell'Io della sua attività infinita nonostante la limitazione sensibile prodotta dall'atto stesso di quest'acquisizione, Schelling vede nell'arte il mezzo di risollevarlo, o di sublimare, il deposito oggettivo dell'intuizione pura di sé. In effetti, se l'intuizione intellettuale fichtiana permette al filosofo di accedere al carattere infinito della riflessività, ciò avviene nonostante il richiamo alla sua finitezza, a dispetto della limitazione indotta dall'atto di prendere coscienza di sé. Schelling si aspetta invece che la sua intuizione estetica oggettivizzi l'inoggettivabile, che essa oggettivizzi questa coincidenza del finito e dell'infinito, che deponga nel prodotto finito, tramite il genio, l'intuizione intellettuale in quanto tale, che permetta letteralmente di vedere la coscienza dell'assoluto (cfr. Tilliette 1995: 53-70 e 175-191). In altri termini, l'intuizione estetica permette al tempo stesso al genio di produrre le belle opere e a chiunque di cogliervi l'assoluta identità del soggetto e dell'oggetto, a cominciare dal filosofo, che delega peraltro all'artista, all'epoca del *Sistema* del 1800, il potere di riunire ciò che può solo dividere. Fecondando reciprocamente l'immaginazione cosciente dello spirito e l'immaginazione inconscia della natura, l'opera d'arte identifica propriamente l'assoluto, nel senso che fornisce un luogo all'identità radicale del soggetto e dell'oggetto, un solo ed unico luogo, da dove deriva, secondo Schelling, il carattere profondamente unico di tutte le opere singolari. Come scrive Runge seguendo

un'ispirazione deliberatamente schellinghiana, l'uomo incolto è colpito e trasformato dall'arte perché l'opera rivela a tutti la Rivelazione, la eleva a potenza – la Rivelazione che si offre già da sé vale soltanto per l'élite in grado di percepirla, come natura e come spirito. Si tengano a mente queste brevi considerazioni sulla filosofia schellinghiana del 1800, in particolare la volontà di una presentazione dell'assoluto in quanto tale, l'esigenza di una riunificazione della natura e della libertà umana, o la confluenza delle due immaginazioni, ovvero delle due maniere tramite cui l'assoluto si fa immagine nell'ordine delle creature.

Si potrebbero certamente tentare audaci accostamenti con l'estetica del sistema dell'identità, insegnata a Jena e a Würzburg tra il 1802 e il 1805, e contemporanea dei primi grandi progetti estetici di Runge. Senza dubbio, quest'ultimo è entrato in contatto con lo spirito generale di questa fase della filosofia schellinghiana. Ma quali aspetti dell'estetica possono filtrare attraverso Steffens? Ci si accontenterà qui di ricordare che il grande concetto della filosofia dell'identità, quello di punto d'indifferenza, è esplicitamente ripreso da Runge – si vedrà in che modo singolare. In Schelling, esso designa l'identità totale e incondizionata del soggetto e dell'oggetto, ovvero la negazione e l'abolizione di tutte le loro differenze, o anche l'essere considerato in se stesso, in quanto tale, e non dal punto di vista finito dell'esistente – ciò che verrà chiamato, in una parola, l'assoluto. Nell'estetica dell'identità, l'arte, che contiene al suo interno una serie reale – quella delle arti plastiche – e una serie ideale – quella delle arti della parola –, si presenta come una “costruzione” capace di riunire i contrari, che l'analisi filosofica dovrà esaurire e sopprimere, allo scopo di evidenziare la sua appartenenza alla pura identità. L'arte nella sua interezza appare allora, in primo luogo, come l'ultima potenza della serie ideale, ossia della manifestazione dell'assoluto in quanto spirito, prima di elevare a potenza la filosofia stessa, in tutte le sue parti, come riunione dell'ideale e del reale. La chiusura dell'arte in se stessa richiesta dal sistema dell'identità è mostrata da Runge sicuramente nel modo più efficace che ci sia. Questi non avrebbe rinnegato le righe d'apertura del corso d'estetica di Schelling: “Resta molto cammino da percorrere a colui che non abbia compreso che l'arte è, proprio come la natura, un tutto chiuso, organico e necessario in tutte le sue parti” (Schelling 1999: 49).

Ciò detto, è impossibile misurare il debito reale di Runge nei confronti del sistema dell'identità, e in particolare della sua estetica. Tanto più che quest'ultima si basa su un'opposizione marcata tra simbolo e allegoria in fin dei conti estranea al giovane pittore. Se l'opera d'arte riunisce l'universale e il particolare nel particolare, secondo Schelling essa non può farlo se non tramite il simbolo. Ispirandosi a Goethe, il filosofo sottolinea il carattere semplicemente funzionale dell'allegoria, puramente transitiva, laddove, come scrive Caroline Sulzer commentando Schelling,

nel simbolo si trova l'identità che deve essere mostrata in quanto tale e non di fronte ad una determinazione funzionale diretta. Il simbolo soddisfa l'esigenza di Schelling di presentazione artistica assoluta, che si collega alla presentazione con indifferenza totale, in modo che l'universale sia totalmente il particolare e il particolare l'universale, ma senza che lo dimostrino. La

significazione diventa al tempo stesso l'Essere, trasferito nell'oggetto, e il simbolo, il paradigma della filosofia dell'identità (Sulzer 1999: 37).

Pertanto, è abbastanza strano descrivere proprio l'arte runghiana come un'allegoria del sistema di Schelling. Eppure, la formulazione paradossale di Steffens propone qualcosa di interessante. Si vedrà allora Runge attaccarsi con precisione all'allegoria, e cercare una presentazione autentica dell'identità assoluta che sia innanzitutto la *significazione*, pienamente transitiva, di un'identità *passata*, quella che precede il peccato originale. Pur trattandosi di un tempo mitico, di un tempo fuori dal tempo, esso appartiene tuttavia, *dal punto di vista* dell'opera d'arte umana e storica, al passato, o meglio: all'origine. Ecco che si impone l'allegoria. Il sistema schellinghiano, dal canto suo, difende l'aspetto eterno dell'arte, perché in esso le opposizioni temporali e storiche non fanno parte dell'essenza o dell'identità, ma semplicemente della sua presentazione formale. L'opera e la filosofia che la commenta possono dunque esprimere una presentazione dell'assoluto e indifferenziare il tempo senza eludere in tal modo la storicità dell'opera, come ha sottolineato di recente, e in modo estremamente convincente, Mildred Galland-Szymkowiak (cfr. Galland-Szymkowiak 2013: 187-203). Secondo Schelling, l'allegoria esiste proprio come un momento storico dell'arte – quello dell'arte cristiana dove il finito è destinato ad essere solo l'allegoria dell'infinito (cfr. Schelling 1999: 121) -, ma dal punto di vista logico e sistematico, l'arte è per essenza simbolica. Per capire meglio questa divergenza con Runge, è indispensabile approfondire l'itinerario del pittore.

Stabilitosi a Dresda su consiglio di Friedrich, dopo aver frequentato, come lui d'altronde, l'Accademia delle Belle Arti di Copenaghen, Runge si nutre della sua famosa *Gemäldegalerie* intorno alla quale gravitano gli artisti e da cui gli scrittori dell'epoca traggono ispirazione, a cominciare da Schelling e da tutti gli autori dell'*Athenäum*. Ma alla stessa epoca, Runge fa un secondo incontro – sempre a Dresda -, ancor più decisivo di quello con Steffens: quello con Ludwig Tieck, l'inventore del meraviglioso moderno e uno dei più importanti scrittori del primo romanticismo tedesco, la cui genialità di narratore fu ben presto riconosciuta. Il suo grande romanzo iniziatico *Franz Sternbalds Wanderungen*, pubblicato tre anni prima, nel 1798, aveva scosso il giovane pittore a tal punto da determinare, secondo le sue stesse parole, la sua vocazione di pittore. Durante la lettura stessa del romanzo, Runge s'identifica immediatamente all'eroe, il giovane apprendista pittore Franz, discepolo fittizio di Albrecht Dürer, pittore e teorico dell'arte tedesca del Rinascimento. Sente immediatamente il desiderio d'illustrare – un'altra volta – il romanzo, così come ha voluto illustrare, in modo più indiretto, l'estetica schellinghiana. *Le fasi del giorno* sono dunque, come riconosce lo stesso Runge, un prolungamento della sua lettura di Tieck. Il vero incontro con lo scrittore nel 1801 gli apre definitivamente le porte del mondo dello spirito. Secondo Johann Daniel Runge,

fratello del pittore, Tieck è la personalità che esercitò su di lui l'influenza maggiore.¹ Lo scrittore funge per Runge da mediatore delle riflessioni dell'*Athenäum*, in particolare di quelle di Wackenroder e di Novalis. Più tardi Runge si familiarizzerà ugualmente con quelle di Ritter e di Schubert. Ma Tieck è anche il tramite per la filosofia del mistico tedesco Jakob Böhme, nella quale è immerso in quel periodo, così come lo sono Baader e soprattutto Schelling stesso, le cui strutture triadiche dell'estetica sono un richiamo trasparente alla struttura ternaria della realtà per Böhme (l'oscurità, la luce e il divenire dell'una nell'altra). Se in seguito Runge è noto soprattutto per la sua rivoluzionaria teoria dei colori, concretizzata nella celebre *Farbenkugel*, alla quale Goethe stesso diede il suo consenso, vedendovi la prima teoria dei colori alternativa a quella di Newton e alla sua, questa teoria si pone deliberatamente in continuità con la cosmologia e la metafisica schellinghiano-böhmiana.

Dal canto suo, Tieck ha come progetto – un progetto rimasto alla fine lettera morta – di fornire alle *Fasi* la scrittura mancante, di “commentarle” in qualche modo. Ecco un caso dei tipici “passaggi” tra le arti e le scienze di cui pullula il romanticismo. Non appena venuto a conoscenza dei disegni di Runge, Tieck ne è sconvolto, come prima lo era stato Runge per il suo romanzo. Quest'ultimo racconta al fratello il silenzio meravigliato di Tieck davanti agli schizzi di *Fasi*, e poi la sua impressione di trovarsi brutalmente davanti all'arte dei nuovi tempi, che non avrebbe mai potuto immaginare così chiaramente.

Tuttavia, in veste di buon romantico di Jena, Tieck rimane esattamente sulla frontiera tra l'arte come autocritica detentrica della sua tragedia e l'arte come nuova assunzione dell'assoluto, in un senso più schellinghiano. Tieck incarna pienamente l'esitazione di cui si parlava nell'introduzione. Quest'esitazione è costitutiva del suo stile, il meraviglioso tieckiano che non rinuncia mai – anzi – all'ironia critica dell'*Athenäum* e allo scarto tragico che separa la produzione creatrice dalla presentazione storica dell'assoluto, alla quale, in fin dei conti, Tieck non crede. Per questa ragione, progressivamente, si allontana da Runge, come ricorda Érika Tunner:

Tieck, angosciato, straziato, soggetto a gravi crisi di melanconia nevristenica, è incapace, alla fine, di condividere sia la fede solida, serena, in fondo incrollabile del suo amico, sia le sue convinzioni forse troppo affermative, troppo intransigenti. Runge, dal canto suo, non è per nulla incline allo scherzo e non ha quel gusto dell'ironia acerba con la quale Tieck sa talvolta guardare agli eventi, anche solo per lottare contro i suoi terrori irragionevoli (Tunner 1991: 16).

Sempre in una prospettiva postkantiana, Tieck, ispirato dalla terza *Critica* ma anche, in modo forse più contraddittorio, dall'indicibile della mistica renana, teme anche che in Runge il mistero della genialità venga soppresso da un simbolismo troppo didattico.

¹ Il giovane pittore scrive a sua madre: "Non ho trovato nessuno che mi capisca interamente, nessuno da capire a mia volta, al di fuori di Tieck" (Runge 1840-41: 181 ss.).

Secondo l'estetica kantiana, la natura attraversa e guida il genio senza che questo possa nominare il concetto che presiede alla sua creazione; ma pare che Runge non possa impedirsi, mentre elabora la sua grande opera, di dipingere le definizioni che accompagnano i simboli utilizzati, cosa contro cui Tieck lo mette in guardia. Ma se lui per parte sua non se ne cura troppo, Steffens fa in fondo un'osservazione simile a proposito della pittura di Runge. Nelle sue *Memorie del circolo romantico*, in cui traccia un ritratto emozionante di quest'ultimo, Steffens nota: "Per quanto le sue produzioni ci sembrino enigmatiche, questi enigmi possiedono un senso. Non ci fanno indietreggiare, ma ci affascinano, e noi non potremmo abbandonarli senza aver tentato di tutto per risolverli" (Steffens 1991: 65). In questo senso, è molto avvincente constatare che Tieck, l'autore di alcuni racconti romantici tra i più enigmatici, entra alla fine in collisione con l'esigenza rungiana di una risoluzione dell'enigma e di una coincidenza totale dell'opera con se stessa, unico supporto autentico di una presentazione finita dell'infinito o, se si preferisce, dell'assoluto. Ancor prima del completamento del *Mattino*, l'amicizia tra i due uomini è svanita.

2. La funzione del paesaggio nel simbolismo plastico rungiano

In un breve saggio, lo scrittore Joseph Görres, come spiega lui stesso, ha tentato di tradurre in parole ciò che Runge ha cercato di esprimere tramite l'immagine in *Le fasi del giorno*. Verso la fine del testo, precisa:

Questo modo di pensare, qualifichiamolo dunque un *geroglifico* dell'arte, un *simbolismo plastico*! In quanto la natura ha costituito i corpi a partire dagli elementi, la vita afferra la materia per trasformarla in forme organiche. L'arte, a sua volta, riprende queste forme e riversa su di esse, nel quadro, l'armonia e la bellezza ideale. L'idea, infine, coglie la forma bella. Fornisce a se stessa la parola, come fa lo spirito, e pronuncia delle parole significative e profonde, delle parole sacre che bisognerebbe ascoltare con raccoglimento (Görres 1991: 83).

Il simbolismo plastico: tale denominazione definisce in modo abbastanza preciso l'opera rungiana. L'arte non si pone in rottura con la natura, ma ne prolunga la forza creatrice fino al simbolo, dove sorge l'idea, che è la coscienza di sé della natura. Ma di quale simbolo e di quale natura si tratta? Se davvero l'artista eleva a potenza, seppure riadattandolo, il progetto estetico più ambizioso dell'idealismo all'inizio del XIX secolo, quello di Schelling – sotteso a sua volta da Böhme –, appoggiandosi alla finzione letteraria del *Franz Sternbald*, resta ancora da definire con precisione, al fine di non trascurare il progetto estetico di Runge, la sorte che quest'ultimo riserva al simbolismo. Non è infatti sufficiente affermare che l'allegoria rimpiazza il simbolo.

Si è ripetuto più volte come le ambizioni artistiche di Runge si cristallizzino attorno al *paesaggio*. Se non altro si ritrovano lì le sue ambizioni teoriche, perché se ha voluto essere l'ideatore di una nuova pittura di paesaggio, alla fine l'ha sperimentata meno di Friedrich, il quale, viceversa, non ha quasi per nulla teorizzato la sua pratica. Non si

tratta soltanto di realizzare un genere già sperimentato nel corso del XVIII secolo da Nicolas Poussin o da Claude Lorrain, si tratta più fondamentalmente di rivedere la gerarchia tradizionale, per la quale la pittura di tema storico costituisce la pittura superiore. Se l'arte del paesaggio, definita *Landschafterei* in una lettera al fratello del febbraio 1802 (cfr. Runge 1840-41 I : 5 e seguenti), è superiore all'imitazione di scene storiche, ciò si deve al fatto che il suo linguaggio simbolico è più potente di quello della storia, per delle ragioni esse stesse storiche. Tutti concordano oggi nel riconoscere nello schema storico l'influenza determinante di Tieck. Quest'ultimo suggerisce al suo amico, all'epoca in cui i loro rapporti sono buoni, un paragone tra la storia delle religioni e la storia dell'arte, secondo il quale

le fasi di declino che ha conosciuto ciascuna delle grandi religioni della storia dell'umanità corrispondono anche ai momenti in cui sono stati prodotti i più grandi capolavori: l'arte raggiunge un apice solo quando esprime, in una specie di canto del cigno, la quintessenza di una religione sul suo declino (Décultot 1994: 43).

E Runge fornisce un contenuto proprio, sul quale non ci soffermeremo, a questo schema formale: all'età dell'Egitto antico succede l'epoca greca, alla quale succedono nella stessa epoca i "Romani moderni" – l'espressione è di Runge – e l'era del cattolicesimo con il primato del genere storico, il cui declino e tramite esso l'avvento delle opere maggiori è segnato dalla Riforma. In questo modo, non è lui, Runge, a farci entrare nell'arte del paesaggio – la quarta epoca – ma, molto curiosamente, Raffaello e Michelangelo. Realizzando la pittura storica di un mondo cattolico in declino, essi inaugurano da lontano una nuova epoca, in quanto le loro opere oltrepassano già la semplice composizione storica. L'apice della pittura di paesaggio coinciderà secondo Runge con il declino, già iniziato, del protestantesimo. Una lettera a Tieck del dicembre 1802, presentata come il seguito di una discussione in corso, esprime molto chiaramente ciò che intende per paesaggio, e vale la pena di citarne un lungo passaggio:

Il significato del paesaggio risiederebbe ora nella proposizione opposta, secondo la quale l'uomo in tutti i fiori e in tutte le piante così come in tutte le manifestazioni di natura non vedrebbe che se stesso, le proprie qualità e passioni. Fiori e alberi mi ricordano con sempre più certezza ed evidenza che in ognuno di essi vi è un certo spirito, un certo concetto e sentimento umano, e la cosa mi appare con tanta chiarezza che credo essa debba avere origine dal paradiso. Ciò è quanto di più puro abbiamo al mondo e in cui possiamo riconoscere Dio o la sua immagine, l'immagine alla quale Dio, durante la creazione, diede appunto il nome di uomo. L'uomo non può insomma farsi un'immagine di Dio, ma è piuttosto come nella Bibbia sta scritto: "Allora il Signore Dio plasmò dal suolo ogni sorta di bestie selvatiche e tutti gli uccelli del cielo e li condusse all'uomo, per vedere come li avrebbe chiamati: in qualunque modo l'uomo avesse chiamato ognuno degli esseri viventi, quello doveva essere il nome". Il passo si potrebbe interpretare dicendo che le cose della natura devono avere lo spirito che in esse l'uomo ha posto. Così si realizza anche il vero fiore, poiché credo che qui siano intesi anche i fiori, e dovremmo ricercare quali nomi valgono per essi. [...] Credo veramente che i fiori siano almeno per me delle creature comprensibili [...] Già nella composizione dei fiori vorrei esprimere l'idea della origine prima, mettendo il giglio nella luce più

alta, circondato da fiori rossi, gialli e azzurri, là dove una quercia stende come un eroe i rami su di esso. I fiori devono ricevere il loro significato, propriamente, attraverso la gaia musica della fonte, che in loro si perde, e la composizione dell'una deve essere la composizione degli altri, cosicché l'una sia coordinata agli altri. Lo spirito, inoltre, così come è nei fiori è anche negli alberi. È necessario infine che non solo si individuino le figure, ma anche il momento giusto rispetto ai fiori, e penso che sia possibile trattandosi essenzialmente di coraggio e di esercizio [...] Mi pare insomma di poter dire che se in tutte le composizioni di fiori venisse dipinto il sentimento umano, il sentimento ogni volta necessario, la gente si abituerebbe a poco a poco a pensarlo come sempre presente. [...] Il tutto dovrebbe per il presente condurre più che altro in direzione dell'arabesco e del geroglifico, e da questi soltanto il paesaggio dovrebbe prendere le mosse, non diversamente da come anche la composizione storica ha preso le mosse da essi (Runge 1840-41 I: 23 ; trad. 1985: 81-85).

Runge non si nasconde: la nuova pittura di paesaggio conduce al paradiso. Sostenuto o manifestato dalla tela, tale paradiso dovrebbe permettere di riconoscere Dio nella sua immagine, o addirittura di riconoscere Dio al di là dell'immagine – l'esitazione dell'autore è sorprendente in questo caso. La natura viva, quella che ci si deve sforzare di dipingere, parla un linguaggio oramai cifrato e geroglifico, ma ancora capace di entrare immediatamente in risonanza con il vero linguaggio dell'uomo. Infatti è stato quest'ultimo a battezzare la natura all'origine: non con le parole di cui si serve oggi ma con la lingua adamica. Oggi, questa lingua è tanto enigmatica per l'uomo quanto lo è la lingua dei fiori, essendo la stessa. La lingua adamica esiste nell'uomo oramai soltanto all'interno delle sue sensazioni, dei suoi sentimenti, dei suoi affetti, che sono il linguaggio divino stesso. I fiori, in particolare, e i loro colori, attraggono costantemente Runge. Erano là quando Yahvé ha creato il suolo, insiste, e non hanno vissuto il peccato originale, al contrario dell'uomo. Renderli tramite il pennello, equivale a far risuonare la lingua d'Adamo dentro di sé, parlata ancor oggi dai fiori, ancorché questa stessa lingua si sottragga al nostro linguaggio verbale.

La certezza di Runge secondo la quale è possibile rendere (di nuovo) comprensibile il linguaggio dei fiori ricordandosi il nome che l'uomo stesso gli aveva dato prima del peccato originale sarà presto criticata da Tieck. Toccare il fiore nel suo cuore, si è visto, significa per Runge dipingere con certezza la sensazione umana che l'accompagna e il cui linguaggio ricopre quello del fiore. Non si tratta neanche più di un semplice ideale: "Penso che sia possibile", scrive il pittore al suo corrispondente. È certo alla reminiscenza che si fa appello, ma questa declassa evidentemente la memoria storica, ed è per tale ragione che la pittura di paesaggio va oltre la pittura storica, senza per questo contraddirla. Infatti, la composizione storica procede anche, o meglio procede già, dall'arabesco e dal geroglifico, eppure crede di poter ultimare la decifrazione dell'uomo senza passare attraverso la natura. Se il paesaggio dialoga sempre con l'umano, ciò avviene in un modo al tempo stesso più astratto e più potente, perché il sentimento puro, ovvero la lingua delle origini, è convocata immediatamente. Soltanto essa corrisponde alla natura stessa, che costituisce, come dice Runge senza esitazioni, a ciò che vi è di più puro al mondo – più puro dell'uomo. Pertanto, la quarta epoca religiosa

ed artistica, quella della *Landschafterei*, è effettivamente un ritorno al paradiso perduto, e annuncia di conseguenza la fine dei tempi, poiché nessuna nuova epoca può succedere al ritorno all'origine.

È dunque evidente che, nella sua accezione rungiana, la *Landschaft* non corrisponde a una mera rappresentazione della natura in quanto tale – contrariamente a quanto avviene nei paesaggi di Friedrich, la natura in senso stretto è quasi assente dalle opere di Runge. Si tratta di un paesaggio mistico, che Runge, talvolta, suggerisce essere interiore; la rappresentazione della natura, in fondo, altro non è che una modalità di tale paesaggio mistico. Vicino, da questo punto di vista, agli scrittori del romanticismo di Jena – si pensi ai *Dipinti* di August Wilhelm Schlegel per esempio – Runge decentra l'umano e destabilizza l'arte neoclassica, i cui precetti erano incarnati in Germania da Winckelmann ed erano ancora attuali agli occhi d'un Goethe. Eppure è il cristianesimo ben compreso che si tratta d'interpretare in questa svolta, come scrive ancora Tieck nella stessa lettera: “Come comprendere del resto questa arte se non muovendo dalle profondità di una mistica religiosa, dal momento che essa deve procedere infine da questa e su questa anche saldamente poggiarsi, altrimenti crolla come la casa costruita sulla sabbia?” (Runge 1840-41 I: 23 e seguenti; trad. 1985: 85). La mistica non “ispira” in senso proprio il programma rungiano, lo “fonda” in un modo quasi scientifico. Tratta principalmente da Böhme, questa mistica innestata sull'*Ungrund* (il senza fondo) si guarda dal riconoscere troppo rapidamente nell'uomo il coronamento supremo della Creazione. Il primato della figura umana nell'arte classica assomiglia stranamente secondo Runge al “resto di un antropomorfismo pagano, al quale deve ineluttabilmente succedere l'arte cristiana del paesaggio” (Décultot 1994: 51), come nota Élisabeth Décultot. In modo tale che, se è ancora permesso – è persino un'esigenza – andare a caccia dell'umano, ovvero della sensazione, nel paesaggio, questo non deve più offrirsi immediatamente alla vista. L'umano deve nascondersi o ritirarsi dalla tela perché possa manifestarsi una natura che precede il peccato originale, perché possa sentirla parlare ed entrare in risonanza con lei, in altri termini – e ciò entra evidentemente in sintonia con un certo neoplatonismo cristiano – perché possa ricordarsi. Se dunque il paesaggio simboleggia l'uomo, esso simboleggia solo la sua lingua originaria, in quanto ogni elemento della natura conserva sempre il nome che l'uomo gli ha dato in seguito alla richiesta di Dio prima del peccato originale. Questi nomi vibravano allora del soffio divino, erano pronunciati nello slancio della creazione. Pertanto, il simbolismo del paesaggio rinvia sicuramente all'uomo, ma solo nella misura in cui si cerca Dio nella tela, nella misura in cui l'uomo è dunque pronto a farsi da parte.

È opportuno insistere sul carattere, a nostro parere, chiuso della semantica rungiana. Da questo punto di vista, siamo lontani dal romanticismo di Jena, così come da Friedrich: il codice simbolico proposto, i cui vettori principali sono i colori e i fiori che Runge crede di dover associare ancora a delle figure infantili (e ciò al fine di educare il pubblico al paesaggio non-umano), è chiuso. Come già detto, se Runge utilizza l'allegoria più del simbolo nel senso di Goethe, è perché il paesaggio cifrato è votato

non tanto a produrre un senso inedito e per così dire incaricato di presentare se stesso (presentando così l'identità assoluta, in Schelling), quanto a rinviare ad una materia o ad un racconto precedente, quello della lingua adamica, che contiene già in sé il proprio senso. Un colore o un gioco di colori si presenta in Runge innanzitutto come un indice transitivo sottomesso al suo significato. Tieck lo rimprovera proprio di questo quando lo accusa di comprimere la forza del simbolo all'interno del geroglifico arbitrario, rivolto in modo troppo evidente verso ciò che designa. Friedrich Schlegel, all'epoca in cui non è già più un romantico di Jena, fa una critica che è simile solo apparentemente, in quanto lui denuncia un eccesso di creatività nell'allegoria, dimentico del simbolismo trasportato dalla storia (cfr. Schlegel 2003: 238). Detto altrimenti, per Tieck, il simbolo enigmatico degenera in allegoria scontata, ed è per questo che alla fine non riconosce l'ispirazione del suo *Franz Sternbald* in un dipinto come *Le fasi* (che Runge, tuttavia, non considerava come un dipinto di paesaggio ultimato). Ma per Schlegel, l'allegoria runghiana è talmente nuova e singolare da non essere assolutamente comprensibile.

Uomo scisso, Tieck non è sicuramente stato un compagno di viaggio facile da seguire per il giovane Runge. Una parte dell'ispirazione di Tieck non smette di tendere verso quella del giovane pittore e contribuisce a forgiarlo in modo decisivo. Si pensi soltanto a *Effusioni di un monaco amante dell'arte*, testo noto a Runge ed emblematico almeno di una parte dell'orientamento estetico di Jena, scritto dal giovane romantico Wilhelm Heinrich Wackenroder con la complicità di Tieck, che aggiunge o corregge dei passaggi, e infine pubblica l'opera. Vi si ritrova quasi parola per parola la spiegazione dei motivi religiosi della pittura di Runge. Si valuti da quanto segue:

Il linguaggio delle parole è un grande dono del cielo, e fu un beneficio eterno del Creatore sciogliere la lingua del primo uomo in modo tale che potesse nominare tutte le cose che l'Altissimo aveva disposto intorno a lui nel mondo e tutte le immagini spirituali che aveva messo nella sua anima, ed esercitare il suo spirito a giocare diversamente con quest'abbondanza di nomi. Grazie alle parole, regniamo su tutta la superficie della Terra; tramite loro, acquisiamo agevolmente tutti i tesori terrestri. Solo l'invisibile, che aleggia al di sopra di noi, non può scendere nella nostra anima per mezzo delle parole. [...] Conosco tuttavia due linguaggi meravigliosi tramite cui il Creatore ha permesso agli uomini di cogliere e di comprendere le cose celesti in tutta la loro potenza, nella misura in cui, tuttavia (per non parlare con temerarietà), ciò è possibile per delle creature mortali. Penetrano la nostra interiorità per vie diverse da quella delle parole. Commuovono l'intero nostro essere in un colpo solo, e in modo meraviglioso. S'immischiano in ognuno dei nostri nervi, in ciascuna delle nostre gocce di sangue. Solo Dio parla uno di questi linguaggi; l'altro è parlato soltanto da un piccolo numero d'eletti tra gli uomini, ch'Egli a consacrato tra i suoi favoriti. Intendo: la natura e l'arte (Wackenroder e Tieck 2009: 81).

Il linguaggio verbale ha reso il mondo terrestre abitabile dall'uomo. Ma per comunicare con il mondo sovrasensibile, altri due linguaggi sono messi dal divino a sua disposizione, ovvero la natura e l'arte. Solo Dio parla il linguaggio della natura, benché l'uomo possa decifrarlo. Ma l'uomo, o se non altro alcuni uomini, possono parlare il linguaggio artistico, e tutti gli uomini possono capirlo – almeno *de iure*, bisognerebbe

aggiungere con Kant. Bisogna riconoscerlo: la tentazione è grande, per il lettore esperto di Wackenroder e di Tieck, di cercare concretamente un'opera d'arte conforme a quest'interpretazione, tanto più che si fatica a vedere come una rappresentazione possa sfuggire all'allegoria e al suo arbitrio. Il "monaco amante dell'arte" insiste pesantemente su questi problemi, e di certo contribuisce ad allontanare Runge dal simbolo schellingiano, ancorché Runge si dedichi ad una presentazione dell'assoluto, intesa nel senso di Schelling come ritrovo "chiuso" della natura e dell'arte:

Ignoriamo cos'è un albero; una prateria o una roccia; non possiamo parlargli nella nostra lingua; ci capiamo solo tra di noi. E tuttavia il Creatore ha messo nel cuore dell'uomo una simpatia così meravigliosa per queste cose che esse, tramite delle vie sconosciute, conducono il suo cuore a dei sentimenti o a dei pensieri, qualunque sia il nome che gli diamo, che non raggiungiamo mai per mezzo di parole adeguate (Wackenroder e Tieck 2009: 82).

Si legge ancora:

L'arte è un linguaggio di tutt'altro genere rispetto a quello della natura, ma pur intraprendendo le stesse vie oscure e segrete, possiede ciononostante lo stesso meraviglioso potere sul cuore umano. L'arte parla per mezzo di immagini umane e si serve di conseguenza di una scrittura composta da geroglifici (Wackenroder e Tieck 2009: 83).

L'arte è dunque invitata ad esprimersi tramite geroglifici se vuole agire immediatamente sul cuore dell'uomo; il suo linguaggio non è lo stesso di quello della natura ma imbocca le stesse vie oscure, un cammino al di qua delle parole. Molto spesso, questa via è anche quella che intraprende l'eroe di Tieck, musa di Runge.

3. Sternbald

Il viaggio iniziatico di Franz Sternbald è profondamente motivato dalla *Sehnsucht*, ovvero dal desiderio nostalgico d'un ideale nascosto, indicibile in quanto tale. Non tanto perché sfugge al linguaggio come tale, quanto perché è irriducibile ad ogni linguaggio verbale. Formato da Albrecht Dürer, Sternbald deve al maestro la sua tecnica, il suo sapere, e la sua comprensione intima, seppur ingenua, del mondo che lo circonda. Ma solo il passaggio gli rivela, nel senso che gli ricorda, il suo ideale più profondo. Il desiderio di dipingere, motivato dalla ricerca dell'ideale, nasce sempre da una violenta separazione dalla felicità, che si deve riconquistare continuamente e la cui nostalgia pervade l'artista: "Perché dobbiamo sempre dimenticare la felicità passata per poter essere di nuovo contenti?" (Tieck 2012: 17), si preoccupa Franz. La reminiscenza della felicità coincide con quella dell'ideale, della fonte persa dell'ispirazione, conferita soltanto dal paesaggio. In questo caso, il paesaggio dell'infanzia, quello che sorprende Franz con brutalità in occasione del ritorno al suo villaggio natale:

Giunse ad uno spazio aperto nella foresta, e improvvisamente si fermò. Nemmeno lui sapeva perché si fosse immobilizzato, e si attardò per rifletterci. Tutto accadeva come se lì dovesse ricordarsi di qualcosa che sarebbe diventato per lui talmente piacevole, così indicibilmente caro; ogni fiore nell'erba alzava il capo in un modo tanto amichevole, come se avesse voluto aiutarlo nei suoi ricordi. "È qui, è qui sicuramente!" disse a se stesso, mentre cercava ardentemente l'immagine brillante che era trattenuta come da nuvole nere nella parte più intima della sua anima. Di colpo gli salirono le lacrime agli occhi, sentì venire dal campo il suono desolato del doppio fiuto di un pastore, e allora seppa tutto. A quel tempo ragazzo di sei anni, era venuto qui nella foresta, aveva cercato dei fiori in questo posto, accadde che un'auto passasse per di là e restasse immobile, una donna mise i piedi a terra e posò un bambino a terra [...] (Tieck 2012: 44-45).

Questo tipo di passaggio ha affascinato Runge al punto tale che ne ha voluto render conto in modo quasi letterale, se così si può dire, nei suoi quadri: la reminiscenza improvvisa di un significato ideale inesprimibile, la ricerca di fiori particolari e la loro onnipresenza, l'apparizione d'una sconosciuta e del suo bambino (in questo modo, la Vergine e il Cristo appena nato sono suggeriti), il sentimento di una rivelazione improvvisa, tutto ciò costituisce sin dall'inizio il cuore dell'impresa rungiana e dei suoi motivi. Il carattere ancora infantile dello stesso Franz nel momento della scena ricordata è notevole: il bambino, nella pittura di Runge, ha un ruolo quasi magico, lo stesso che Tieck gli conferisce nei suoi racconti. Ad esempio in queste parole, rivolte da Franz al suo amico Sebastian: "Voglio restare per sempre un bambino" (Tieck 2012: 19). L'apprendista non ha tanto l'innocenza del bambino – perché il bambino non è mai "innocente" nel romanticismo, almeno nel senso in cui si intende di solito questa parola – quanto la sua ingenuità e al tempo stesso la sua vulnerabilità di fronte al mondo e agli altri. Dopo essersi separato da un fabbro incontrato lungo il cammino, il viaggiatore si ritrova solo, non soltanto di fronte agli altri ma persino di fronte a se stesso, s'inabissa in se stesso:

Mentre calava la sera, numerosi oggetti da dipingere venivano in mente al giovane Sternbald, che li ordinava nei suoi pensieri, e indugiava con amore su queste rappresentazioni; più rossa era la sera, più melanconiche diventavano le sue fantasticherie, si sentiva di nuovo solitario nel vasto mondo, senza forza, *senza aiuto in se stesso* (Tieck 2012: 26. Sottolineiamo).

Si trova qui, senza dubbio, il disaccordo tra Tieck e Runge. In veste di buon romantico di Jena, Tieck non vede nessuna soluzione a questa vulnerabilità dell'io poetico. Esso non è minacciato dal mondo, come si crede troppo spesso – come se la soggettività romantica non dovesse far altro che ripiegarsi sulla propria genialità patetica. L'io poetico, quando il mondo lo spinge "in una compassione nostalgica con se stesso" (Tieck 2012: 26), non vi si compiace. Infatti, non vi è nulla in realtà al di là

dell'incontro continuamente rinnovato e sempre inatteso con il mondo.² Se il mondo è enigmatico, se è ornato d'indizi in concordanza segreta con l'io, è perché l'io è altrettanto enigmatico *per il mondo*. Franz non può far capire agli altri quel che l'ha spinto verso la pittura: “Questo, non potrei nemmeno dirvelo; improvvisamente, era là, senza che potessi sapere com'è successo, ho sempre sentito dentro di me una pulsione (*Trieb*) di dipingere qualcosa” (Tieck 2012: 37). Ma la tentazione del giovane Runge, che tuttavia si riconosce in Franz, è di ritrovare una forma di trasparenza radicale tra lo sfondo enigmatico del mondo e la rappresentazione di esso, facilitata di certo da quest'affermazione premonitrice di Franz: “Tutta l'arte è allegorica” (Tieck 2012: 257). In Tieck, però, il principio stesso del dipingere, la fonte dell'ispirazione, è votata a sottrarsi, simbolicamente e persino letteralmente. Ritornato al suo villaggio natale, Franz assiste all'agonia del padre. Poco prima di morire, prima di sparire fisicamente, colui al quale Franz deve il suo profondo senso religioso e di conseguenza la sua ispirazione creatrice gli fa sapere improvvisamente (in questo stesso “modo improvviso” all'origine dell'ispirazione o del ricordo stesso), mentre “il sole si oscurava più profondamente” (Tieck 2012: 49) e mentre “il volto del vegliardo pareva in fuoco” (Tieck 2012: 49): “Tu non sei mio figlio, bimbo caro” (Tieck 2012: 49). Laddove Runge, in fondo, rifiuta d'inserire la perdita nell'immagine, secondo Tieck la perdita dell'origine è necessaria alla risonanza dell'enigma. Di conseguenza, tra l'invenzione di un paradiso perduto simbolizzato nell'immagine e la presentazione cruda di questo paradiso semplicemente allegorizzato da Runge, vi è una frattura. Rispetto a ciò, non è insignificante il fatto che Franz debba letteralmente *ri-scoprire* e *ri-vedere* altrimenti la *Landschaft*, nel sesto capitolo del primo libro, ovvero subito dopo il funerale del padre. Spesso si evita di considerare questo tipo di passaggio singolare, ma così tipico del romanticismo, poiché Franz, in pieno lutto, non si sente afflitto ma liberato, perso ma “aperto” all'enigma. Vagabonda per i campi, osserva gli alberi riflettersi nello stagno vicino e si accorge che “fino a quel momento non aveva mai contemplato un paesaggio con un simile piacere” (Tieck 2012: 49). Ancor di più, sono i colori stessi che gli si rivelano come per la prima volta – questi colori, essenziali per Franz, centrali in Runge: “fino a quel momento non gli era mai stato concesso di scoprire la diversità dei colori

² Eppure, come confessa al suo corrispondente Rudolf Köpke alcuni decenni più tardi, a Jena Tieck aveva l'impressione che il suo *Sternbald* non fosse ben capito dai suoi amici dell'*Athenäum* a causa del privilegio che accordava alla patria, alla casa. Egli spiega come i fratelli Schlegel, in particolare, fossero letteralmente “pieni del cosmopolitismo allora in vigore” (citato in Tieck 2012: 502, “Dokumente und zeitgenössische Urteile”), e privilegiassero il “mondo” rispetto alla casa propria. Benché molto vicino agli Schlegel per altre ragioni, Tieck si è sentito “isolato” a questo proposito. Ecco ciò che sovverte la concezione classica del romanticismo di Jena come ricerca del proprio e della casa. Ciò non significa che Tieck, dal canto suo, pensasse meno dei suoi compagni l'estraneo, ma nella sua opera la casa è sempre, in fin dei conti, più dell'esteriorità, il luogo privilegiato della prova dell'estraneo. Si tratta di un viaggio che trasforma la casa e in fondo, in virtù del ruolo centrale attribuito all'enigma, non la trova mai.

con la loro ripartizione delle ombre, la soavità del silenzio, l'effetto del battito degli alberi nella natura, come gli appariva ora nell'acqua chiara [dello stagno]" (Tieck 2012: 49). Solo allora viene colpito dalla "prodigiosa prospettiva" (Tieck 2012: 49) che s'introduce nell'immagine, e dal cielo, o dal Cielo, che s'impongono alla sua creatività. Ma è anche il momento di scoprire la resistenza del paesaggio:

Franz prese la tavolozza e volle cominciare a disegnare il paesaggio; ma già la natura reale gli apparve secca comparata alla sua proiezione nell'acqua, ma ancor meno i tratti sulla carta volevano soddisfarlo, non riproducendo affatto ciò che lui vedeva davanti a sé. A presente non era ancora riuscito a disegnare un paesaggio, considerava quest'ultimo solo come un'aggiunta ai numerosi ritratti storici, ma non aveva ancora mai provato quanto la natura morta potesse produrre l'effetto di un tutto perfetto, e quanto fosse perciò degna di diventare l'oggetto di una rappresentazione (*Darstellung*) (Tieck 2012: 49).

Quando però Franz si sente indotto a dipingere delle sensazioni pure, quelle del paradiso, fallisce dichiaratamente a raggiungerlo, e ciò sin da prima della morte del padre. Il mondo degli angeli non può da solo "ergersi (*hinaufsteigen*) per guardare là in alto il paradiso splendente" (Tieck 2012: 46), in quanto la sua pittura materializza solo la "forma di un sogno (*Traumgestalt*)" (Tieck 2012: 46). Tieck, che ha riconosciuto d'aver sempre sofferto di un'immaginazione patologicamente sensibile, pronta a suggerire l'angoscia e la morte, al tempo stesso ha attinto dalla *Phantasie* quanto di utile per risalire all'unità. Vi sono dunque in *Sternbald* come altrove nell'opera di Tieck dei veri momenti di godimento dell'immagine. È questa la reversibilità böhmiaca del caos e dell'armonia cosmica che talvolta scuote violentemente Franz, che passa dall'angoscia alla gioia di una fusione tra l'alto e il basso, nelle ore più belle e nelle più sublimi (*erhabensten Stunden*) (Tieck 2012: 72). Ma la risalita entusiasta segue sempre una discesa traumatizzante, che la pittura di Runge, in fondo, non attraversa. L'esperienza della pittura di paesaggio è per Franz sublime e inquietante al tempo stesso, poiché, in quanto l'uomo non vi compare più, spariscono anche gli imperativi religiosi portati dalla storia che accompagnano il suo ritratto, proprio come il padre defunto, fonte della legge e impostura al tempo stesso; il paesaggio è il solo a dover far sorgere il sacro, e se non altro il pittore ha come missione quella di lasciare che la natura riveli tale sacralità facendola parlare. Agli occhi di Tieck, Runge si premura indubbiamente di "praticare" questa constatazione di Franz, secondo cui "la natura si rivolge di certo a noi con le sue tonalità, in una lingua straniera, ma noi sentiamo lo stesso la significanza (*Bedeutsamkeit*) delle sue parole e ricordiamo volentieri i suoi accenti meravigliosi" (Tieck 2012: 88). Comunque sia, questa preoccupazione ha rivoluzionato la teoria dei colori.

4. Dalla teoria dei colori al *Mattino*

Il progetto delle quattro *Fasi del giorno* s'inscrive nell'ambito della riflessione runghiana sul colore, giudicata "mistica" (Runge 1840-41 I: 16 e segg. ; trad. 1985: 75) in una lettera del pittore al fratello, che precisa, come ci si potrebbe aspettare: "è l'arte che noi – per le vie di una stupefacente intuizione – comprendiamo soltanto, di nuovo, nei fiori" (Runge 1840-41 I: 16 e segg. ; trad. 1985: 75). A tal punto che, in realtà, è quasi il contrario: il progetto di una nuova teoria dei colori appare nello slancio stesso e a causa delle *Fasi*, dove i fiori dovevano svolgere un ruolo decisivo, in quanto esigevano un lavoro specifico e nuovo sul colore. Più d'ogni altro motivo, il colore partecipa al cifraggio ermetico – persino esoterico, in quanto l'influenza di Tarot si mescola all'iconografia cristiana – all'opera nella rappresentazione del mattino, del giorno, della sera e della notte. Dei quattro disegni, solo il *Mattino* è diventato un dipinto. La principale figura enigmatica concreta di questo quadro è senza dubbio il giglio, di fianco al neonato ovviamente, lui stesso dipinto come un fiore che sboccia nella luce dell'alba e – se non altro è quel che ha sostenuto Steffens – già votato alla contemplazione, e perciò affrancato dal regno creaturale. Ma l'operatore simbolico generale di questa realizzazione è chiaramente il colore stesso.

In Runge, la luce pura, bianca, rappresenta il Bene assoluto. Proprio come il sole, non la si può guardare direttamente, mentre il nero puro, l'oscurità assoluta, è l'assenza di visione. Essa si ritrova dunque assimilata al Male, precisa Runge nella stessa lettera a suo fratello, ispirato dalla *Genesi* e da Böhme. Luce e oscurità si sottraggono interamente al senso e dunque all'attività della comprensione umana. Bianco e nero non sono perciò dei colori in senso proprio, poiché il colore è il luogo del senso, della comprensione e dell'interpretazione – se non altro se si intende il bianco e il nero puri, come non possiamo rappresentarci. La Rivelazione divina non è altro se non quella del colore: grazie ai tre colori primari, ovvero il blu primario – il ciano, nella teoria dei colori contemporanea -, il rosso primario – oggi il magenta – e il giallo primario, Dio si fa conoscere presso gli uomini e mediatizza così la luce e l'oscurità, l'ideale e il reale, lo spirito e la natura, il soggetto e l'oggetto. Se il bianco puro non è né guardabile né comprensibile, esso si mediatizza nel rosso quando il cielo s'imporpora. Il rosso è dunque il Figlio, mentre il blu, il colore della prospettiva, indica l'allontanamento del Padre ebreo, la sua distanza infinita, fonte degli infiniti punti di vista nello spazio. Il giallo è quello della luna, è il colore dello Spirito Santo, che sorge come un fuoco notturno di consolazione. Più un colore tende verso il blu, più è ideale; più diventa rosso, più è reale, e si fa dunque carne e sangue. La Rivelazione come concordanza dell'ideale e del reale può in tal modo, nella mente di Runge, essere dipinta in quanto tale.

Se in via generale disapprova la sua pittura, Goethe è stato sufficientemente impressionato dal testo sulla *Sfera del colore* (Runge 1840-41 I: 112 e segg. ; trad. 1985: 146-161) di Runge da aderirvi pienamente. Non è possibile descriverlo qui nei dettagli,

ma si noti che il problema principale di un Runge, di un Goethe, poi di uno Schopenhauer, problema che molto più tardi sarà quello di un Kandinsky – il quale si richiama senza ambiguità al romanticismo – è costituito dall'irriducibilità degli effetti prodotti dall'azione dei colori alla semplice rifrazione della luce bianca, che, secondo Newton, si scompone nei sette colori dello spettro. Runge riconosce tuttavia che il suo studio sui colori non si situa allo stesso livello di quello del fisico: è l'antitetica böhmana della luce e dell'oscurità che motiva la sua ricerca, laddove Newton non sa che farsene dell'oscurità, almeno intesa come principio ontologico. Ai tre colori fondamentali, Runge aggiunge il bianco e il nero (che tuttavia “disponiamo in una classe in certo modo opposta” (Runge 1985: 149), come precisa) per costituire i cinque elementi primari del suo sistema, al di fuori dei quali tutto è mescolanza. Infatti, il blu e il giallo insieme formano il verde, il giallo e il rosso compongono l'arancione, il rosso e il blu danno il viola. Verde, arancione e viola sono dunque i tre grandi colori secondari. Runge è pertanto condotto ad elaborare un sistema della *mobilità* (*Beweglichkeit*) dei colori secondari, i quali, in opposizione rispetto ai tre punti fissi che sono i colori primari, sarebbero capaci di animarsi e di reagire. Così, il verde è animato da una tendenza al blu e una tendenza contraria al giallo, il viola da una tendenza al rosso e una tendenza contraria al blu, l'arancione da una tendenza al giallo e una tendenza contraria al rosso. Queste tendenze o attrazioni (*Neigungen*) sono delle opposizioni, delle contraddizioni, che ricordano persino nel lessico la filosofia della natura schellinghiana. Molto più che altrove nella sua opera, l'influenza di Schelling si fa sentire nella teoria dei colori, pur venendo immediatamente sovvertita da una presentazione dei suoi principi alla quale Schelling non ha mai pensato.

Runge propone innanzitutto diversi triangoli per illustrare il gioco dei colori. Come i tre angoli di un triangolo, il blu, il giallo e il rosso sono dei puri punti matematici indecomponibili. Ma il verde, l'arancione e il viola sono ciascuno una pluralità (*Mehrheit*), che appare come colore specifico solo a partire dal momento in cui è equidistante dai due angoli che collega. Ebbene, se la differenza (*Differenz*), puramente quantitativa benché non quantificabile, del blu e del giallo, può formare un verde più o meno bluastrò, e più o meno giallastrò, il verde equidistante dal blu e dal giallo è la loro indifferenza (*Indifferenz*); in tal modo, Runge si riferisce esplicitamente al più importante dei concetti schellinghiani dell'identità, ovvero a quello di “punto d'indifferenza”, dove è il primo dei tre termini a interessare qui particolarmente. La ragione è che il verde, il viola e l'arancione equidistanti dai loro angoli rispettivi sono proprio dei punti astratti. Perciò si ottiene, innanzitutto, un piccolo triangolo di colori secondari nel grande triangolo dei colori puri. Il nero e il bianco, dal canto loro, esistono già in questo primo schema, ma sul modo della presenza-assenza: non sono né un angolo né un punto equidistante, ma i tre punti equidistanti hanno tutti e tre un rapporto universale, precisa Runge, con il bianco e il nero, in quanto ogni colore secondario può schiarirsi tramite il bianco o scurirsi con il nero:

I tre punti Vr, Ar. e Vl. così come tutte le mescolanze che giacciono tra di loro, e i tre punti A. G. e R. intrattengono lo stesso rapporto di differenza con il punto del bianco da un lato e del nero dall'altro (che sono appunto due opposizioni) e si trovano nella stessa distanza dal bianco e dal nero nella quale si trovano anche i punti A. G. e R., laddove noi abbiamo appunto deciso di assumere la regola che uguali differenze tra forze naturali vengono espresse da linee (distanze) uguali (Runge 1985: 152).

Si vede allora che il bianco e il nero si presentano anche come dei punti astratti, *assolutamente opposti* ai colori puri ma anche ai colori secondari essenziali. La *Differenz* – che Érika Tunner preferisce rendere con repulsione – dei diversi colori secondari e dei punti bianco e nero è uguale alla *Differenz* dei colori puri e dei punti bianco e nero. Partiti da un triangolo doppio, ci avviciniamo ora alla sfera, in quanto i due triangoli equilateri AGR e VrArVl formano un esagono integrato in una sfera, una volta allargato il triangolo VrArVl alla stessa dimensione di AGR. I punti nero e bianco, indicati B e N “si comportano come due poli che giacciono all'esterno della superficie circolare e la cui distanza B. N. sarà da interpretare come una linea (asse) che passa per il centro del cerchio” (Runge 1985: 152). L'esagono comprende quelli che si chiamano per convenzione i sette colori dell'arcobaleno, benché quest'ultimo ne contenga un'infinità, i cui punti principali sono tuttavia il blu, il verde, il giallo, l'arancione, il rosso e il viola – che fa sette se si divide il viola in viola bluastrò e viola rossastro. Runge sembra dunque integrare il magenta nell'arcobaleno, al contrario della fisica post-newtoniana che lo esclude. In accordo con questa, tuttavia, fa dell'indaco un colore secondario, laddove Newton vi vede – ciò non ha mancato di stupire – un colore primario.

Il punto d'indifferenza universale si situa al centro invisibile della sfera, e questo punto è grigio: “Nel mezzo della linea, laddove l'azione delle due forze si bilancia, avremo il punto in cui il grigio si presenta con un carattere di completa indifferenza, possedendo inclinazione e differenza uguali e rispetto al bianco e rispetto al nero” (Runge 1985: 153). Il grigio può essere raggiunto da un punto qualsiasi, nella misura in cui il colore è animato da una tendenza all'indifferenza: infatti i tre colori primari, mescolati in parti uguali, formano il grigio. Ai colori secondari principali, che sono già l'incontro di due colori primari, si deve semplicemente aggiungere il colore primario mancante perché divengano grigi. Se aggiungiamo al verde puro, derivato dal blu e dal giallo, il rosso, otteniamo il grigio. Aggiungere del blu all'arancione, che è un composto del rosso e del giallo, forma a sua volta del grigio, così come l'aggiunta di giallo al viola, ovvero al composto di blu e di rosso, produce anch'essa il grigio. “Del resto non possiamo rappresentarci un verde che tende al rosso, un arancio che tende all'azzurro, un violetto che tende al giallo, proprio come non possiamo rappresentarci un occidente orientale o un nord meridionale” (Runge 1985: 154). Questo grigio, inteso se non altro come l'annullamento assoluto di tutte le differenze, è un punto in senso proprio *incoloro*. I colori primari così come i colori secondari si trovano dunque tutti, dice Runge letteralmente, in una differenza simile all'universale, che è il punto d'indifferenza, o ancora il grigio.

In breve, blu, giallo e rosso, da una parte, viola, verde e arancione, dall'altra, esercitano un'attrazione simile e producono lo stesso rapporto di differenza con il nero e il bianco, così come il nero e il bianco esercitano un'attrazione simile e si trovano nella stessa differenziazione con questi colori. Il ragionamento è lo stesso con il centro grigio della sfera. Per quanto riguarda tutte le gradazioni di colori esistenti, esse sono sottomesse a delle forze ineguali d'attrazione e di differenziazione con i due "poli" nero e bianco – *e con loro unicamente*, poiché sono sempre il prodotto di *due* dei cinque colori disposti sull'esagono centrale a equidistanza dal nero e dal bianco, che Runge chiama l'"equatore". Le molteplici variazioni sono sempre legate alla tendenza al riassorbimento del colore nel nero o nel bianco, secondo una gradazione progressiva. Ma in questo modo esercitano in ogni punto di tale gradazione un rapporto di differenziazione rispetto al grigio sempre simile, rapporto che cerca di differenziarsi proprio dalla tendenza dei tre colori primari a co-agire e a fondersi nel grigio uniforme, ovvero a cancellare ogni individualità.

In una breve appendice a questo piccolo trattato, Runge tenta di conciliare le impressioni sensibili prodotte dai colori con la sfera. Pur non potendoci soffermare a lungo su questo punto, possiamo però notare che le impressioni di armonia e di disarmonia derivano naturalmente dal gioco delle forze, attrattive o repulsive, che organizza tutta la sfera dei colori. Fianco a fianco, i colori antagonisti formano un contrasto piacevole: il blu e l'arancione, il viola e il giallo, o il rosso e il verde. In ognuno di questi casi, un colore primario si combina armoniosamente con un colore secondario. L'armonia è provocata dalla sensazione di una differenza che risalta bene sull'unità, cioè sul referente cromatico generale che è il grigio. Mettere fianco a fianco il giallo, il blu e il rosso primari, al contrario, produce una sensazione più di disarmonia che d'armonia. La disarmonia non è per questo spiacevole: genera un'eccitazione, una forte stimolazione della nostra sensibilità visiva. L'impressione è quella di un'esacerbazione massima di forze pienamente individuali, la cui mescolanza potrà produrre soltanto un annullamento puro e semplice. D'altronde, sarà necessario, per ristabilire l'armonia, inserire il grigio tra i due colori fondamentali. Tale stimolazione si trasforma infine in monotonia quando si visualizzano i colori nell'ordine di successione dell'esagono, e quando si mettono per esempio fianco a fianco il blu, il viola e il rosso. Il viola mediatizza il blu e il rosso fondendoli, ma non può fondere altri colori. È dunque il referente esclusivo del blu e del rosso e non ricorda il referente cromatico generale, ovvero l'insieme che comprende tutte le differenze possibili – da cui l'inevitabile sentimento di sollievo. Il grigio è proprio l'*indifferenza* dei colori, e non fa nient'altro che assorbire ogni individualità. È il referente universale. Al contrario, non si potrebbe parlare di referente nel caso di un colore mediatore messo fianco a fianco ai due colori primari dai quali è derivato. Così il viola, mediatore del rosso e del blu, o l'arancione, mediatore del giallo e del rosso, o ancora il verde, mediatore del blu e del giallo. Quando questi colori coesistono con i loro due colori-fonti, fanno *apparire* l'uno e l'altro in sé, li fanno *transitare* tramite loro, attenuando o destabilizzando le loro

individualità. Il grigio, invece, non fa apparire in sé alcun colore, non fa agire in sé alcuna forza: le annulla puramente e semplicemente, in quanto in lui non transita nulla in senso proprio. Ma per questo, una volta inserito tra due colori primari, per esempio il rosso e il blu, mantiene le loro individualità rispettive senza riunirle, ciò che il viola non può fare.

A partire da queste poche leggi fondamentali, tutto è possibile: si potrà cercare di aumentare o di diminuire l'intensità dei contrasti armoniosi, mettendo fianco a fianco, al posto dell'armonia evidente, per esempio i due colori antagonisti rosso e verde, il verde e il viola; oppure mescolando questi colori – si otterrebbe con il verde e il viola un grigio bluastrò. La mescolanza di questi due colori secondari formerà sempre un grigio tendente verso il colore primario intermedio. Così anche per l'arancione e il verde, che formeranno un grigio giallastrò. L'armonia, la disarmonia e la monotonia sono le tre impressioni sensibili che l'artista deve padroneggiare unendole con abilità. È significativo che lo stesso lavoro possa essere intrapreso a partire dai suoni, secondo Runge, come testimoniano i *Dialoghi sull'analogia tra colori e suoni*.

Soffermiamoci, per concludere con Runge, su alcuni elementi ermeneutici direttamente legati a queste considerazioni della versione del 1808 del *Mattino* (*Der Kleine Morgen*), opera di cui esistono, oltre alle due versioni dipinte (con *Der Grosse Morgen* del 1809), numerosi disegni preparatori, che questi brevi capoversi non potranno di certo esaurire in tutta la loro ricchezza.³ Questa tela va considerata come un paesaggio, nel senso proposto dall'artista, ovvero una composizione inerente all'era del protestantesimo declinante – congiuntura in cui il genere nuovo del paesaggio doveva sbocciare pienamente, prima di morire con tutto il destino umano, poiché non è possibile nessun altro genere.

È l'alba, primo momento di un ciclo di quattro momenti della giornata, insieme al giorno, alla sera e alla notte. Runge cerca di pensare il ciclo della vita al tempo stesso umana e cosmica, l'alternanza conflittuale del più piccolo e del più grande, ma anche del tempo e dell'eternità, ripresa all'interno di ogni quadro. Sorgendo dalla terra, il giglio prende lo slancio verso il cielo e lo raggiunge, non solo nella cornice ma anche nell'asse centrale della rappresentazione stessa, poiché il suo calice sboccia in aria, accogliendo sei bambini – il calice è un "luogo" molto frequentato all'epoca del romanticismo tedesco (basti pensare a *Heinrich von Ofterdingen*). Il giglio rappresenta la luce, nella mente del poeta, ossia l'amore celeste. Le incisioni della *Sera* utilizzano la rosa per indicare l'amore terrestre, e quelle della *Notte* il papavero, fiore della soavità e del sonno. Nell'incisione su rame in preparazione al *Mattino* (1803), alcune rose cadevano dal calice di quattro gigli secondari e raggiungevano la terra. Ma nell'opera ultimata,

³ Si possono leggere con profitto le belle analisi di tutte le versioni preparatorie e dell'opera stessa nel volume collettivo realizzato in occasione della retrospettiva "Runge" ad Amburgo e a Monaco nel 2010-2011 (cfr. Bertsch e al 2011: 158-177).

queste rose, o almeno i loro petali, sono graziosamente lanciate da un bambino verso l'altro, sulla metà del quadro, e i due ragazzi che vegliano sul neonato al centro hanno dei petali di rosa nelle mani. Il rosso simboleggia al tempo stesso l'amore terrestre e l'aurora. È anche quello di Cristo, di Dio fatto carne, rappresentato dai due gigli rossi in ogni lato della cornice, logicamente nel mezzo, tra il giallo notturno in basso – quello dello Spirito Santo che squarcia la notte – e il blu celeste in alto, quello del Padre eternamente distante. I tre colori primari, assimilati ciascuno a una figura della Trinità, dominano dunque il quadro; lo incorniciano in senso proprio, non senza introdursi nella rappresentazione stessa. I bambini sembrano così *giocare* con i colori, sembrano essere al tempo stesso capaci di svilupparsi in essi e di manipolarli, di appropriarsi completamente di questo mezzo attraverso il quale si esprime solo la pura luce divina, quella che dopo il peccato originale non è più visibile come tale.

Nell'incisione preparatoria comparivano già tre bambini sopra il calice. Lì si ritrova nel quadro finale, dove sono rappresentati solo attraverso i loro volti: tre volti infantili simboleggiano di nuovo la Trinità, si girano verso Venere, la stella del mattino, che sembra già guardare anche il neonato, che è il Cristo, disteso sull'erba nell'asse della stella. In altre parole, le differenze si attenuano nella divinità: il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo sono intercambiabili, sono – si oserebbe dire per ricordare Schelling – *indifferenti*, proprio come la riunione dei tre colori primari, qui armoniosamente messi in relazione, al punto che non vi è pressoché alcuna disarmonia nel quadro.

La Vergine, identificata con l'Aurora o con la Venere, ispirata dalla Venere Medici e costantemente raffinata dall'artista nel corso degli anni 1801-1808, guarda verso l'alto, il viso leggermente girato a sinistra. Tiene le sue ciocche di capelli tra le mani: armoniosamente avvolte intorno a suo corpo, costituiscono in qualche modo la radice del calice centrale. È aerea, ma terrestre, persino vegetale (una dualità che affonda le sue radici in un testo di Böhme intitolato proprio *Aurora*), mentre il neonato, quasi floreale, è al tempo stesso esclusivamente terrestre e interamente aperto, accogliente, rispetto alla luce celeste. La postura della Vergine accentua la verticalità del quadro, mentre il suo allontanamento dà l'impressione di una profondità spaziale, senza dubbio compensata dalla sua andatura. In effetti, identificata alla luce dell'aurora, la Venere pare avvicinarsi al primo piano (in una progressione mediatizzata dalle coppie di bambini o "geni" in primo e in secondo piano, e dagli angeli sullo sfondo), e simultaneamente la luce gialla che emana rompe, o se non altro relativizza, la distanza inerente al blu celeste.

Angeli, geni e neonato formano un cerchio intorno all'aurora. Si tratta più precisamente di una sfera, poiché il cerchio ha una profondità. Tutto il paesaggio sembra stranamente circolare, benché Runge abbia abbandonato infine l'orizzonte sferico della terra, sommariamente tracciato in un disegno preparatorio. Il verde del paesaggio si alterna armoniosamente grazie ai suoi toni violacei con il livello degli strati nuvolosi dello sfondo. Già ingiallito al centro dalla luce, questo verde non potrebbe essere l'antagonista in senso forte del viola pallido delle nuvole, come sarebbe per lui il

rosso, ma la gradazione del viola pallido, quasi uscito dal mezzo del paesaggio, genera in fondo un'impressione di armonia leggermente incline alla monotonia, che risale poi verso l'armonia. Infatti il giallo, colore antagonista del viola, si sostituisce dolcemente al blu violaceo nel momento in cui ci si solleva nell'aria, prima di cedere il posto ad un blu schietto sul culmine. Non c'è alcun verde per mediatizzare il passaggio dal giallo al blu, a questo livello, né grigio per assorbire le loro individualità, ma il biancore del calice e degli angeli, smorza una giuntura che non è meno contrastata della prima. Perché tale scelta? Questa strategia permette senza dubbio a Runge, ispirato ancora una volta dalla *Naturphilosophie*, di opporre chiaramente la trasparenza celeste all'opacità tellurica. Il colore, qui, cerca di attenuare gli oggetti sollevati e di appesantire i corpi. Ma ciò non vale che per l'immagine principale, non per la cornice, dove l'opacità è preservata persino in alto, negli angeli in adorazione, sorretti a loro volta da calici bianchi, poi rossi e verdi, due colori complementari. Lo schiarimento progressivo del quadro, dal basso all'alto, mima lo schiarimento progressivo dell'immagine centrale, ma questo schiarimento prosegue nell'opacità a livello della cornice, diventando invece trasparente nell'immagine centrale. Il contrasto tra i due è notevole. L'uso di un giallo molto chiaro permette certamente di separare due tipi di schiarimento, il bianco opaco della cornice e il bianco slavato della rappresentazione, sicuramente come l'uso molto leggero del grigio, inesistente nella rappresentazione ma leggermente presente nella cornice superiore, sui petali bianchi dell'ultimo giglio. In tal modo, l'opposizione tra il reale e l'ideale è presente all'interno dell'immagine centrale, ma anche tra questa e la cornice, poiché quest'ultima è il corrispondente reale dell'illuminazione cosmica ideale e trasparente.

5. Friedrich: l'apertura dell'enigma

Non è di certo esagerato affermare che, in una certa misura, Runge si è tenuto a distanza dalle tre tendenze maggiori dell'epoca, menzionate nella famosa sentenza del frammento 216 dell'*Athenäum*, ovvero la Rivoluzione francese, la *Wissenschaftslehre* di Fichte e il *Wilhelm Meister* di Goethe. Se gli stimoli filosofici e letterari (Fichte e Goethe) sono più o meno rimpiazzati dalla filosofia di Schelling, dalla mistica di Böhme, dal *Franz Sternbald* di Tieck e dalle *Effusioni* di Wackenroder e Tieck, nessuno stimolo, e dunque nessun vacillamento, dell'ordine dell'evento storico viene a rimpiazzare la Rivoluzione francese, a proposito della quale Peter Betthausen può dire a ragione che non è stata "coscientemente vissuta" (Betthausen 2008: 6) dall'artista, il quale aveva dodici anni nel 1789. La nuova storia dell'arte occidentale proposta da Runge mostra che egli non è certo indifferente alla storicità; ciononostante la chiusura di questa storia colpisce, ed è legata alla ricerca di una presentazione mistica dell'assoluto, in quanto l'allegoria non accetta nessun resto, nessuno scarto, nulla che possa sfuggire alla codifica. Di conseguenza, poiché deve farsi *interamente* portatrice di

senso, l'opera d'arte non lascia più nessuno spazio all'inatteso, alla contingenza della storia di là da venire.

Pur rompendo con l'arte neoclassica, Runge rappresenta però una sola "tendenza" – nel senso romantico del termine – del romanticismo dell'epoca, ovvero un divenire, un frammento, costituito di segni da interpretare. È noto, infatti, che per Friedrich Schlegel la grande tendenza dell'epoca della Rivoluzione, del postkantismo e del romanzo di formazione è di presentarsi riflessivamente *come* un'epoca di tendenze (cfr. Thouard 2000: 46) – si tratta ovviamente di una *mise en abyme* –, o per dirlo con il lessico di Novalis, di pulsioni (*Triebe*) creative ben differenziate, senza dubbio notevolmente potenti ma frammentarie e sempre da interpretare. L'allegoria rungiana è a nostro avviso una tendenza del romanticismo: si sradica dapprima dalla *mimèsis* neoclassica – quella dello "scarto tra imitante e imitato" (Wat 2012: 27) come scrive Pierre Wat –, tenta in seguito di ritrovare tramite o nell'immagine l'unità perduta, sacrificata dall'Illuminismo, attraverso una valorizzazione inedita del paesaggio, e s'inscrive deliberatamente in un momento di una storia mondiale che essa stessa descrive. Vi è qui un modo di pensare l'autonomia, la stessa promossa ovunque dalla *Frühromantik*. Eppure l'allegoria rungiana contiene chiaramente in sé una sovracodifica che oltrepassa in modo cosciente, per così dire, il potere critico della sua epoca, della quale è anche un sintomo, ossia proprio una tendenza. In un certo senso, l'opera troppo autonoma di un Runge, desiderosa di non ricorrere a nessun simbolismo precostituito dalla storia, si trasforma nella consacrazione del rapporto mistico e privato di una soggettività con l'assoluto, dove la storia in quanto tale non trova più posto, se non altro nella misura in cui la semantica è fissata e l'interpretazione è chiusa in anticipo. È proprio ciò di cui Schlegel si lamenta quando mette in evidenza il carattere arbitrario del simbolismo rungiano, di cui nessuno capirebbe nulla; e ciò malgrado il didatticismo dell'opera, denunciato da Schlegel proprio perché rafforza l'impressione che lo spettatore non possa venire a capo di un tale sistema simbolico senza avere a disposizione un manuale che ne contenga la spiegazione. La pedagogia del segno non toglie nulla al suo carattere arbitrario e, alla fine, rivolto appena verso gli altri. Senza condividere delle conclusioni tanto estreme, Peter Betthausen centra perfettamente il problema: la difficile intelligibilità delle *Fasi*, spiega, proviene dal fatto che Runge sopravvaluta "le possibilità comunicative dell'opera d'arte e la comprensione dello spettatore. In fin dei conti, solo l'artista comprende la sua arte – o Dio, che per Runge significa la stessa cosa" (Betthausen 2008: 6). L'artista non si è di certo mai preso per Dio, al contrario, nella sua concezione, lavora esclusivamente al servizio del divino e non degli altri uomini. Ecco una scelta, quella dell'astorico, che non è condivisa da tutti i pittori romantici.

Caspar David Friedrich, infatti, esprime un'altra tendenza, sulla quale vale la pena di fermarsi brevemente per concludere questo articolo, al fine di mettere in evidenza le molteplici tendenze della pittura romantica. Si insiste talvolta sull'aspetto più anti-rungiano della sua pittura, persino iperbolizzandolo, ovvero sull'idea di una rottura, di una frattura tra l'uomo e il mondo, mantenuta nonostante la volontà di una

riconciliazione. O più semplicemente, l'idea di un'alterità radicale della natura, la cui lingua adamica nascosta nelle sue pieghe non potrebbe essere riprodotta da nessuna tela, almeno non più di quanto questa potrebbe riappropriarsi della lingua della scienza naturale. Quando Goethe propone a Friedrich, nel 1816, di fare degli studi sulle nuvole al fine di corroborare o di mettere in prospettiva i lavori meteorologici di Luke Howard, Friedrich declina l'invito, com'è noto, non a causa del rifiuto delle scienze naturali, ma perché "l'occhio dello spirito", quello a cui oppone "l'occhio del corpo", è estraneo all'idea di una corrispondenza stretta e intangibile tra l'ordine del mondo e l'ordine delle parole. L'occhio dello spirito avrebbe, invece, la possibilità di scendere al di qua delle classificazioni della lingua scientifica per veder brillare l'"origine" stessa della tela? Non più dell'altro. Altrimenti saremmo rimasti nell'incomunicabilità pura e semplice. In tal caso, l'origine sarebbe l'ordine cosmico, inaccessibile non soltanto alla lingua volgare ma anche alla lingua scientifica, e accessibile alla pura interiorità dello spirito. Ma non si tratta di questo. Il problema resta quello del mondo naturale *e della sua conoscenza*, ovvero della sua comprensione, della sua esposizione e dunque del rapporto all'altro. Tuttavia, il mondo naturale è veramente enigmatico, in Friedrich, e lo è fino in fondo. Tanto che, come sottolinea giustamente Pierre Wat, Friedrich "preferisce la celebrazione dell'illimitato, dell'indeterminato, di tutto ciò di cui non possiamo appropriarci nell'ambito del paesaggio" (Wat 2012: 35). Senza dubbio, quest'ultima formulazione è la più giusta. In quanto, accontentandosi di sottolineare l'isolamento dell'uomo nel mondo, si tralascia il fatto che il mondo di Friedrich – al contrario del mondo di Runge – non è trasparente a se stesso, non essendo altro che la fusione delle prospettive che si possono avere. Ma proprio tale opacità è vicina all'uomo... *L'enigma*, questo *Rätsel* onnipresente nei racconti romantici, da Tieck e Novalis ai fratelli Grimm, resta proprio la questione centrale, quella a cui si deve continuamente fare riferimento nel romanticismo. La preservazione dell'enigma, in Friedrich, è anche la condizione della possibilità della sua trasmissione allo spettatore, ovvero della trasmissione di un incitamento ad interpretare il senso dell'opera. Ha a che fare con l'indeterminatezza e con l'inappropriato o il non-appropriabile.

6. Il non-appropriabile: l'infinito o il punto di vista dell'altro

Il non-appropriabile, ovvero ciò che in una molteplicità senza forma si sottrae ad ogni assimilazione "immediata" tramite l'immaginazione formatrice, si presenta in Friedrich come un costante richiamo *al punto di vista dell'altro*, a dispetto del proprio punto di vista finito e limitato. Non tanto il grande Altro, il terzo occhio – come vorrebbe la corrente interpretativa di Friedrich "visionario mistico" – quanto l'occhio finito dell'altro o degli altri, che non possono appropriarsi del tutto nemmeno loro, ma che possono appropriarsi delle parti, d'altre parti. Come richiesto dal clima della *Naturphilosophie*, questo altro può anche non essere umano, a nostro avviso, benché l'umano sia sempre chiamato in causa dalla tela. Per questo, delle parti della natura

sembrano talvolta opporre i loro “punti di vista” nella tela. Il paesaggio sembra offrirsi spontaneamente come nido di prospettive, come se “selezionasse”, così come il pittore e lo spettatore, la vista che ai suoi occhi valeva di più. L’esperienza kantiana del sublime, ricordata tra l’altro da Pierre Wat nella sua formulazione, il sentimento sublime dell’illimitato e del senza-forma, è ovviamente un’esperienza soggettiva, in cui il soggetto si accorge, tramite l’intermediario dello spettacolo della natura, di una sorta di frattura tra sé e sé, ossia tra le sue facoltà finite d’apprensione degli oggetti e le sue esigenze razionali. Se questa non-coincidenza con se stesso non è affrancata al di fuori di sé dallo spettacolo della natura, è perché in una certa misura la natura si sottrae a tali esigenze, che sopporta, favorisce e promuove, ma fuori da se stessa, nella soggettività. Questo significa che la sperimentazione pittorica dell’indeterminato nella natura, garante di quest’alterità rigettata e persino negletta da Runge, dove tutto riceve una determinazione – sia pure trascendente all’umano attraverso cui transita –, è esclusivamente al servizio della conoscenza di sé da parte del soggetto? Per quanto ci riguarda, no. Non soltanto in Kant, per il quale l’esperienza della teleologia ci riporta verso la natura (nella seconda parte della *Critica della facoltà di giudizio*), ma soprattutto in Friedrich, per il quale l’indeterminazione del paesaggio esige sistematicamente una dimenticanza di sé, una cancellazione della propria prospettiva relativa al luogo stesso in cui viene mostrata, o addirittura esacerbata, disoggettivando così il paesaggio. Infatti, la presa di coscienza da parte dello spettatore, o da parte del personaggio nella tela, della sua posizione finita nel paesaggio lo porta a riconoscere il tutto indeterminato e per sempre non-appropriabile delle prospettive altre “all’infinito” e lo conduce a perdersi nel mondo. L’arte di Friedrich è un’autocritica.

Disseminando nei suoi paesaggi grandiosi delle tracce o delle figure umane, più o meno discrete o più o meno imponenti, ma sempre umili, e spesso presentate di schiena, Friedrich non si limita a fare dell’esteriorità – come troppo spesso si crede – il supporto che permette al soggetto di immergersi in sé, di trovare in sé, e soltanto in quest’interiorità, il senso del mondo (un mondo in quanto tale inaccessibile e di conseguenza accessorio). Al contrario, il congedo dato da Friedrich all’arte figurativa non è ai nostri occhi motivato unilateralmente da un luteranismo intransigente e colpevolizzante, come ritiene la tradizione interpretativa alla quale appartiene Werner Hofmann. In un caso come nell’altro, non si riesce a capire da dove venga la profondità dei quadri di Friedrich. Se l’esperienza dell’indeterminato è anche l’esperienza del non-appropriabile, è perché essa è innestata sul *simbolo*, e perché quest’ultimo, contrariamente al suo uso runghiano, è l’auto-istituzione, la presentazione “bruta” dell’enigma della relazione con l’alterità nel suo carattere infinito, non misurabile, ovvero del rapporto dell’io con la natura e, attraverso di essa, con la storia, che oramai si può raggiungere solo a partire dalla natura e non viceversa. Le tracce di un’umanità storica, in effetti, sono sempre più o meno nascoste nella natura, come se fossero parti integranti di una natura pronta a dimenticare più che a ricordarsi. Ad ogni modo, il simbolo ricorda la pluralità delle prospettive e l’intensità delle relazioni *vissute* dagli

spettatori molteplici della natura, che costituiscono insieme *la* natura e che vi partecipano.

Il simbolismo di Friedrich è di natura *riflessiva* (come deve essere il simbolo in generale nella tradizione goethiana): lo spettatore dei quadri di Friedrich osserva l'apparenza interrogarsi e *mostrarsi* come *centro* di prospettive multiple e incommensurabili ma sempre collegate le une alle altre (a proposito del "prospettivismo" di Friedrich, cfr. Frank 2004). In effetti il visibile, ovvero l'immagine, è la sua stessa forma che emerge da molteplici prospettive. *Il* punto di vista privilegiato dalla tela pare trarre la sua forza dal fatto d'apparire solo come *un* punto di vista, finito, limitato, addirittura "desolato", altrettanto desolato quanto il paesaggio. L'incrocio di sentimenti di spavento e di grandezza, di desolazione e di potenza, suscitato alla vista delle tele di Friedrich, è legato di certo all'impressione di una frattura irrimediabile tra l'uomo e il suo mondo, alla vigilia della Rivoluzione industriale in Germania, ma anche all'impressione di uno *sfocato* costante di prospettive irriducibili le une alle altre – uno sfocato del tutto inedito nella storia, tanto più che è connaturato all'immobilità dei personaggi. La prospettiva è sempre quella dello spettatore, ossia contemporaneamente dei personaggi e, riflessivamente, degli spettatori del quadro di Friedrich, ma anche degli elementi molteplici della tela stessa, in quanto il paesaggio non è nient'altro che il lievito di tutte queste visioni sul mondo, che sono anche delle visioni del mondo.

Una composizione come *Der Watzmann* (1824-25), con la quale si rasenta già l'arte astratta, soffoca in un primo momento il punto di vista dello spettatore, sovvertendo la coerenza della sua rappresentazione della montagna bavarese, in quanto il quadro, in realtà, combina diverse prospettive del massiccio tanto più incompatibili – ma forse non impossibili – giacché il punto di vista del pittore è enigmatico, dal momento che il suo cavalletto sembra situarsi in aria. Inoltre, in via del tutto eccezionale, in questa tela non c'è nessun personaggio per ricordare la necessità di un punto di vista coerente, che sia sensato almeno per qualcuno. Grande appassionato di escursioni nella natura, Friedrich però non le dipingeva mai all'esterno: lasciava l'occhio del suo spirito riappropriarsi, nel suo atelier oscuro, di ciò che l'occhio del suo corpo aveva visto – o non visto, nel caso del massiccio bavarese, a cui il pittore non si era mai avvicinato. Spezzato, il *Watzmann* dipinto da Friedrich dà l'impressione di ballare sulle onde e di non appartenere a nessuno, nemmeno a se stesso. Il paesaggio sembra mostrare di per se stesso l'inutilità della frattura neoclassica e oggettivante tra l'imitante e l'imitato: il paesaggio imita se stesso molto male e non è il depositario di nessuna oggettività assoluta; non è la sua proprietà. Ecco perché la montagna sembra proporre una forma di non corrispondenza tra uno sfondo ben ritagliato e un primo piano confuso, sbalottato, diagonale, che rende disordinato l'insieme della rappresentazione. Il sovvertimento del punto di vista dello spettatore non porta Friedrich a rinunciare all'idea di punto di vista in quanto tale. Tuttavia, tale punto di vista è ricondotto volontariamente all'ambivalenza del punto di vista in generale, ovvero alla determinazione della scelta, della selezione di una visione possibile, che lascerà

necessariamente nell'ombra infinite determinazioni proposte dalla natura stessa. Il *Watzmann* di Friedrich obbliga "spontaneamente" lo spettatore a scegliere tra un'apprensione dei suoi molteplici dettagli in primo piano e un'apprensione globale di tutto il massiccio. L'una e l'altra sono impossibili contemporaneamente, e per alcuni aspetti la seconda non è mai possibile a causa della prima. Non si potrebbe andare oltre nella destabilizzazione delle acquisizioni dell'arte neoclassica. È una procedura frequente in Friedrich: come scriveva Werner Hofmann, "il nostro sguardo non scivola, salta verso lo sfondo" (Hofmann 2000: 21).

Lo spettatore di Friedrich è spesso stupefatto davanti al paesaggio (per esempio in *Donna nel sole del mattino*, 1818), che riscopre dopo essersi narcisisticamente dato la priorità nel corso dei secoli, ed è ricondotto al suo punto di vista sulla natura, ovvero alla sua capacità di accogliere l'enigma di ciò che gli si offre come spettacolo illimitato. Si può parlare d'enigma, e pertanto d'interpretazione, proprio perché ciò che si offre ha soltanto i contorni che lo sguardo gli vorrà dare, sguardo che si ritrova smarrito nel mezzo delle determinazioni molteplici. L'enigma è l'incontro infrangibile di ogni spettatore appassionato alla verità con la prospettiva *dell'altro*, rivelato dalla riflessione della sua prospettiva. Friedrich è apparso allo sguardo del severo e patetico Ramdohr come l'assassino della prospettiva classica e di tutte le regole dell'armonia – come nell'*Altare di Tetschen* (1807-08) che simboleggia, stando a quanto dice, il fallimento del pittore nella scelta di un punto di vista. Questo famoso episodio della storia dell'arte mostra la difficoltà che si può provare davanti a quel che ci appare al contrario come la totale apertura delle prospettive, legata alla riflessione dell'apparenza su se stessa e al recupero sovversivo delle regole della composizione storica (opposizione dell'ombra e della luce, verticalità del formato, ecc.) in favore del genere del paesaggio, senza il contenuto del genere storico. Infatti, come tutte le tele di Friedrich, l'*Altare* è in realtà un invito ad andare in fondo alla riflessione dell'apparenza su se stessa. Spesso colmo di foschia – uno degli operatori simbolici più importanti del pittore -, il paesaggio di Friedrich suscita un desiderio di decifrazione di un senso che non aspetta in alcun retromondo. Offrendo la loro opacità allo sguardo, i molteplici "veli" che ricoprono i paesaggi di Friedrich, come la foschia, le nuvole, la neve o l'oscurità, non sono degli ostacoli alla comprensione di una significazione in sé luminosa, ma degli operatori di comprensione dell'apparenza in quanto tale, nel senso che invitano dovunque a interpretare ciò che si vede a partire dalla propria scelta, dalla propria visione selettiva, come contributo all'esperienza universale della visione, che è forse il vero nome del Dio di Friedrich. Non si deve perciò confondere la foschia con un qualsiasi *trompe-l'œil* caro al Rinascimento e ai suoi giochi prospettivistici. Non si tratta più di meditare il punto di vista dello spettatore a riguardo di un dato "oggettivo", dell'esterno; si tratta di riflettere le condizioni di possibilità di un'interpretazione del senso di ciò che si offre al tempo stesso all'esterno e all'interno in quanto apertura sull'alterità. Nella misura in cui il senso di questo paesaggio è ricondotto alle sue diverse interpretazioni, queste partono

sempre dal *vissuto* dello spettatore, che si riflette e rinvia agli innumerevoli spettatori, dentro e fuori dalla tela.

La perdita del carattere “oggettivo” della pittura di paesaggio romantica è stata potentemente identificata da Kleist, nel suo commento spesso citato del *Monaco in riva al mare*. Dopo aver ritrovato il gioco d’identificazione dello spettatore al di fuori della tela con lo spettatore dentro la tela (il monaco), Kleist, colpito dall’indistinzione dei piani, ossia dall’assimilazione della cornice in quanto tale con il primo piano, ha l’impressione che gli siano state “tagliate le palpebre” (Kleist 1981: 87). Come fa notare Pierre Wat, è un modo di dire che i marcatori della separazione tra il soggetto e l’oggetto, l’attore e lo spettatore, il primo piano e lo sfondo, ma anche tra l’uomo e la natura, sono soppressi: “Le palpebre, che, come la finestra, si aprono e si chiudono, erano l’ultima garanzia di una distanza, di una “oggettività” ancora possibile, di una separazione tra vita e rappresentazione” (Wat 2012: 144). Kleist è portato ad identificarsi al monaco, e si rapporta alla tela come il monaco si rapporta alla duna nella tela. Ma al tempo stesso, non può farlo completamente: vi è incontro tra prospettive più che unità. Quest’esperienza è insieme grandiosa e apocalittica per lo scrittore romantico: al contrario dell’estetica rungiana, il simbolo non codifica un’esperienza passata e persa; esso è bensì l’incontro della natura (in questo caso la distesa immensamente vuota) e della libertà (l’impegno in una visione determinata) tramite l’intermediario dell’arte, e più precisamente di un’arte votata a non poter ultimare quest’incontro. Se il simbolo di Friedrich *realizza* la loro identità abolendo in apparenza la frattura tra un punto di vista “esterno” e un punto di vista “interno” alla tela, esso non fallisce tuttavia davanti al punto di vista in generale, come ritiene Ramdohr. *Il monaco in riva al mare* è un’esperienza dell’ “Aperto”: lo spettatore riflette la sua posizione e interpreta la sua esperienza di visione *nella* tela. La tela, infatti, è una continuazione della natura – poiché non esiste una cornice o, in linguaggio fenomenologico, un “supporto d’immagine” – allo stesso modo in cui la natura “cresce” nell’arte. La natura si offre dunque al nostro sguardo come una riflessione sull’atto di vedere e di essere visti/e e, di conseguenza, riflettendosi, lo spettatore si riconosce in quanto parte integrante di un tutto che aveva ritenuto esclusivamente scisso. Aveva creduto di poter dominare la natura con il suo sguardo, ma non può farlo: è la natura stessa che lo invita a guardare e a immaginarsi come un punto in una tela, una monade a contatto con tutte le altre monadi. Il tutto conserva nonostante ciò le sue rotture, e Kleist ne è consapevole, tanto più che, come afferma in parte lamentandosene, si resta tragicamente al di fuori del luogo stesso in cui si crede di esser dentro. Se per Friedrich, al contrario di Runge, non vi è fusione tra l’arte e la natura, vi è sicuramente un pensiero del tutto e dell’unità, che non camuffa la scissione ma che, riflettendola, la oltrepassa.

Diventano così più evidenti la vicinanza e contemporaneamente la distanza tra Runge e Friedrich. Entrambi condividono la rievocazione di uno scarto oggettivo tra la natura e la libertà, e l’esigenza di ritrovare la loro identità attraverso il simbolo; l’uno e l’altro credono che il divino sia ovunque e che per questa ragione tutto possa di diritto

diventare oggetto di una rappresentazione, senza gerarchie. A differenza di Runge, tuttavia, in Friedrich, se la natura si riflette nella tela attraverso l'intermediario dello spettatore libero, e se questo si riflette a sua volta nella natura, tale riflessione dà un luogo all'identità solo sottraendole il godimento dell'assoluto, e promuovendo al suo posto l'interpretazione libera e aperta di ciò che si offre allo sguardo al di fuori dei limiti neoclassici.⁴ Come fece notare Albert Béguin,

l'arte di Friedrich non si smarrisce in tali allegorie, in cui altri pittori romantici, come Runge, misero troppe intenzioni letterarie. Il simbolo, in Friedrich, è meno esplicito; i suoi paesaggi impongono una fuga dello spirito al di là da quanto vedono gli occhi. L'autunno e l'inverno sono le sue stagioni preferite, grandi voli d'uccelli accrescono l'impressione di solitudine e, spesso, di desolazione. Ma, nello stesso tempo, egli si dedica a render manifesta la costituzione geologica delle rocce, a fermare i fenomeni o le illusioni della luce diffusa nella bruma. All'isolamento, all'angoscia dell'essere umano nella sua piccolezza, corrisponde la vita d'una natura in perenne metamorfosi, attraverso i secoli dell'evoluzione tellurica come attraverso i minuti della giornata e gli incessanti cangiamenti di luminosità (Béguin 1939: 125; trad. 1967: 180).

Per certi aspetti, la sensazione d'Apocalisse dipinta da Kleist davanti al *Monaco* è rigorosamente contraria alla sensazione di pienezza e di ritrovamento che si prova davanti al *Mattino*. L'Apocalisse, infatti, risiede nel fatto che per lo spettatore non c'è ormai nessun codice da possedere per meditare sull'unità problematica dell'imitante e dell'imitato: c'è solo l'apertura ermeneutica, ovvero l'enigma di ciò che si offre a partire dal *mio* vissuto interiore; *come e in quanto punti di vista*, tutti questi punti di vista partecipano all'unità ma rimangono indeterminati, non unificabili e sempre inquietanti. Se l'arte è un *gioco*, “è un gioco serio” (Friedrich 2006: 43), scrive Friedrich a Runge – con un'espressione che la dice lunga sulla sua estetica, tormentata e sofferta.

Di conseguenza, la “tragedia del paesaggio” di Friedrich, secondo la famosa formula di David d'Angers, si definisce non tanto tramite la sua capacità di farci sentire “dietro la natura più semplice, la meno pittoresca, il dio nascosto” (Wat 2012: 181), come fa Wat, ma semplicemente tramite la vera, inedita ma inquietante autonomia del simbolo. Di certo, il divino è ovunque, e persino in un granello di sabbia, afferma Friedrich. Ma il divino non concede alcuna chiave, non dice nulla di più di quel che noi stessi possiamo dire, o di quel che possa dire il granello di sabbia introducendosi nella visione. Meglio ancora: il divino mostra la mortalità delle sue parti, in quanto solo il tutto resta immortale. La natura è dunque portatrice della sua finitezza, sottomessa a dei cicli che si sottraggono ad ogni controllo. Tutte le parti, tutte le visioni singolarizzate – e la materia stessa ne è colma – sono spettatori e attori della loro significazione, e questa si trova *soltanto* nell'incrocio degli sguardi o delle partecipazioni alla visione universale: quella di Kleist al di fuori della tela, identica e al tempo stesso incompatibile con quella del

⁴ Può d'altronde stupire il fatto che Pierre Wat non sottolinei praticamente nessuna differenza tra i progetti di Runge e di Friedrich, assimilati in modo puro e semplice.

monaco nella tela. L'arte non è altro che il linguaggio della sensibilità ed è in ciò identica alla natura con la quale si pone in continuazione grazie all'intermediario riflessivo del simbolo. Dietro tale apertura del simbolo vi è un silenzio tragico del divino e un'inquietudine. Il divino, che è il tutto, non rivela le sue priorità. Il pittore le mostra al suo posto, così come lo spettatore stesso: solo alcune parti del tutto, delle determinazioni singolari, devono essere selezionate come punti di vista. In Friedrich, per esempio, la storia umana è sistematicamente relativizzata in favore della natura, o assorbita dalla natura. Ciò accade nel *Cimitero sotto la neve* (1826-27), un cimitero reso anonimo dalla neve e nel quale è impossibile leggere i nomi sulle lapidi. Oppure nella barca naufragata nel *Il mare di ghiaccio (Il Naufragio della speranza)* (1823-24), in cui si vede soltanto un pezzo dello scafo adagiato sullo sfondo: il fracasso delle lastre dei ghiacci che si urtano in primo piano *ha più valore* dell'avventura umana. Se non altro, fa valere di riflesso gli eventi umani che vuole contenere. Come nel caso delle numerose rovine che abitano e sono parte integrante della natura di Friedrich, e in particolare nel caso delle rovine delle chiese: la vera spiritualità è interiore, e l'istituzione umana è inghiottita dal paesaggio.

Ma si tratta di valori divini? Nulla permette di affermarlo, in quanto né gli eventi umani né gli eventi naturali sono correlati ad una significazione divina fissa, che bisognerebbe decifrare. Il divino, è lo spirito che anima il tutto, e il tutto è l'insieme delle prospettive che si possono avere sulla natura, ovvero anche l'insieme delle prospettive, delle visioni mortali e finite, che la natura può avere di sé. Ma le parti che emergono dal tutto sono l'oggetto di una scelta, di una selezione, legata all'incontro continuamente rinnovato del pittore, dello spettatore e degli elementi stessi del paesaggio. Soltanto la prospettiva vale. Essa mostra una parte e rende le altre parti (cioè, in definitiva, il tutto) non appropriabili, le rinvia alla loro indeterminazione e riconosce la portata spirituale di questa illimitatezza. La storia umana in particolare non è più interamente appropriabile da parte dell'uomo: lo spettatore non può più farla interamente sua. Questa storia fa parte della natura e del suo linguaggio sensibile, e alla natura non preme di rendere la storia umana visibile, perché ha sempre la tendenza a privilegiare l'opacità. È questa una delle scelte estetiche più decisive e più determinanti di Friedrich. L'importante, tuttavia, non risiede soltanto nel ritaglio di una prospettiva alla quale viene conferito un valore singolare, ma, come si è visto, nell'*instabilità* delle prospettive, addirittura nella loro inadeguatezza, e nella loro apertura sull'indeterminato, sulle prospettive che non contengono, e che non potremmo cogliere perché ci oltrepassano. Era dunque prevedibile che nel *Monaco*, così come in molte altre tele, la natura non fosse esplicitamente più appropriabile della storia umana, poiché i suoi contorni escono dalla cornice, o piuttosto perché non c'è cornice, e perché l'apertura raggiunge una radicalità mai vista prima, rispetto alla quale ogni punto di vista dello spettatore al di fuori della tela è la continuazione "in piccolo". In quanto, dipinti di schiena, i personaggi nella tela sono sempre in una posizione meditativa e interrogativa:

sono il prolungamento della domanda della natura stessa e non offrono nessuna risposta definitiva all'enigma della visione.

Tale meditazione sull'indeterminato, al quale si giunge tramite la riflessione dell'apparenza sul punto di vista particolare e determinato, si svolge nell'interiorità di Friedrich, dei suoi personaggi e degli spettatori della tela. La critica ha avuto ragione di sottolinearlo, ed è stata in ciò aiutata dalle indicazioni trasparenti dello stesso artista, secondo cui il pittore deve dipingere ciò che vede all'interno di sé. Come scrive Laure Cahen-Maurel commentando Friedrich,

Il solo modo appropriato di contemplare delle opere d'arte è di dedicare tutta la propria anima ad un'opera alla volta, in un luogo chiuso, una sorta di nuovo santuario, dove ciò che piace senza concetto, ed in particolare senza il concetto normativo della percezione, è dell'ordine del sentimento: sarà giudicata bella l'opera che saprà mettere l'anima del suo spettatore in uno stato fatto per comprendere ciò che essa rivela di sublime, per riprendere le parole di David d'Angers. Il suo atelier di Dresda era, per Friedrich, questo santuario spirituale (Cahen-Maurel 201: 25).

Quest'interiorità non è mai una negazione dell'esteriorità – si è già insistito su questo punto –, ma va intesa al contrario come un'*intensificazione* del reale attraverso la via del sogno e del sentimento. La tela partecipa alla ricerca d'unità, alla volontà di raggiungere la totalità perduta per accoglierla e per poi fondersi. Di conseguenza, si sbaglierebbe a ritrovare soltanto dell'entusiasmo – del resto ben reale – nella dinamica di Friedrich del tutto e delle parti. In quanto, nello spirito della sensibilità romantica, la nostalgia ha un ruolo pari all'entusiasmo. È chiaro: solo la parte è mortale, e la sublime aspirazione all'indeterminato si urta contro l'incompatibilità perpetua delle parti. Ogni tela sottolinea o ricorda un urto, una rottura, persino una separazione, tra l'illimitato e il limitato. Il limitato non richiama gioiosamente l'illimitato, ma se ne preoccupa, e si prende il tempo di meditare tutto quello che gli sfugge – questo tempo che, agli occhi del pittore, l'uomo moderno, l'uomo ansioso di non lasciarsi sfuggire niente, non si concede più. L'immobilità dei corpi, secondo Friedrich, è dunque la conseguenza necessaria dell'aspirazione all'infinito. Questa meditazione immobile non è un passo indietro rispetto al paesaggio, ma manifesta il pieno investimento di quest'ultimo. Qui si trova l'entusiasmo: ogni tela intensifica il paesaggio e riflette attivamente la finitezza delle sue parti per mostrare al meglio l'assenza della totalità indeterminata verso la quale tutto il paesaggio è per così dire teso.

7. Il *Monaco in riva al mare*

La peculiarità del *Monaco in riva al mare* è di funzionare in un certo qual modo in senso inverso rispetto al processo di riflessione della parte, benché l'obiettivo del pittore sia lo stesso, come fa notare Laure Cahen-Maurel, che distingue nei suoi scritti quattro modi di produzione del sublime: instaurare una tensione dialettica tra l'assenza e la presenza attraverso l'opacizzazione del paesaggio, favorire la presa di coscienza

dell'infinito nonostante la forma finita e ben delimitata, proiettare lo spettatore verso l'infinito favorendo l'impressione d'illimitatezza e d'assenza delle parti, intensificare la sensibilità dello spettatore tramite l'effetto di drammatizzazione provocato dall'interruzione del movimento della natura o delle figure che la popolano. Il *Monaco* appartiene ovviamente alla terza modalità. Friedrich vi oppone, alla limitazione del formato tangibile della tela, "un effetto di scala adatto ad esaltare lo spazio" (Cahen-Maurel 2011: 36). Il pittore capovolge in questo caso una strategia che impiega altrove: quella della finestra, come in *Donna alla finestra* (1822) o *La terrazza del giardino* (1806-11), o ancora in *Veduta dalla finestra dell'atelier* nelle sue due versioni (1805-06). Ricordando la separazione delle parti, i quadri "a finestra" dividono lo spazio e sottolineano la differenza dell'interno e dell'esterno. Lo spettatore di *La terrazza del giardino*, come la donna in *Donna alla finestra*, fanno parte dell'esterno pur senza esservi. Il *Monaco* sembra invece immergere lo spettatore nel grande Fuori: se il paesaggio ci strappa le palpebre, come credeva Kleist, a maggior ragione non ha finestre. In *Contemplando una collezione di dipinti*, Friedrich nota a proposito di un quadro sconosciuto:

Questo quadro è grande e tuttavia lo si vorrebbe sempre più grande; in quanto la sublimità conferita al motivo è sentita in modo prodigioso ed esige un dispiegamento sempre più grande nello spazio. Desiderarlo più grande, è sempre un elogio per il quadro (Friedrich 2011: 73).

Eppure attenzione: questo quadro "è grande; e tuttavia la grandezza manca a questo quadro" (Friedrich 2011: 73), precisa poco più in alto. La grandezza è uno dei criteri del sublime, ma non può confondersi con il carattere semplicemente misurabile della dimensione. Benché un quadro, opera d'arte finita, abbia sempre una dimensione, tutto nella tela deve invitare ad oltrepassare la misura in generale, ed elevare lo spettatore dall'impressione del "grande" a quella della "grandezza". Tale grandezza deve inoltre *essere provata* in prima persona, insiste ovunque Friedrich, criticando ora quelli che conoscono il bello ma non lo provano (cfr. Friedrich 2011: 98), ora quelli che dimenticano che "un quadro non deve essere inventato, ma sentito" (Friedrich 2011: 64).⁵ Se il *Gemüt* romantico (cuore, anima, senso intimo) non è soltanto sinonimo di un'immersione in sé dimentica del mondo, ma va compreso al contrario come a contatto con la materia e connesso a delle parti del mondo – per rapportarsi meglio all'infinito o all'assoluto – è perché, arricchiti della propria interiorità, bisogna ritornare dal sogno e dagli affetti verso il mondo infinito. La tela, sottolineiamolo, non si limita a piangere l'unità perduta, ma *intensifica* il reale, come riconosce Friedrich: "Concedo molto volentieri che in alcuni casi l'artista debba far vedere più di quel che ha visto in realtà, in modo tale che la sua pittura dia piena soddisfazione, ma la notte non deve mai

⁵ Si legge anche: "Vuoi sapere cos'è la bellezza? Interroga i signori esteti. Ciò può esserti utile per il tavolino del tè. Ma davanti al cavalletto, devi sentire cos'è il bello" (Friedrich 2011: 66).

tramutarsi in giorno” (Friedrich 2011: 101). In altri termini, non si può dipingere in modo puro e semplice la propria notte privata, senza altre forme di processo, ma bisogna lasciare che questa notte investa il giorno e divenga parte integrante della luce, del gioco serio costituito dal potere universale della visione.

Il *Monaco* si situa esattamente qui: la sua “grandezza” è legata alla capacità di questa composizione di trasportare delicatamente la visione notturna e onirica nel giorno senza schiacciarlo, ma aprendolo sull’infinito. Ovvero (poiché nessuna tela potrebbe rendere presente l’assoluto), allargando le parti finite (il quadro è di 110 x 171,5 cm), *intensificando* il finito al punto tale che sembri immergersi esso stesso verso l’infinito. La notte, che nello spirito di Friedrich è contemporaneamente l’oscurità fisica e l’opacità simbolica del sogno o della vita interiore, permette al giorno d’ingrandirsi letteralmente, come scrive il pittore ancora una volta: “Quando una regione si ricopre di nebbia sembra più grande, più sublime; così come l’apparizione di una giovane donna coperta da un velo esalta l’immaginazione e aumenta l’attesa” (Friedrich 2011: 134). La linea dell’orizzonte particolarmente bassa permette a un cielo davvero gigantesco di occupare i quattro quinti della tela, un cielo giustamente opacizzato da una foschia cupa, e gradualmente più chiaro man mano che si procede verso l’alto. Il minuscolo cappuccino, in primo piano, è un elemento contemplativo *del* mare, nel senso del genitivo oggettivo in quanto sembra appartenere *al* mare con il quale condivide il colore scuro. L’estensione estrema della tela, la sua desolazione e il suo vuoto, hanno come corollario il sentimento di una grande melancolia. Come nota Élisabeth Décultot,

Il quadro traduce un sogno d’ubiquità e d’infinità ottica, il desiderio di uno sguardo al centro del mondo, che abbraccerebbe circolarmente la totalità del paesaggio – d’un occhio infinitamente largo, decuplicato, universale. Quest’irruzione dell’infinito nella tela è ulteriormente accentuata da una nuova gestione dei margini, della periferia del quadro. La prospettiva non è incastonata in un decoro di vegetazione o inquadrata al centro del quadro da dei fabbricati (moli di un porto, elementi diversi d’architettura) secondo il gusto di Lorrain o di Vernet. L’infinito si estende verso i margini, oltre i limiti laterali della cornice. Certo, nella tradizione delle marine, si ritrovano anche dei paesaggi aperti su di un vasto orizzonte, ma mai l’immensità stessa, nel suo denudamento assoluto, mai fino ad allora il fascino ambiguo per l’infinito o per il vuoto avevano costituito esplicitamente proprio il soggetto di una tela. L’occhio entra in questo quadro come in un baratro (Décultot 1997: 144-145).

Pertanto, è proprio la prospettiva ad essere in discussione in questo sogno notturno d’ubiquità prolungato in una penombra inquieta di sapere se la ricerca della totalità o dell’infinito ha un senso, e se vale la pena d’inseguirlo. L’espressione utilizzata da Décultot, quella di una “irruzione dell’infinito nella tela” è particolarmente adeguata: per lo spettatore, si tratta di vivere l’*evento* di un incontro coinvolgente e impreveduto, quello del finito e dell’infinito, il quale non potrebbe fare irruzione nel finito se non vi fosse uno scarto tra la parte e il tutto, e se non vi fosse in fin dei conti una ammissione di fallimento della parte indissociabile dal suo entusiasmo nel rinviare al tutto. Tanto che l’infinito si confonde qui con il *vuoto* (com’è il caso, pare, nell’*Abbazia nel querceto* dello

stesso anno 1809), ovvero il vuoto delle parti, l'assenza pura e semplice. Non è di certo evidente agli occhi della tradizione. Se si può guardare questo quadro al contrario, come sosteneva Goethe in modo abbastanza ipocrita, ciò si deve al fatto che lo spazio del quadro, in modo inedito, smette di dare le chiavi del *rapporto delle parti tra di loro*.

La riflessione dello spettatore sulla sua prospettiva e tutta la dimensione autocritica della pittura di Friedrich non è annullata, ma iperbolizzata in modo originale. Infatti, non disponendo più di nessuna guida tradizionale per penetrare nella profondità del quadro (solco di una nave, diagonale, via sinuosa, ecc.), come precisa Décultot, l'occhio dello spettatore deve accontentarsi di strati orizzontali che gli sono *indifferenti*, nel senso che non suscitano il conforto della visione, non conducono lo sguardo da parte a parte, e permettono l'apprensione globale di una piccola totalità armoniosamente composta. Al contrario, Friedrich cerca veramente di rendere possibile un'esperienza (kantiana) del sublime tramite il solo mezzo dell'arte, e non dello spettacolo infinito della natura esterna, mostrando la precarietà della differenza tra i due spettacoli. Ovviamente tale soppressione è impossibile – come d'altronde ha scritto Kleist nel suo testo – ma l'importante si trova in questo punto: è possibile, se non altro, destabilizzare le capacità d'apprensione della realtà, tramite l'immaginazione dello spettatore, agendo in modo particolare su ciò che, inevitabilmente, resta una "parte" separata dall'infinito a fronte dello spettacolo di un cielo stellato. Lo spettacolo dell'opera d'arte, in veste di prolungamento della natura infinita, è un'intensificazione di essa, perché può provocare soltanto con la parte finita (la tela) un disorientamento che la natura può generare solo venendo estesa all'infinito, matematicamente (il cielo stellato) o dinamicamente (il mare scatenato).

In ogni caso, in questa tela, a dir poco radicalmente opposta alle regole accademiche classiche, si può trovare una forma d'indifferenza sublime della composizione in generale rispetto allo spettatore, che non può servirsi di nessun accessorio per sostenere la sua visione, né di un evento narrativo per temporalizzarla o socializzarla. L'evento – il solo evento – è quello della brutale irruzione dell'infinito in ciò che, pur essendo ancora finito, non ha tuttavia delle parti in senso proprio, delle "differenze" in questo senso preciso. Questa volta non si tratta né dell'indifferenza schellinghiana né dell'indifferenza rungiana: si tratta di un'impressione di vuoto, più nerastra che grigia, che indica l'assoluto mostrando semplicemente il suo infinito allontanamento, la sua presenza ben al di là dei limiti laterali della cornice. L'indifferenza è, in questo caso, quella della relativizzazione della prospettiva dello spettatore. La sua relativizzazione non significa il suo annientamento e, come sottolinea Décultot, la presenza minuscola del cappuccino è in realtà cruciale per dare un senso, nonostante tutto, a questa prospettiva disorientata: egli è l'operatore principale della riflessività del quadro. Solo elemento verticale del quadro – con il quale condivide la larghezza secondo la regola d'oro o "divina proporzione" (Hofmann 2000: 57) -, il monaco si contrappone alle linee orizzontali e costituisce di conseguenza il solo elemento capace di riflettere, di meditare, di *prendere coscienza* dell'immensità e di *sentire* anche l'inadeguatezza della

sua posizione finita e vulnerabile in confronto all'orizzontalità infinita del mondo. Pur non potendone conoscere nulla, poiché non vi è nulla che si possa conoscere, raccontare o persino identificare – non ha volto – la sua situazione, così come la sua posizione, polarizzano l'interpretazione:

È innanzitutto grazie alla sua funzione “ermeneutica” all'interno del quadro che questo personaggio si distingue dalle *Rückenfiguren* precedenti. Attraverso di lui, il paesaggio diventa riflessivo. In un movimento specificatamente romantico di ritorno su di sé e di *mise en abîme*, attira lo sguardo sul proprio funzionamento, rinvia alla sua genesi, porta in sé la traccia della sua elaborazione e fa di essa il suo argomento principale, il suo oggetto. Gli interpreti moderni hanno offerto interpretazioni molteplici e divergenti di questa *Rückenfigur*: traduce un raccoglimento religioso e fiducioso di fronte all'altare della natura o al contrario la ricerca disperata di Dio nell'universo? Raffigura una fusione possibile con la natura o, invece, l'isolamento tragico dell'uomo di fronte all'infinito? Queste domande sembrano sfociare in una polemica senza fine, del tutto indecidibile se si resta su questo livello d'analisi. Per abbandonare le aporie di questo dibattito, si deve notare che l'ambivalenza dell'interpretazione è inscritta nella struttura stessa dell'opera: il personaggio è visto di schiena, nel senso che la sua fisionomia – sede della “espressione” secondo le teorie estetiche classiche – ci resta sconosciuta, deliberatamente dissimulata. Tramite quest'occultazione calcolata del volto e del suo senso, Friedrich sembra mettere tra parentesi i sentimenti individuali del personaggio per attirare la nostra attenzione sul solo luogo incontestabile che lo unisce al paesaggio: lo sguardo. È la genesi stessa del paesaggio, la sua elaborazione tramite uno sguardo, che, grazie all'intermediario del monaco, si trovano situati al cuore dell'opera. Il paesaggio di Friedrich si mostra risolutamente come un meta-paesaggio. Se, come ha mostrato A. W. Schlegel in *Dipinti*, la riflessività, la *mise en abîme* della visione è inerente alla struttura stessa della pittura, un importante cambiamento è stato incontestabilmente messo in atto da Friedrich: il paesaggio, sicuramente riflessivo per natura, fa oramai di questa riflessività il suo soggetto principale. Il centro di gravità dell'opera si è spostato. In questo senso, tale paesaggio rappresenta una forma estremamente sofisticata di questa “scuola della visione” di cui parlava Louise in *Dipinti*. Più d'ogni altro genere, ci “insegna a vedere” (Décultot 1997: 146-147).

Insegnare a vedere significa invitare a penetrare il senso enigmatico di ciò che si offre, un senso pienamente aperto, aperto all'infinito. Siamo qui il più lontano possibile da Runge, benché la volontà di destabilizzare le regole neoclassiche sia identica. La solitudine dell'uomo, perso nell'infinito del mondo, chiede analogicamente di essere interpretata all'infinito. Anche se modesta o insignificante, la posizione verticale dell'uomo è in fondo una *contraddizione* delle linee orizzontali, una contraddizione momentanea, che, in *Le bianche scogliere di Rügen* (versione del 1818), interamente verticali, bisognerà attenuare appoggiandosi a una radice, sedendosi sull'erba o distendendosi a pancia in giù. La posizione dell'uomo è sistematicamente interrogativa grazie alla sua capacità di spostare le linee del paesaggio. Così,

come l'infinito spaziale della natura si sottrae continuamente all'agrimensore che cerca di misurarla – ossia di conoscerla –, allo stesso modo la tela di Friedrich si sottrae continuamente all'elucidazione. Il pittore ha trasformato un infinito spaziale in un infinito di senso. Mentre la

natura reale si apre ad un incommensurabile geografico, l'opera di Friedrich si apre ad un infinito ermeneutico (Décultot 1997: 152).

La profondità spaziale diviene profondità semantica. L'enigma si presenta dunque come un'opacità continua e prolungata dell'esperienza sensibile alle prese con l'aspirazione all'infinito, esperienza che va interpretata, facendone continuamente respirare i significati irrigiditi. Friedrich esprime così un'altra "tendenza" dell'estetica romantica: niente è prestabilito, ma l'attore del senso, che è lo spettatore, deve fare una scelta, proprio come le figure nelle tele; deve impegnarsi per una parte o per un'altra della totalità e darle senso, *privilegiando* dei punti di vista singolari, in quanto, anche se vi aspira, è consapevole del fatto che non esiste nessun punto di vista assoluto. Ogni personaggio di *Le bianche scogliere di Rügen* mette dunque in valore la propria prospettiva, persino l'uomo disteso di pancia. Quest'ultimo guarda nel baratro immenso senza tener conto del tutto o dell' "insieme", che pare interessare solo il suo vicino. Ci si può addirittura chiedere se rivolga il suo sguardo, affascinato, su una parte della parte, per così dire: un filo d'erba, o una radice, che cresce sull'orlo del baratro o che spunta perpendicolarmente alla parete, indicatogli forse dalla donna in rosso. Il carattere sublime dell'apertura sul vuoto si accrescerebbe dunque della punta d'ironia romantica tramite la presenza, in se stessa sorprendente, del dettaglio inatteso. Anche il filo d'erba, come ogni singola visione del mondo o sul mondo, ha un profumo di totalità. È forse a questo che pensa il monaco perso nello spazio infinito.

BIBLIOGRAFIA

- BÉGUIN, Albert. 1967. *L'anima romantica e il sogno*. Milano: Il Saggiatore.
- BERTSCH, Markus, Uwe Fleckner, Jenns Hohwoldt, e Andreas Stolzenburg, ed. 2011. *Kosmos Runge: der Morgen der Romantik*. Im Auftrag der Hamburger Kunsthalle und der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München. München: Hirmer Verlag.
- BETTHAUSEN, Peter. 2008. *Philipp Otto Runge*. Leipzig: E.A. Seemann Verlag.
- CAHEN-MAUREL, Laure. 2011. "Présentation." In FRIEDRICH 2011.
- DÉCULTOT, Élisabeth. 1994. "Philipp Otto Runge et le paysage. La notion de 'Landschaft' dans les textes de 1802." *Revue germanique internationale* 2: 39-58.
- 1997. "Genèse d'un discours nouveau sur la peinture de paysage. La réception du 'Moine au bord de la mer' de Caspar David Friedrich (1808-1810)." *Revue germanique internationale* 7: 143-153
- FRANK, Hilmar. 2004. *Aussichten ins Unermessliche. Perspektivität und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich*. Berlin: Akademie Verlag.
- FRIEDRICH, Caspar David. 2006. *Die Briefe*, ed. a cura di H. Zschoche. Hamburg: ConferencePoint Verlag.
- 2011. *En contemplant une collection de peintures*. Trad. di L. Cahen-Maurel. Paris: José Corti.
- GALLAND-SZYMKOWIAK, Mildred. 2013. "Relire la *Philosophie de l'art* de Schelling du côté des œuvres: construction spéculative et construction historique de l'œuvre." *Revue germanique internationale* 18: 187-203.

- GÖRRES, Joseph. 1991. "Les Heures du Jour." In RUNGE 1991.
- HOFMANN, Werner. 2000. *Caspar David Friedrich*. Paris: Hazan.
- KLEIST, Heinrich von. 1981. *Anecdotes et petits écrits*. Trad. a cura di J. Ruffet. Paris: Payot.
- RUNGE, Philip Otto. 1840-41. *Hinterlassene Schriften*. Hamburg: Friedrich Perthes Verlag.
- 1985. *La sfera del colore e altri scritti sull' "arte nuova"*. Milano: Il Saggiatore.
- 2008. *La sfera dei colori e altri scritti sul colore e sull'arte*. Milano: Abscondita.
- 1991. *Peintures et écrits*. Trad. a cura di É. Dickenherr e A. Pernet, presentazione di É. Tunner. Paris: Klincksieck.
- SHELLING, Friedrich Wilhelm. J. 1999. *Philosophie de l'art*. Trad. a cura di C. Sulzer e A. Pernet. Grenoble: Jérôme Millon.
- SCHLEGEL, Friedrich. 2003. *Descriptions de tableaux*. Trad. a cura di B. Savoy. Paris: École Normale Supérieure.
- STEFFENS, Henrik. "Portrait de Runge." In RUNGE 1991.
- SULZER, Caroline. 1999. "Schelling, l'art et l'absolu." In SCHELLING 1999.
- THOUARD, Denis. 2000. "Friedrich Schlegel entre histoire de la poésie et critique de la philosophie." *Littérature* 120: 45-58
- TIECK, Ludwig. 2012. *Franz Sternbalds Wanderungen*. Stuttgart: Philipp Reclam.
- TILLIETTE, Xavier. 1995. *L'intuition intellectuelle de Kant à Hegel*. Paris: Vrin.
- TUNNER, É. 1991. "Présentation." In RUNGE 1991.
- WACKENRODER, Wilhelm Heinrich, e Ludwig Tieck. 2009. *Épanchements d'un moine ami des arts, suivis des Fantaisies sur l'art*. Trad. a cura di C. Le Blanc e O. Schefer. Paris: José Corti.
- WAT, Pierre. 2012. *Naissance de l'art romantique. Peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*. Paris: Flammarion.

PERCORSI

FERRAN ADRIÀ, JÈSSICA JAQUES¹
**FOR AN APPLIED
 PHILOSOPHY OF GASTRONOMY**

Applied philosophy considers as a single generative matrix the discursive praxis and its validation in a real object. It resignifies traditional metaphysics by blending it almost inextricably with a real praxis. It combines with and draws from artistic, ethical, educational, psychological, religious, ethnic, political, legal, economic, sociological, activist, linguistic, ecological or scientific practices. Now is the turn of gastronomy: in recent times, this field stopped being a mere practice to become a discursive generator of new ways of thinking. In the wake of Jean Antelme Brillat-Savarin (cf. 1826) and Filippo Tommaso Marinetti (cf. 1930), contemporary cuisine is beginning its theoretical journey and, because of its strong bond with reality, this journey falls within the scope of applied philosophy (cf. Allhoff & Monroe 2007; Curtin & Heldke 1992; Jaques 2014; Kaplan 2012; Korsmeyer 1999 & 2001; Onfray 1995; Telfer 1996).

Ferran Adrià was, unknowingly to himself, a philosopher at the stoves. He closed his restaurant, *elBulli* (<<http://www.elbulli.com/home.php?lang=en>>), six months a year to devote himself to creation, despite the economic risks entailed. He wasn't aware of being a philosopher until British artist Richard Hamilton blurted out that his cooking was a language. Not a propositional, but a global language. Since then, knowledge and flavour were a single word in his head, without even knowing of their etymological link (*sapere, sapor -oris*). Adrià began to wonder about the conditions of possibility of gastronomy. He closed *elBulli* in July 2011 (after twenty-five years as a creative entity) to focus during seven years on reflection. In fact, the whole history of *elBulli* can be divided in cycles of seven years. He understood Hegel, Brillat-Savarin's contemporary,

¹ This article is, strictly speaking, the result of a series of interviews between Jèssica Jaques – Professor of Aesthetics and Art Theory at the Philosophy Department of Universitat Autònoma de Barcelona – and Ferran Adrià. In a broader sense, it responds to four years of networking within the territory of philosophy applied to gastronomy, with special emphasis on applied aesthetics. This article would not have been possible without the support of the *Ministerio de Economía y Competitividad* to the research project FFI2012-32614: *Aesthetic Experience and Artistic Research: Cognitive Production in Contemporary Art*.

without even knowing who the German philosopher was; understanding was a crucial prelude to being creative once again. He didn't know Kant either, but shared with the philosopher of Königsberg the idea that the fundamental category of aesthetics is disinterestedness, and also a philosophy of talent. Gastronomy has nothing to do with nutrition, but with the pleasure of thought, just as any creative painting or poem. Adrià started *feeding thought*,² by replacing the creative intentions of dishes by theoretical explorations labelled *Food for Thought* (cf. Hamilton & Todolí 2009), *Eating Knowledge, Feeding Minds, Feeding Creativity* or *Creative Inquiry*.³

He closed *elBulli* to open a new *elBulli*, which will be named *elBulli1846* and located on the site of the previous restaurant (Cala Montjoi, Roses, Catalonia). The name refers to 1846, the number of dishes created in *elBulli* over the years of its existence. It is intended to be two things: 1) A showcase of the creative biography of *elBulli* (past, present, future); 2) An incubator of post-institutional creativity, dedicated to culinary creativity *beyond* restaurant and shaped by the austere standards of philosophy. To achieve this goal, Adrià opened in July 2014 (just three years after closing *elBulli*), in Barcelona, *elBulliLab*, a sort of kitchen of ideas, more of a *metalab* than a *medialab*. A *metalab* dedicated to gastronomic metalanguage that will offer a large space dedicated to exhibitions on creative process. The team's sole obsession: to decode the culinary process (creative, reproductive and experiential). Its passion: applied philosophy, understood by Adrià as "the process of understanding things in general – not limited to specific foci – with a commitment to reality". Its vocation: creativity, education, research and innovation – all inseparable terms in this new adventure. Its underlying commitment: democratising knowledge to stimulate creation and innovation. Adrià and *elBulli's* team innovated in gastronomy from a small cove on the Catalan coast; today, they innovate and revolutionise philosophy from Barcelona, by using propaedeutics, metaphysics, taxonomy and methodology to decode gastronomy as part of a remarkable project: *Sapiens*. A multidisciplinary team of fifty persons work on the project. Six of them are trained in philosophy, accompanied by three professors, all related to the *Universitat Autònoma de Barcelona*.⁴ When the innovative philosophical

² This was the title of the postgraduate course that started the collaboration between Ferran Adrià and the Philosophy Department of the *Universitat Autònoma de Barcelona*. It lasted from February to May 2011 in La Pedrera building, Barcelona. See <http://www.feedingthought.es/feedingthought/Presentacion.html>.

³ See for example "Ferran Adrià Feeds the Hungry Mind; The Former *ElBulli* Chef Is Now Serving Up Creative Inquiry", *The New York Times*, January 2, 2015.

⁴ Students: Yaiza Bocos, Júlia de Luis, Pol Lucas, Abigail Monells, Diego Rey and Pilar Talavera; professors: David Casacuberta, Jèssica Jaques and Gerard Vilar. All are members of *eBullició* (literally, *boiling* in Catalan), a multidisciplinary collective of forty people dedicated to the gustatory aesthetics. Moreover, Jèssica Jaques and Gerard Vilar teach gustatory aesthetics – an unprecedented subject in the international academic landscape – in the Bachelor curriculum of Philosophy in the *Universitat Autònoma de Barcelona* (<http://www.uab.cat/guiesdocents/2014-15/g100281t2500246a2014->

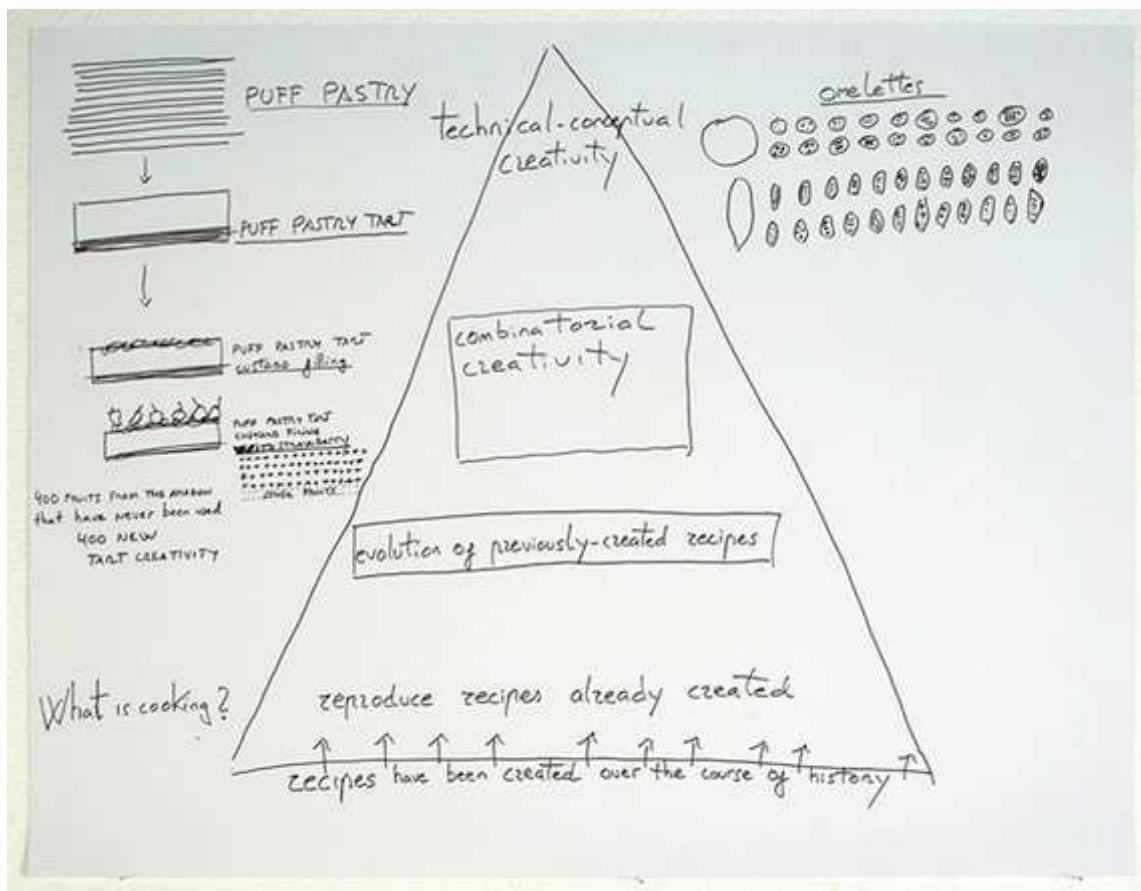
contents that emerged from *elBulliLab* start flourishing in *elBulli1846*, the latter won't be preparing mere dishes, but something similar to what Kant designated as *aesthetic ideas*: ideas that trigger reflection, collect knowledge and disrupt it with imagination; and eventually, provoke dialogues that will generate new knowledge, waiting to be disrupted, once again. Following the tradition of applied aesthetics, *elBulli1846* will cook philosophy. Kant published his *Critique of the Power of Judgment* in 1790 against the backdrop of the French Revolution. The cooking of *elBulli* was revolutionary; but what is being cooked in *elBulliLab* and will be cooked in *elBulli1846* paves the way for gastronomy 2.0.

1. Sapiens, *BulliPedia*, Seurching

What is *elBullilab* creating now? Its creative project is starting to offer three results: *Sapiens*, *BulliPedia* and *Seurching*. These are three projects whose prospective design require a long period of intense work. The three point to the last creative stage of applied philosophy: the dishes of *elBulli1846*. The second gastronomic revolution of Adrià is a philosophical one. Its driving force is the desire to create dishes that are different from the previous stage; they will be philosophical dishes that embody seven years of reflection. They won't be designed by Adrià himself but by the creative team in residence. Adrià is longing to move from the vanguard to the rear-guard of creativity, something like a thesis advisor in the applied philosophy for *elBulli1846* dishes. Meanwhile, new business ventures will allow the *elBulliLab* team to start exercising its applied philosophy.

ElBulli had been cooking ideas long enough to understand that creativity depends on concepts. This can be seen both in the restaurant's fascinating the catalogue raisonné (<http://www.elbulli.com/catalogo/catalogo/index.php?lang=en>) as in one of its most successful icons: the *creative pyramid*, which masterfully introduces to the restaurant's philosophy of creativity and that, in retrospect, can be seen as the first embryonic form of the maps designed in *elBulliLab*. The *creative pyramid* shares a surprising resemblance with Plato's "Allegory of the line" (*Republic VI*) in its four parts: 1) Plato's *eikasia* becomes *repetition* in *elBulli*; 2) *pistis* becomes *variation*; 3) *dianoia* (where the imagination played a role) becomes the *unusual association* of what already exists; and 4) *noesis* is what *elBulli* and *elBulliLab* call *concept*. And for Adrià, the concept is "the gateway to the possibility of new creative results".

15iCAT.pdf) and the Master Research in Art and Design (*Eina. Centre de Disseny i Art*, UAB; <http://eina.cat/en/postgraus/master-oficial-eees-master-universitari-de-recerca-en-art-i-disseny>).



But how to conduct a conceptual inquiry into the gastronomic process, in all of its phases and, more specifically, how to inquire into culinary creativity? The key methodology for conducting this investigation is called *Sapiens*. It took nine months of intense reflection to elaborate – a pregnancy, a kind of platonic birth with Adrià as the Socratic midwife. In fact, it's the first slowly-cooked creative result of *elBulliLab*. Adrià is obsessed with methods, although he knows them to be a temporary tool (like Cartesian provisional morality, but with a pinch of humour and improvisation) to generate creative disruptions. *elBulliLab* developed the 7 *Ws* method, which summarises *Sapiens* and consists of seven philosophical questions adapted to the digital world: 1) *What?* (The ontological question); 2) *How?* 3) *Why?* (gnoseological questions); 4) *Who?* 5) *Whom?* (The *poietic* and experiential questions); 6) *When*, 7) *Where?* (circumstantial questions). According to Adrià, these seven questions have changed the way the team works: they transformed their first conceptual drafts into elaborate taxonomies, maps, definitions and treatments applied to gastronomy; the whole process took the shape of a presentation that translates Aby Warburg's *Atlas* (much admired by Adrià) in the digital world and relaxes the stiffness of Linnaean taxonomy. These seven questions will shape the content of *BulliPedia*, a platform dedicated to gastronomic knowledge, a constant work-in-progress that will adopt various formats (online encyclopedia,

applications, paper books, e-books, exhibitions, workshops, interviews and conferences).

Voltaire wrote the entry for “*goût*” (<http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.6:1331:1.encyclopedie0513.7683367>) of the *Encyclopédie* of Diderot and D’Alembert in 1757 claiming the non-metaphorical use of taste, i.e. “the tongue and palate” as a faculty of discernment and reflection. *BulliPedia* takes up this tradition and defines itself as a propaedeutic, metaphysical, taxonomic and methodological project. It tries to provide this first encyclopedia with the agility required by social networks, but applies the same rigor as the *Encyclopédie*, with whose enlightened spirit *BulliPedia* has much in common: it strives to retain the knowledge in times of threatening excess.

For this reason, it will be controlled by two procedures. First of all, by experts who will follow the most stringent norms of academic publishing. In this sense, it won’t be a “*Wikipedia* of gastronomy”. Secondly, it will have its own immune system against excess, called *Seaurching*. Recalling the days when *elBulli* created its own vocabulary (the exquisite *morphing*), Adrià proposes a *cured anti-search engine* against excess. Its morphology and its logo are the result of the blending of two words: *sea urchin* – a common animal in Cala Montjoi – and *searching* (today, specifically online). Searching the Internet is often overwhelming and superficial because of the excess of results. *Seaurching* will offer a *consequential navigation* system, regulated by experts that will act as the editorial board of a trusted specialised magazine. Just like in the old days, when we would buy our trusted specialised magazine but with today’s informative possibilities. The preferred example of *elBulliLab*: white asparagus. An Internet search gives 6.260.000 hits. Browsing them wisely is virtually impossible. *Seaurching* will provide an effective, immediate or paused reading, according to the user’s requirements, by ensuring the correct linkage of all the gastronomic knowledge. The logo of *Seaurching* has thorns: indeed, aimless searching can be thorny; besides, *paideia* and philosophy require efforts.

Investigating gastronomy in the pure Socratic style is what all this is about. If possible, with interviews. Something similar to what Plato did in his dialogues. Adrià says that dialogical philosophy is the “hard drive” of his current creativity. He has clearly understood that, in philosophy, questions are far more important than answers, and, recognising himself both in Socrates and Rancière, he is quite surprised that contemporary creative practices haven’t examined themselves from this angle. His questions range from: “What is a fruit?” to “How do I create?” or “How do I eat?” with a very contemporary trend towards the creative experiential process of the diner, whom he links to relational aesthetics. The diner is a cook just as much, or even more, than the cook himself. Just like audience in art is the principal actor of the creative process, according to relational aesthetics.

Sapiens is a questioning method of high philosophical rigour that forgives neither silences nor distractions. Every moment of the creative, reproductive, offering,

experiential, distributive and marketing process of gastronomy involves *Sapiens*. For Adrià, this methods affects all creative projects. On two different levels: synchronic and diachronic, with a special emphasis, in his case, on the history of gastronomy. One claim: patience. *Sapiens* is now an internal method of *elBulliLab*, the results of which will be revealed in 2018, seven years after closing *elBulli*, as a tribute to the bicentenary of Brillat-Savarin's *The Physiology of Taste* (1826), the first and almost only philosophical treatise on gastronomy, much admired by Adrià. The chef-philosopher faces an immense challenge: he wishes to respond to Savarin with a work that will most certainly be called *The New Physiology of Taste*, which will decode all the processes involved in gastronomy and realise Savarin's dream of compiling "[...] la connaissance raisonnée de tout ce qui a rapport à l'homme, en tant qu'il se nourrit." (1826: *Méditation III*).

What for? To create again and above all: to help creating again according to a contemporary paradigm shift. The temporality of philosophy and *paideia* is slow, even though our time is fleeting, precarious and full of excesses (crf. Vilar 2015). Adrià and the team of *elBulliLab* undertake the philosophical crusade of patience and reflection. They want a calm *paideia*, which returns to its origins and defends itself against the excess of information. And even from the institution, in this case, the restaurant, which may well be obsolete in its contemporary uses. Question: how were gastronomic creative processes before the introduction of restaurants, what new significance could they convey in contemporary times? *elBulliLab* now claims the originality of a return to origins. As claimed by Cézanne and put into practice by Picasso. That is precisely why the archives of *elBulli*, huge and obsessively organised, are still feeding those of *elBullilab*. Derrida's archive fever (*mal d'archive*) binds both, just as *deconstruction* of food finds its counterpart in the *decoding* of gastronomy.

2. Revolution

If we had to choose only one word for Adrià's current project, it would be this one: revolution. Restaurants emerged after the French Revolution. But now, the issues have become post-institutional and of philosophical nature. How can we recover the knowledge and flavour of the origins? How can we recover traces of an ephemeral, undocumented creative process? How can we be original by going back to the origins? Was the restaurant really a democratising process? Or was it a drift of capitalism and patrimony, just like museums or zoos, which emerged at the same moment as restaurants? What does gastronomy, beyond the restaurant, mean today, in the age of ICTs and social networks? Bizarre dating designations are starting to be used for all of these questions: the era before restaurants is labelled *b.R.* (*before restaurants*); the era with restaurants, *a.R.* (*after restaurants*). And one might add: 2018 *p.R.* (*post restaurants*) for the era *beyond* restaurants.

The French Revolution called for “*égalité, liberté et fraternité*”. This could be *elBulliLab*’s motto as well. In *elBulliLab*, *égalité* means that anyone can be creative (in the purest style of Beuys: “*Jedermann ist ein Künstler*”). Willingness, time, passion, motivation and commitment in sharing are the only necessary ingredients for *elBulliLab*’s team, just like in *elBulli*’s kitchen. The premise is that we are all equal in our inequalities and that we all have talent – and talent can be educated. Moreover, the digital world offers us today almost equal opportunities. *Liberté* for *elBulliLab* means that in order to create, one needs self-awareness of freedom, and to defend it against all odds. *Fraternité* provides radical generosity. One can only be creative by being generous, as was *elBulli* when it disclosed the secrets of the *Chef*. In *elBulli*, Adrià wasn’t the *Chef* of a team; rather, there was a team of *chefs* – without capital C – a system of organisation rarely used in avant-garde kitchens, where a disciplined team of cooks works on the reproductive process under the control of a single, changing leadership. In *elBulliLab*, Adrià comes in and out of projects and entrusts its rotating members with “items” i.e. micro-projects with an immediate resolution. These are no longer items of revolutionary cuisine but items of philosophy that is, governed by conceptual logic that is analytical, dialogic, synthetic and ultimately, revolutionary.

The results prior to the work of *elBulliLab* were shown in the exhibition *Auditing the creative process* (<<http://espacio.fundaciontelefonica.com/ferran-adria>>). The story of the birth of the creative miracle named *elBulli* (a reflection of applied philosophy analogue to the reflection on “the Greek miracle of the birth of philosophy”) was presented to visitors who could slowly examine and understand the map of the creative process and the amp of gastronomic reproductive process, and could also understand that the secret to long-lasting creativity is understanding *a posteriori* – in a Hegelian manner – one’s own process and the application of a strict audit on innovation. Becoming aware that one can be extremely creative without being innovative and that innovation is an area for the construction of the public sphere. Finally, the question is “What am I providing?”, “How can I make a living from it, and how can I share it so that others are able to make a living from it?” Adrià is unaffected by criticism against late capitalism, that sees innovation as the supreme value (in fact, an anti-value, cf. Rauning, Ray & Wuggenig, 2011). White-collar Robespierres tried sharpening the guillotines, especially in the art world.⁵ But gastronomy has changed many lives in some underdeveloped countries and now represents a fraction of their GDP. In Peru, for example, tens of thousands of underprivileged youth are studying cuisine, developing business ventures in otherwise very poor economic environments (cf. *Perú sabe* <<http://www.perusabe.com.pe/el-documental/gaston-acurio>>). Adrià understands

⁵ As could be seen, for example, in some critics of Documenta XII in Kassel, regarding the fact that *elBulli* was appointed to the Pavilion G by the curator of this edition, Roger Buerger. Cf. <http://www.canalplus.es/Creaccion/documenting-documenta-el-bulli-en-kassel/>.

paideia as a project for innovation. If we would read Werner Jaeger (cf. 1937-1944) in contemporary terms, we would certainly agree: *paideia* is a commitment to social return and the construction of the public sphere, through collective projects. In other words: a commitment to generosity. I would like to add: a commitment to professionalization.

It would seem that world of art is giving ground to gastronomy: it has finally accepted that gastronomy is at the heart of processes of particular importance in current debates, not only regarding education but also about artistic research and how to adapt creativity to the post-institutional era (post-museum, post-restaurant). Meanwhile, *elBulliLab* will investigate the artfied dimension of gastronomy, fundamentally through performances of its own creation. According to Adrià, it's time to move from the paradigm of design (which he knows well) to the paradigm of art. *elBulliLab* will become, among other things, an exhibition centre for artistic research.

3. *Paideia*, philosophy and the 'Creativity, research, innovation' triad

In the times of *elBulli*, Adrià didn't think about the issue of *paideia* because he linked it to repetition and he was convinced that "creating is not copying (reproducing or repeating)". But he discovered that repetition has a charm of its own, perhaps because of his fascination with Japan: mantras, repetitions, mimesis, rituals, scenographies... all of these share a common ground with *paideia*. *elBulliLab* repeats documents over and over, with variations and versions of variable authorship. Just like a pianist who wakes up at dawn (Adrià wakes at 5 a.m. to "study", just like Kant) to practice scales, arpeggios, variations, before, eventually, improvising creatively. It is a choral and polyphonic device, not devoid of dissonances, which end up, after discussion, being praised.

Adrià thinks that teaching creativity is teaching research and innovation. From his perspective, *paideic* process evolves through new questions and contributions that improve the existing conditions or understanding of the public sphere. It would seem that this is what any research processes asks for – not only in science and technology, but also in art, design and philosophy.⁶ Always based on the understanding that uncertainty and a certain dose of precariousness and vulnerability in the approach to work are implicitly contained in the very concept of research. One might add: following the tradition of Hellenistic sceptical philosophy, according to which we know where we come from but not exactly where we are going. Furthermore, he questions everything constantly under the motto "we must learn everything from the origins". The *paideic* nature of *elBulliLab* focuses on the relation between creativity, research and innovation. The team is fully aware of setting out from home, packed lightly and not knowing

⁶ See, for instance Niedderer Reilly 2010: 20.

anything about their final destination. In any event, their first intellectual wanderings produced Aristotelian and Kantian distinctions, such as: the distinction between creativity as faculty or capacity (the Aristotelian *dynamis*) and the creative result (*enérgeia*). The first would involve creative talent and imagination, while the second would relate to originality, and its potential drifts towards innovation. The team also obeys to the main rule of validation of the criterion of taste according to Hume i.e. the comparison of creative results, as a procedure to review the established knowledge, especially in the canon of the history of cooking.

Following Kant and according to Ferran Adrià, creativity without research and innovation would be blind, research without innovation would be fruitless, and innovation without the other two, non-existent. What is the <creativity-research-innovation> triad's commitment with *paideia*? *elBulliLab* will take the issue *beyond* the university, perhaps because the university is forgetting revolution and how to lead social processes, and also because it has, at least in humanities, a certain reluctance to engage in business ventures; something that, on contrary, was embedded in *elBulli*'s DNA and that fuels its contemporary drift – especially when taking into account the convivial creative bond that can unite between people in the business world.

4. For an Applied Philosophy of Gastronomy

Adrià and the team of *elBulliLab* are cooking ideas to create once again and help others to create. They understood and assumed up to its last consequences what philosophy is and what working philosophically means. With two goals: 1) promote a philosophy of gastronomy that reconfigures and hence revolutionises the work of Brillat-Savarin for the 21st century; 2) claim the usefulness, efficiency and effectiveness of philosophy in its broadest sense. The fact that a corporate, *paideic*, *poietic* and poetic adventure, such as *elBulliLab*, undertakes these two objectives opens new, unprecedented avenues in the field of applied philosophy. Returning to the origins, once again: the Socratic–Platonic *paideia* and the inherent *paideia* of Greek theatre were also forms of applied philosophy. It's very interesting to read Plato's *Symposium*, this *paideic*, *metatheatrical* and *philosophical text*, in *elBullilab*. 2,400 years later, *elBulliLab* and *elBulli1846* are creating new philosophical *banquets*. And the territory of applied philosophy is expanding with *eros* in their direction.

WORKS CITED

ALLHOFF, Fritz, and David Monroe. 2007, eds. *Food and Philosophy: Eat, Think, and Be Merry*. Malden, Mass.: Blackwell.

- BRILLAT-SAVARIN, Jean-Anthelme. 1826, 2009. *The Physiology of Taste, or Meditations on Transcendental Gastronomy*. Translated by M.K. Fischer. New York: Everyman's Library. English translation of *Physiologie du goût, ou méditations de gastronomie transcendante*, first published in 1826.
- CURTIN, Deane W., and Lisa M. Heldke, eds. 1992. *Cooking, Eating, Thinking: Transformative Philosophies of Food*. Bloomington: Indiana University Press.
- DOUGLAS, Mary. 1982. *In the Active Voice*. London and Boston: Routledge and Keagan Paul.
- HAMILTON, Richard, and Vicente Todolí, eds. 2009. *Food for Thought: Thought Food*. Barcelona and New York: Actar.
- JAEGER, Werner. 1937-1944, 1967. *Paideia: The Ideals of Greek Culture*. Translated by G. Highet. Oxford: Oxford University Press. English translation of *Paideia; die Formung des griechischen Menschen*, 3 vols., 1933-1944.
- JAQUES, Jèssica. 2014. "Food (aesthetics of)." In Michael Kelly, ed. *Oxford Encyclopedia of Aesthetics*, 2nd edition, 63-67. Oxford: Oxford University Press.
- KAPLAN, David M., ed. 2012. *The Philosophy of Food*. Berkeley: University of California Press.
- KORSMEYER, Carolyn. 1999. *Making Sense of Taste: Taste, Food and Philosophy*. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- 2001. *Savoring Disgust: The Foul and the Fair in Aesthetics*. New York: Oxford University Press.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. 1930, 1989. *The Futurist Cookbook*. Translated by Suzanne Brill. London: Trefoil. English translation of Filippo Tommaso Marinetti e Fillia, *Manifesto della cucina Futurista*, first published 1930.
- NIEDDERER, Kristina, and Linden Reilly. 2010. "Research Practice in Art and Design. Experiential Knowledge and Organised Inquiry." *Journal of Research Practice*, volume 6, issue 2, <http://jrp.icaap.org/index.php/jrp/article/view/247/224>.
- ONFRAY, Michel. 1995. *La raison gourmande*. Paris: Grasset.
- RAUNIG, Gerald, Gene Ray, and Ulf Wuggenig, eds. 2011. *Critique of Creativity. Precarity, Subjectivity and Resistance in the "Creative Industries"*. London: MayFlay Books.
- TELFER, Elizabeth. 1996. *Food for Thought: Philosophy and Food*. London and New York: Routledge.
- VILAR, Gerard. 2015. "Aesthetic Precariousness." *CoSMo. Comparative Studies in Modernism* 6: 27-38 current issue.
- VOLTAIRE (François-Marie Arouet). 1757, 2003. "Taste." In *The Encyclopedia of Diderot & d'Alembert*. Collaborative Translation Project. Translated by Nelly S. Hoyt and Thomas Cassirer. Ann Arbor: University of Michigan Library. Originally published as *Goût*, in *Encyclopédie. Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des metiers*. Paris, 1757, vol. VII, pp. 761-770.

JÈSSICA JAQUES
**THE MAIN ISSUES
 ON GUSTATORY AESTHETICS**

This article presents the main issues on gustatory aesthetics, a field which appeared recently in the academic programs. As shown in the first part, gustatory aesthetics is about the non-metaphorical use of taste. The second part is dedicated to issues that define this discipline at the present time: its involvement with gustatory practices; the creation of a radically expanding space for disinterestedness, creativity, freedom and imagination; the artfied strategies for gustatory embodied meanings; the radical demand for narrative; the development of research in a medialab spirit. The article ends with the consideration of this new field as a privileged ground for revolutionizing old academic syllabuses.¹

1. Gustatory Aesthetics: A Discourse on the Non-Metaphorical Use of Taste

Gustatory aesthetics is the aesthetic discourse dedicated to the non-metaphorical use of the notion of taste. I rightly say “notion” and not “term” because the English language, in order to point to this non-metaphorical use, replaces the term taste with gustatory, changing the noun for an adjective. This adjective differs from gustative, as the latter was originally used for medical purposes.

The term gustatory originates in the Latin term *gustare*, coined in the period of empiricist philosophy towards the end of the seventeenth century. The term gustative was adopted at the beginning of the same century, whereas taste has been traced in English from the end of thirteenth century. Taste is etymologically linked to the French term *toucher* and to the English word *touch*. The adoption of gustatory was probably driven by a desire to stress the physicality of the term, thus explaining its adjektivized

¹This article was made possible thanks to the support of the *Ministerio de Economía y Competitividad* to the research project FFI2012-32614: *Aesthetic Experience and Artistic Research: Cognitive Production in Contemporary Art*. In it, I develop some of the ideas I propose in Jaques 2014.

form. However, this adjective has only become a part of the aesthetic vocabulary and aesthetic arguments very recently. This is the case despite the fact that Voltaire had already pointed out the distinction and correlation between the non-metaphorical and the metaphorical use of taste in 1757, when he drafted the entry for *goût* in Diderot and D’Alembert’s *Encyclopédie*:

This sense [some lines later termed ‘sensual taste’ (*goût sensuel*)], this capacity for discriminating between different foods, has given rise, in all known languages, to the metaphorical word ‘taste’ [some lines later termed ‘intellectual taste’ (*goût intellectuel*)] to designate the discernment of beauty and flaws in all the arts. It discriminates as quickly as the tongue and the palate, and like physical taste it anticipates reflection (D’Alembert and Diderot, 2003).

Both kinds of taste were considered capacities of discernment that anticipate reflection; both were bound by “a great resemblance”, as Hume stated in *Of the Standard of Taste* (Hume 2001), written in the same year as Voltaire’s entry on taste. The recognition of this resemblance enhanced the metaphorical use of “intellectual taste” as well as the awareness of the enormous cognitive potential underlying “sensual taste”, implicitly suggesting the coincidence between the etymology of *savour* (*flavor*; in latin: *sapor -oris*, coming from the substantive of *sapere*) and that of *savoir* (to know; also stemming from *sapere*).

These proposals had to overcome Kant’s philosophical disappointments with the non-metaphorical use of taste in his *Critique of the Power of Judgment* (1790), and had to wait for their democratization. In the first decades of the nineteenth century, *gustatory taste* was democratized in restaurants as artistic taste was democratized in museums and salons. It was during that time that it found its own discourse. In 1826, French gastronome Jean–Anthelme Brillat-Savarin published in Paris *Physiologie du Goût, ou méditations de gastronomie transcendante* (*The Physiology of Taste, or Meditations on Transcendental Gastronomy*). With the inclusion of the adjective *transcendante* (wrongly translated as “transcendental”) in his title, Brillat-Savarin was pointing at his antagonist; “meditations on transcendental gastronomy” were to give rise to gustatory taste as a reflective faculty in response to Kant’s arguments. But Brillat-Savarin’s physiological and philosophical efforts did not immediately bear fruit. Gustatory aesthetics had to wait over a century and a half, until Carolyn Korsmeyer’s *Making Sense of Taste: Taste, Food and Philosophy* (1999), to achieve philosophical and academic stature. Korsmeyer’s work opened an inquiry to establish a vocabulary and proper arguments for gustatory aesthetics in the search of a kind of reason, of a way of worldmaking that, following Michel Onfray, can be termed as the gourmand reason (*la*

raison gourmande);² I prefer to call it the *gustatory reason*. Gustatory reason should be understood as a kind of understanding of the world that depends on our aesthetic relation to food and gastronomy and poses new challenges to the old term *taste*.

Nowadays gustatory aesthetics is a flourishing academic field established in academia in the ensemble called *Food Studies* (emerging in the 1990s), which hosts food-related studies generally stemming from Anthropology, Cultural Studies, Design, Fine Arts, History, History of Art, Philosophy, Chemistry, Food Science Departments or the courses belonging to Culinary Schools, like the Università degli Studi di Scienze Gastronomiche (in Bra, Piemonte)³ or the course Science & Cooking in Harvard's School of Engineering and Applied Sciences.⁴

Gustatory aesthetics can be included in Philosophy of Food which, apart from the strictly gustatory aspects, involves ethical concerns related to nourishment and sustenance as well as scarcity and provision; it addresses hunger and eating disorders, vegetarianism, dietary choices and their cultural frameworks, conviviality and community; it is also concerned with food and cooking as a new and powerful institution that includes firms, tourism, technology, science, and art. Usually, the keystone of philosophy of food is to focus on food and gastronomy as symbolic forms⁵ in a way similar to how arts and sciences have been considered, following the tradition of Ernst Cassirer, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, Aby Warburg, and Nelson Goodman.

In 2013-2014, *gustatory aesthetics* was introduced for the first time in an Undergraduate and Master Degree title within the European Higher Education Area.⁶ Professor Gerard Vilar and I imparted the subject in the Universitat Autònoma de Barcelona, and now it is part of the syllabus of the Department of Philosophy and one of the focuses of our research.

The main issues which gustatory aesthetics supplies us with, are the renovation of terminology and argumentation in traditional aesthetics. The *leitmotiv* which founds and allows this renovation is that, in my view, we are living in *gustatory times*: gustatory practices, especially gastronomic ones, pervade the everyday and more surprisingly, the academies and the art centers, but also the street, the television, ICTs and festivals, communities developing either new profiles (like *food tech tribes*) or those that have

² See Onfray 1995. The following texts have also designed the statement of gustatory aesthetics: Gigante 2005; Graw et al. 2009; Jaques and Vilar 2012; Kuehn 2005. The main text of gustatory aesthetics is Korsmeyer 1999. I will refer latter to it. See also Korsmeyer 2001.

³ <http://www.unisg.it>, accessed April 20, 2015.

⁴ <http://www.seas.harvard.edu/cooking>, accessed April 20, 2015.

⁵ See for example Douglas 1982. See also Allhoff and Monroe 2007; Curtin and Heldke 1998; Hamilton and Todolí 2009; Kaplan 2012; Telfer 1996.

⁶ See <http://www.uab.cat/guiesdocents/2014-15/g100281t2500246a2014-15iCAT.pdf> and <http://eina.cat/en/postgraus/master-oficial-eees-master-universitari-de-recerca-en-art-i-disseny>, accessed April 20, 2015.

been around forever but have developed new communicative possibilities and tools (like the *slow food movement*);⁷ gustatory practices even generate new professions, such as food designer.⁸

2. Main Issues on Gustatory Aesthetics

2.1 The Involvement with Gustatory Practices

Gustatory aesthetics is to food and gastronomy what aesthetics is to the arts, and I could also say that gustatory aesthetics has a deeper involvement with aesthetic practices than traditional aesthetics does. Four practices are in close relationship to gustatory argumentation, and they can be called gustatory practices for the sake of argument. They emerged successively and can be termed food art,⁹ edible art, research cooking, and revolutionary cooking. Food art and edible art deal with the artistic status of food and the use of food as an artistic medium, whereas research and revolutionary cooking have to do with gustatory practices that are in close relationship with the arts but keep some degree of autonomy.

Despite having been identified only recently, food art has existed since the beginning of civilization. The term characterizes those artistic practices whose principal material and symbolic referent is food, including its processes of production and rituals of consumption. Food art deals either with the representation of food (as for example in some ancient Egyptian paintings or Dutch still lifes) or with food as a medium; Gordon Matta-Clark, Daniel Spoerri, Allen Ruppertsberg, Antoni Miralda,¹⁰ and Jana Starbak, are the most representative contemporary artists of food art. Many others – from Paul McCarthy to Marina Abramovich, Wim Delvoye, and Carsten Höller – have worked on this topic with certain regularity, and others have done so occasionally, as is the case of Marta Rosler and Hannah Collins. Going beyond these already canonical projects, one can find today fascinating collaborative ones, usually coming from what has been called foodtech art.¹¹ These kinds of projects are normally activist and anti-disciplinary, and are generally performed by a community of creative people coming from different places: artists trying to go beyond art, biologists trying to go beyond biology, environmentalists, cooks and curators trying to overcome their usual work.

⁷ <http://www.slowfood.com/>, accessed April 20, 2015.

⁸ <https://foodforfuture.wordpress.com/tag/>, accessed April 20, 2015.

⁹ See Hozhey et al. 2009.

¹⁰ Miralda's project in Barcelona *Foodcultura* can be considered nowadays the main center of the meeting between food and contemporary art, <http://www.foodcultura.org/en/portfolio/>, accessed on April 20, 2015. See also the center *La Cuisine. Centre d'Art et Design* from the French village Nègrépelisse <http://www.la-cuisine.fr/>, accessed April 20, 2015.

¹¹ See Dolejsová 2014.

Edible art, which emerged in the 1960s, is a specialization within food art. As the term indicates, it is a kind of art that can be eaten and not just contemplated. This is the case, for example, with some of Joseph Beuys', Antoni Miralda's, Lili Fischer's or Rikrit Tiravanija's performances,¹² with Christine Bernhard's installations, Michel Blazy's sculptures, and John Bock's videos. What should more seriously be called edible art is, however, that which has been or is produced in some restaurants or collaborative edible tech art projects where the procedures and appearances of the meals are artfied, which means that they are given the productive, receptive, and institutional or anti-institutional procedures of works of art. One can consider here the peculiar and artfied experience of food which was developed in Gordon Matta-Clark's Food restaurant (NY), or in Antoni Miralda's and Montse Guillen's International (NY), or in Daniel Spoerri's Spoerri (Düsseldorf). Among collaborative anti-institutional projects (as Matta-Clark's was), one can refer for example to the vegan food-hacking project HotKarot & OpenSauce.¹³

Research cooking can be defined as a twenty-first century practice that inherits all the creative impulse and innovation of twentieth-century avant-garde cooking, from nouvelle cuisine to the so-called molecular cooking and techno-emotional cooking. The term research cooking is analogue to the contemporary debates about artistic research and points to the increasing intersection between cooking and arts and between creativity and research.

Research cooking has seven distinctive features:

1. Self-awareness as a symbolic form i.e. as a physical place for thought and knowledge, in the same way as a picture is a physical place for reflection;
2. Emphasis on the receptive moment (community of diners) as a continuation of the creative process;
3. Development of mutual influences between creativity and research;
4. Appropriation of certain ways of artistic, scientific, and technological research, due to the assumption of eventual collapses of creativity in cooking;
5. Consideration of sophisticated technology as a privileged means but not as an end-in-itself;
6. Tendency to artification: increasing awareness of sharing artistic beliefs. Thus, research cooking understands itself as a mode of communication similar to art, including ways of reference such as imitation, expression, quotation, metaphor, and even humour and paradox;
7. Networking among chefs or cooks and with other professionals (scientists, designers, artists, philosophers) in a medialab spirit.

¹² See Tiravanija 2010.

¹³ <http://www.hotkarot.cz>, accessed April 20, 2015.

When research cooking achieves a paradigm shift, it can also be formulated as revolutionary cooking. In this case, three features should be added:

8. Involvement in the narrative of its own history and creative process, by revisiting and inquiring archives, recipes, and critics in order to point out the essential moments of the paradigm shift;

9. Expansion beyond the restaurant as an institution to reach the public sphere, with books, catalogues, conferences, and, especially, through the internet and social networks, a feature that can be designated as post-institutional expansion;

10. Assertive social engagement.

Some of the pioneer chefs in research cooking and, in some cases, in revolutionary cooking are: Gastón Acurio (*Astrid & Gastón*, Peru), Ferran Adrià (*elBulli & elBulliFoundation*, Catalunya), Andoni Aduriz (*Mugaritz*, Spain), the team of *Biko restaurant* (Mexico), Heston Blumenthal (*The Fat Duck*, England), Massimo Bottura (*Osteria Francescana*, Italy), Grant Achatz (*Alinea*, Chicago), Michel and Sébastien Bras (*Bras*, France), René Redzepi (*Noma*, Denmark), Joan Roca (*El Celler de Can Roca*, Catalunya), and Seiji Yamamoto (*Nihonryori RyuGin*, Japan). In the field of collaborative projects, one can find clear examples of research cooking, for example, in the Center of Genomic Gastronomy.¹⁴

Food art, edible art, research cooking, and revolutionary cooking are currently topics of deep interest to artistic institutions in an effort to explore new fields of artiness. One of the main events of this inquiry was the participation in 2007 of the restaurant *elBulli* in *Documenta XII*, in Kassel, as Pavilion G. This pavilion was 664 miles away from *elBulli's* location in Roses. The four gustatory practices are also topics of deep interest to “artivistic” curatorial projects, like Amanda McDonald Crowley’s *ArtTechFood*.¹⁵

2.2. A Radically Expanding Place for Disinterestedness, Creativity, Freedom and Imagination

Disinterestedness has been since the “First Moment” of Kant’s *Critique of the Power of Judgment* the key concept in the qualitative definition of beauty and of the faculty to discern it, that is, metaphorical taste. Gustatory aesthetics refers to it as a key concept. But, how to be disinterested towards an aesthetic object that also serves nourishing functions?¹⁶ Obviously, this is a burning subject in times of precariousness and of economic crisis, opening the way to initiatives such as *Go Halfsies*¹⁷ or to an utmost

¹⁴<http://genomicgastronomy.com/work/dinners/artmeatflesh-3>, accessed April 20, 2015.

¹⁵<http://www.scoop.it/t/arttechfood>, accessed April 20, 2015.

¹⁶See Sweeney 2012.

¹⁷<http://gohalfsies.com/>, accessed April 20, 2015.

willingness to maintain the quality of what we eat and also of the non-metaphoric taste in a survival economy.¹⁸ At the same time, we should not doubt that this search for pleasure or for certain types of exertion of non-metaphorical sense of taste – either in the *cucina della Nonna* or in everyday food, in avant-garde restaurants, activist performances, music and gastronomy festivals or wherever – is a product of Western opulence and of certain Eastern opulences as well (Japan, China), and it is currently expanding to economically emerging territories (Peru, Mexico, Vietnam, India); most definitely, in territories where culinary creativity can be carried out beyond the imperative of strict survival.

Cuisine is usually the chosen term to point to all gustatory practices that expand in both directions from the everyday to research cooking and revolutionary cooking, with the common peculiarity of being elaborated beyond merely alimentary needs. In this concern, cuisine reveals itself as a radical field in which the aesthetic discourse can generate arguments that defend disinterestedness as the main attitude for a proper exercise of taste (Gigante, 2005), whether metaphorical or non-metaphorical. The same gap between nourishment and cuisine exists, in Kantian terms, between necessity and freedom in regards to disinterestedness. Thus, in Kant's argumentation, freedom is the state of mind of disinterestedness, of creativity beyond vital urgencies, and of imagination. As a matter of fact, the free play between imagination and understanding announced by Kant is, in spite of his own conceptions, more genuine in cuisine than anywhere else, as pointed out by futurists in their manifest *La cucina futurista* (1930, from Filippo Tommaso Marinetti and Luigi Columbo, aka *Fillia*) and as carried out by the same authors in the *Taverna del Santopalato* (Milan, 1930).

In short: dealing essentially with gustatory appreciative faculties –taste, touch, and smell; and all the three together in a synaesthetic confluence which is the ensemble called *flavour*–, cuisine allows to exercise a kind of imagination that emancipates itself from (viewed) images and emphasizes the etymology of *Einbildungskraft* (the German word for imagination), which connotes construction, upbringing, and culture.

2.3. Gustatory Embodied Meanings. Some Artified Strategies

Carolyn Korsmeyer's *Making Sense of Taste: Taste, Food and Philosophy* (1999) explores, especially in its third chapter: "The Meaning of Taste and the Taste of Meaning," the philosophical challenge of what it means to build meaning without the hegemony of vision and from what in occidental tradition has been considered as "lower senses."

Certainly, although tongue and palate are speech organs, the philosophical tradition, bound in different degrees by Neo-Platonism, anti-hedonism, and

¹⁸ <http://flavourcrusader.com/blog/>, accessed April 20, 2015.

intellectualism, has detached them from logos and has redefined the senses they entail: taste, smell, and touch, as “lower (cognitive) senses,” which are opposed to the “higher,” primarily sight and, secondarily, hearing.¹⁹ Divergently, gustatory aesthetics argues for the convergence of taste, smell, and touch in the synaesthetic faculty of discernment that is the gustatory taste, which is a synonym of the capacity of flavour.

This faculty aims to reformulate the old correlations between subjectivity and objectivity as well as between memory and imagination in aesthetic judgments in a refreshing way, in order to go beyond the saying “De gustibus non est disputandum.”

On one hand, gustatory taste refers not only to subjectivity but to the inner sense. Thus, the main organs of gustatory taste: tongue, palate, and olfactory sense, are not on our face but in our insides; as such, they are perceived as part of our inner body. The object of taste has to be violently masticated and gulped, thus becoming an embodied otherness from what it initially was and turning into a component of our inner selves. How ought we to give sense to this embodied otherness, which becomes our very flesh in a bluntly physical way? In other words, how to entail Danto’s challenge in gustatory terms?

Echoing contemporary philosophy and the performative turn in contemporary art,²⁰ gustatory aesthetics precisely focuses on physicality and centrality of the body in a very radical way. More like an argumentative procedure rather than an ontological one, gustatory aesthetics considers the embodied meaning of gustatory practices usually from their possibility of artification. Considering gustatory practices as artified practices means to consider them as if they were art even though still keeping some degree of autonomy in regards to art.

Some issues in this artified narrative which seem to gradually confirm themselves are the following:

1. Aesthetic practices which have a higher tendency to be ordinarily designated as “universal language” in the common use of the expression (“language” understood here as a non-propositional system of symbolic communication) appear to be those that skilfully entangle rituality and everyday life: music, dance and cooking. Of the three, the latter is the only one which makes all the senses intervene (including thermoception), and most specially the synaesthesia, which, because of its physiological nature, brings forward the old baumgartian pretension of sensible logics. Thus, cooking embodies meaning according to this peculiar “universality”.

2. *Everyday Aesthetics*,²¹ and the *Aesthetic of Performative Turn*, as well as the philosophical dignity granted to that which is ephemeral – not only from art in the 60s (it’s been more than half a century!) but also, looking back, to the origin of aesthetic

¹⁹ See Brady 2012.

²⁰ See Fischer–Lichte 2008.

²¹ On this topic, see Saito 2007.

practices – allows us to consider gustatory practices as candidates of a contemporary adaptation of the total work of art and at the same time opens the way to its demythologizing: (in a hungerless community) we are all cooks, we are all eaters, and anybody can generate, by means of gustatory practices, an experience of meaning and sense that involves all senses, as required by *Gesamtkunstwerke*.

3. If we are all cooks and eaters, gustatory practices are a good place for aesthetic democratization and novel distributions of the sensible, thus generating what has been called new *social stomachs*.²² These new social stomachs generate embodied meanings from the emancipation of sensuality (following a Feuerbachian discourse) and of the auratic dimension of certain artistic practices. This has become very common with the aforementioned *Foodtech tribes* as well as with Food networking.

In brief, gustatory embodied meanings have to do with the centrality of the body and the physicality of the object, in terms of touch, smell, sight, hearing, taste, thermoception and synaesthesia, within a community of production and a community of reception. These embodied meanings are found beyond survival and nourishment, and differ especially by means of the institutional or anti-institutional frameworks in which they are developed. Let's take three examples of how to embody meaning in gustatory practices: one from domestic cooking, another from research – revolutionary cooking, and the third from activist cooking.

While preparing Belgian endive soup on certain family celebrations, my parents (who are Flemish) often say that despite being a sophisticated course, it is a soup, and it can be recognized as such at first sight. It turns out that in this context, the symbolic value that is reconstructed in my family every time we sit together and eat that particular soup is, indeed, discernible. It is not the same case, however, with *elBulli's Piña colada, disappearing candy floss* (2004); it does not have an encoded aspect that can indicate the nature of the course, and the generation of the symbolic – which has to do with childhood memories of fairgrounds as well as with the first alcoholic drinks out in bars during adolescence; that is, with a fusion of two moments of “initiation” from an early age and later— in this way is a much more free way of embodying meaning. As a matter of fact, *elBulli's Piña colada* is presented to us as a symbol that challenges the familiar modes of meaning, the ordinary intelligibility of things in the world. Thus, it does what art does; it offers us an alternative way of seeing, forcing us to reflect and revolutionize habits and ways of sharing beliefs.

At the same time, embodied meanings in activist practices also make us reflect and negotiate, sometimes within a less artfied atmosphere. Such is the case, for example, with *Conflict Kitchen*²³ proposals dedicated to gastronomic culture from territories

²² See Dolejšová 2014.

²³ <http://conflictkitchen.org/>, accessed April 20, 2015.

which the USA is in conflict with. If we visit the issue dedicated to Cuba,²⁴ embodied meanings are to be interpreted toward the end of the Castro era and in the uncertainty of what is yet to come.

2.4. Gustatory Practices' Radical Demand of Narrative

Gustatory practices demand an auto-narrative in order to establish a continuous relationship with the narrative put forward by gustatory aesthetics, which is very different in nature to what is generally established by philosophy of art, on the one hand, and theory and history of art on the other. Let's take artistic avant-gardes as an example. It could be said that the first texts that establish a narrative were manifestos, a literary genre within theory of art. They were followed by a series of critical, historical and theoretical discourses initiated by Greenberg and that have continued until today. Once the avant-gardes had come to an end, philosophy of art started an attempt to establish a conceptual explanation of what had happened from a historical and systematic point of view. A paradigmatic example of this is Rosalind Krauss' *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 1985.

In such a way, the relationship between artistic events and their philosophical narrative tends to be, indeed, of Hegelian character: philosophy of art narrates what has already become. This is not the case, however, of the relationship between gustatory aesthetics and the practices it makes reference to. It does not only show a simultaneous relationship, but also one of intimate collaboration. Indeed, gustatory practices have extreme demand of self-knowledge. This is the reason not only to elaborate all kinds of gustatory manifestos, but also to develop a careful, extensive and systematic revision of the history of these practices, of their techniques and of their creative and research processes. What is unusual about this situation is that the demand for self-knowledge, as well as a holistic and encyclopaedic narrative, arises from the very producers of the practices, showing a level of scrutiny whose paragon perhaps should go back to Leon Battista Alberti's *De re aedificatoria* (1450). It is possible that this requirement has to do with the lateness of the avant-garde cuisine, which started out with Nouvelle Cuisine in the beginning of the 70s, when the artistic avant-garde had been "overcome" (in accordance with Hegelian terminology), and the historical, theoretical and philosophical narrative provided the conceptual instruments for its comprehension.

The two most paradigmatic examples of this situation are: *Modernist Cuisine. The Art and Science of Cooking* (2011), led by the "amateur" chef Nathan Myhrvold, and *BulliPèdia*, led (to some extent) by the "ex-chef" Ferran Adrià. I will focus on the latter, as I am currently part of his team.

²⁴<http://conflictkitchen.org/events/conflict-kitchen-in-cuba>, accessed April 20, 2015.

*BulliPèdia*²⁵ is an archive-type project that has been hosted by the University of Barcelona,²⁶ and it has the double profile of a collaborative and a scholarly project, being conceived as a kind of Wikipedia with academic experts for pair review. It involves ten matrix issues. The seven first are devoted to cooking, restaurant management and gastronomy. The eighth is dedicated to the “History of Cooking”, the ninth to “Gustatory Aesthetics, Art and Cooking” and the tenth to the “Creative Process”. Gerard Vilar and I have both been designated to take care of the last two issues. We have been working on them since January 2013, and we have created a team of thirty-four members including undergraduate, Master and PhD students as well as professors from different backgrounds who all passionately work on these issues. As one can imagine, it is much easier to work on “Aesthetics, Art and Cooking” (the main questions that have been here exposed) than on “Creative Process”.

The aim of the issue “Creative Process” is to develop a device for creativity within two spheres: 1. Creativity for cooks, diners, food tribes; 2. Creativity in the general use of the term, especially addressed to the arts, design, technology and sciences. We know that failure is intrinsic to the latter aim, while creativity may not be cancelled in concepts; but the Kantian inquiry about the conditions of possibility in creativity still makes sense, and we work with the hypothesis that most of the creative professionals and academics feel that they have something “which they are willing to share” and which has to do with Wittgenstein’s notion of family resemblances. From this point of view, we can say that *BulliPèdia* has the vocation to find the way to networking, netfeeling and netsharing about creativity, innovation and research.

2.5. Gustatory Research in a Medialab Spirit

As established in the previous sections, research in gustatory aesthetics is carried out in very peculiar terms which revolve around recently handled relations between the internal and external, the intimate and communicable, physicality and meaning, the ephemeral and the everyday. It could be said that these peculiar relations are also in need of peculiar ways and methods of research, which are no longer “interdisciplinary” (a term used in the nineties) nor “transdisciplinary” (the prototypical term of the beginning of the twenty-first century), but are rather “antidisciplinary,” a methodology characterized by contemporary medialabs. It should be said that these are becoming neuralgic creative centres of academic institutions, and furthermore, they are turning into extremely crucial nodes for the interaction between knowledge, research, creativity, innovation and their involvement with public sphere. Along these lines, the

²⁵ <http://www.bullipedia.com>, accessed April 20, 2015.

²⁶ http://www.ub.edu/campusalimentacio/es/recerca_bullipedia.html, accessed April 20, 2015.

MIT's medialab, which is involved in the *BulliPedia project*, is presented in its webpage this way:

Actively promoting a unique, antisciplinary culture, the MIT Media Lab goes beyond known boundaries and disciplines, encouraging the most unconventional mixing and matching of seemingly disparate research areas. [...] The Lab is committed to looking beyond the obvious to ask the questions not yet asked—questions whose answers could radically improve the way people live, learn, express themselves, work, and play.

Anybody could allege that this has always been the spirit of philosophy. And she or he would be right. Philosophy is by nature undisciplined, in the sense that we have here pointed out. As a matter of fact, Jacques Rancière, in an article written in 2006, describes indiscipline as the transgression of the boundaries of a particular discipline to estrange it beyond its own frontiers and especially to stress the very concept of discipline as well as the political and aesthetic constrictions that it implies. Thus, indiscipline means in Rancière's text not only to go beyond disciplines but also to make discourses free enough to become "weapons in a battle" able to "burst war in the scene."²⁷

As I said in the beginning of my intervention, we are probably living in gustatory times, which are, in my view, times to fight against the rigid core of academic institutions. And gustatory aesthetics is a way to do it. We are therefore waiting to see to which imminent changes the university will surrender, through the use of ICTs, new communities of knowledge, but also through the results achieved by the research on gustatory aesthetics.

WORKS CITED

- ALLHOFF, Fritz, and MONROE, Dave, eds. 2007. *Food and Philosophy*. Malden: Wiley-Blackwell.
- BRADY, Emily. 2012. "Tastes, Smells and Everyday Aesthetics." In KAPLAN 2012: 69-86.
- BRILLAT-SAVARIN, Jean-Anthelme. 1826, 2009. *The Physiology of Taste, or Meditations on Transcendental Gastronomy*. Translated by M.K. Fischer. New York: Everyman's Library. English translation of *Physiologie du goût, ou méditations de gastronomie transcendante*, first published in 1826.
- CURTIN, Deane W., and HELDKE, Lisa M., eds. 1992. *Cooking, Eating, Thinking: Transformative Philosophies of Food*. Bloomington: Indiana University Press.
- D'ALEMBERT, Jean-Baptiste, and Denis Diderot. 2003. "Taste." In *The Encyclopedia of Diderot & d'Alembert*. Trans. by Nelly S. Hoyt and T. Cassirer, accessed April 20, 2015. <http://hdl.handle.net/2027/spo.did2222.0000.168>.

²⁷ See Rancière 2006.

- DOLEJŠOVÁ, Markéta. 2014. "Food-networking on a rise: encounters of foodtech tribes." *Journal of Artistic Research* 5, accessed April 20, 2015. <http://www.researchcatalogue.net/view/57801/58140/0/59>.
- DOUGLAS, Mary. 1982. *In the Active Voice*. London and Boston: Routledge and Keagan Paul.
- FISHER-LICHTE, Erika. 2008. *The transformative Power of Performance. A new Aesthetics*. Trans. by Saskya Iris Jain. New York: Routledge.
- GIGANTE, Denise. 2005. *Taste: A Literary History*. New Haven: Yale University Press.
- GRAW, Isabelle, Christoph Menke, and Ina Blom. 2009. "Geschmack\Taste." *Texte zur Kunst* 75, monographic issue.
- HAMILTON, Richard, and V. Todolí, eds. 2009. *Food for Thought: Thought Food*. Barcelona and New York: Actar.
- HOZHEY, Magdalena, Renate Bushmann, Beate Ermacora, and Ulrike Grossm, eds. 2009. *Eating the Universe: vom Essen in der Kunst*. Köln: Dumont.
- HUME, David. 2001. *Of the Standard of Taste*. In *The Harvard Classics. English Essays: Sidney to Macaulay*, accessed April 20, 2015. <http://www.bartleby.com/27/15.html>.
- JAQUES, Jèssica. 2014. "Food (aesthetics of)." In Michael Kelly, ed. *Oxford Encyclopedia of Aesthetics*, 2nd edition, 63-67. Oxford: Oxford University Press.
- JAQUES, Jèssica, and Gerad Vilar. 2012. "Feeding Thought: A Philosophy of Cooking and Gastronomy." *Disturbis* 12, accessed April 20, 2015. http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Indice_12.html.
- KANT, Immanuel. 2000. *Critique of the Power of Judgement*. Ed. and trans. by Paul Guyer and Eric Matthews. Cambridge: Cambridge University Press.
- KAPLAN, David M., ed. 2012. *The Philosophy of Food*. Berkeley: University of California Press.
- KORSMEYER, Carolyn. 1999. *Making Sense of Taste: Taste, Food and Philosophy*. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- 2001. *Savoring Disgust: The Foul and the Fair in Aesthetics*. New York: Oxford University Press.
- KUEHN, Glenn. 2005. "How Can Food Be Art?" In *The Aesthetics of Everyday Life*, ed. by Andrew Light and Jonathan M. Smith, 194-212. New York: Columbia University Press.
- ONFRAY, Michel. 1995. *La raison gourmande*. Paris: Grasset.
- RANCIERE, Jacques. 2006. "Denken zwischen den Disziplinen. Eine Ästhetik der (Er)kenntnis." *Inaesthetik* 0: 81-102.
- SAITO, Yuriko. 2007. *Everyday Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- SWEENEY, Kevin. 2012. "Hunger is the Best Sauce: The Aesthetics of Food." In KAPLAN 2012: 52-68.
- TELFER, Elisabeth. 1996. *Food for Thought: Philosophy and Food*. London and New York: Routledge.
- TIRAVANIJA, Rirkrit. 2010. *Cook Book: Just Smile and Don't Talk*. Bangkok: River Books.

LETTURE

MATILDE CARRASCO BARRANCO

NEUTRALIZATION AND AESTHETICS IN CONTEMPORARY ART

I read Gerard Vilar's *Desartización. Paradojas del arte sin fin* soon after it was published in 2010. Since then I have come back to it both for my teaching and research work because it deals with a wide range of issues, some of them very relevant for understanding contemporary art and the reactions which it provokes, and so it is a very helpful book for reflecting on the role of art in our society. That role would be none other than a significant, privileged way of thinking about the world; art would constitute a critical and dissonant voice, although it has shown itself as radically plural and apparently messy. This would be in fact a very good thing since artistic pluralism represents "a sort of polytheist view"; a sane counterweight to the unifying and totalized point of view aspired to from science and technology, and also from the normative culture of law and morals. It will be "an antidote against any pretension of eliminating the disagreement and the sovereignty of the individual" (Vilar 2005: 172). Therefore, it represents a democratic guarantee, because the polyphony that emerges from pluralism would help to strengthen the procedures of social democracy, threatened in many ways.

For some time now then Vilar has been defending this view of contemporary art and continues here again with moderate optimism because he is well aware of the many problems and challenges which contemporary art faces. These are the "paradoxes" of contemporary art, as he names them, and are the central questions addressed by Vilar in this book. He shows as paradoxical the processes of de-aestheticization and de-artification and therefore of the de-definition that pushed art to constant and on-going re-definition. He shows as paradoxical too the role of art when it aims to enter life taking the risk of becoming indistinct to it, and so stopping being art, because it is art and not life. He shows the paradox of art that many claim to have ended or be dead in the age when art seems to be doing better for itself, if we think about the great demand for art from museums, centres and foundations that, along with a powerful network of galleries, support and encourage artistic production as well as its social presence, not to mention art's market prices. Finally, he shows as paradoxical the situation of art when producing a critical and even subversive discourse, aiming to have an impact on reality, this vanishes in a short time and soon gets lost, becomes impotent, or is neutralized,

immersed in a vast and open cultural world, ruled by the powerful production and distribution mechanisms of the market. With this diagnosis, Vilar is not joining the pessimism of those apocalyptic views that proclaim the death of art, nor the nostalgia of old hierarchies and functions ascribed to art. It doesn't mean either that he celebrates complete relativism, that of the "everything goes" which makes art look like as a sort of discourse that is not rational nor reasonable. Art is facing a lot of problems and difficulties in the world of today but it is there where art must play its role, with its own reasons, re-defining and adapting itself to it, without utopias or false hopes, but a significant critical role after all; a role which philosophy is obliged to address.

That said, I will focus my comments on the last paradoxical phenomenon, namely, that of the neutralization of the critical and disturbing power of artworks which is particularly worrying for Vilar as he describes it as "the ghost that goes right through the world of contemporary art...transfiguring Art into art"¹. Neutralization would also connect the other paradoxes in some way since the de-artification and de-aestheticization of art have historically much to do with the avant-gardist purpose of bringing art back to life and transforming art from a reign of beauty and aesthetic contemplation into a powerful instrument that helps to transform society; this so-called political art, turned into a commodity, or exhibited in artistic institutions, would be then the main victim of neutralization. Consequently, the analysis of neutralization should help us to understand the origins and the possible solutions of these tensions and paradoxes with which Vilar offers an accurate diagnosis of some of the most important challenges faced by contemporary art.

I. Postmodernism and the aestheticization of the anti-aesthetic art

Vilar admits that in fact neutralization would be the fate of contemporary art. From the very moment that it is created, he says, "the phenomenon of commercialization, reification, triteness, trivialization and the several varieties of weakening make very difficult nowadays, paradoxically, to produce political, critical and subversive art" (Vilar 2010: 170). And he is right that this is a paradox for contemporary art, because much of contemporary art claims subversion and political commitment as its goals even being aware of the difficulties of having a real political and social effect. For this reason Yves Michaud argues that a weak politicization, or even a "mere facade" of politicization, is one of the features that constitutes the ethnography of contemporary art.² The perfect integration of current artistic practices in the cultural, social and economic network would turn them politically inoffensive. Marc Jimenez also characterizes contemporary

¹Vilar 2010: 167. My translations into English of all the quotations of this book.

²Michaud 2007: 43. My translations into English of the quotations.

art as “institutionalized art” that should be differentiated from the wider category of “the art of today”.³ Both French philosophers also see contemporary art as the art that has generalized and so trivialized the use of the procedures of Duchamp’s ready-mades turning them into the most current artistic practice. If modern art broke up with traditional artistic values, academic canons, and the bourgeois conventions with which the avant-garde wished to bring art back to life, contemporary art changed the meaning of transgression, and subversion became and end in itself (Jimenez 2010: 22). Natalie Heinich defines contemporary art as a kind of “experience of the limits” that tries to push any boundaries or cross any limit (Heinich 1998a and 1998b), but the accumulation of “subversive” works of art will certainly make it difficult to see which limits exactly are transgressed. Since subversion became the necessary condition of artworks, subversion became, by jurisprudence, the norm and that normality would neutralize it. According to Michaud and Jimenez, with total freedom, artists would have abolished the boundary between art and life not only making artistic fraud easier, but also promoting the triumph of the aesthetics. Anything can be turned into art and so become aestheticized. This not only means that suddenly we are able to appreciate aesthetic qualities, even if they are not beauty or other qualities traditionally associated with good taste, but also that the context of reception has been manipulated and is somehow inappropriate. In particular, aestheticization points to the distance between reality and representation, it makes the object or issue in question a matter of contemplation and therefore it is a way of to trivialize and weaken any subject. This process of aestheticization that neutralizes art would satisfy nonetheless the demands of the market and the society of consumerism and spectacle. This is also the view of Hal Foster and Donald Kuspit, the two authors who along with Adorno are analyzed by Vilar when addressing the issue.

In spite of the differences of their proposals and the context in which they are framed, according to Vilar, Kuspit would share with Adorno the pessimistic diagnoses of the end of art in the age of the commercialization of culture to which both will oppose a normative concept of art and the moralism of a romantic notion that links art to redemption. From a theory based on psychoanalysis, Kuspit attacks contemporary art, officially identified with the postmodern *everything goes*, due to its lack of commitment with an interpretation and understanding of the present time and its null aesthetic power, which he proposes to compensate with a return to painting.⁴ I think that Vilar would agree with much of Kuspit’s demands, but he clearly rejects that part of Kuspit’s view that would go against artistic pluralism. Vilar defends artistic autonomy understood as the capacity of art for ongoing re-definition and re-invention as the best way of fighting the forces of neutralization, aestheticization and weakening (Vilar 2010:

³Jimenez 2010: 23, 37. My translations into English of the quotations.

⁴Vilar focuses his analysis on Donald Kuspit’s *The End of Art* (Kuspit 2004).

295-296). For Vilar, neither is art obliged to change the world; it is also autonomous in this way (Vilar 2010: 296). However, he would not deny the right of artists to try to make a difference offering a critical view on reality since he states that art allows us to think about the world, in its plurality and complexity, and then change it too to a certain extent. From this perspective, Vilar's proposal will be closer to Foster's strategy of resistance.

After the acclaimed failure of the avant-garde project, the neo-avantgarde that institutionalizes avant-garde as art, would deny the authentic avant-gardist intentions of transgression and social change (Bürger 1987). But avant-garde would not be dead, although its principles of transgression and social liberation are dated. The authentic lesson of the avant-garde, Foster argues, was to show the historical nature of any art, contemporary art included, and now, due to the changes, both in the institution and life, and particularly immersed in a non-revolutionary *ethos*, artistic criticism has to change, acting in a more subtle and strategically punctual way.⁵ The strategy now must be to deconstruct our environment of cultural meanings and so re-evaluate, re-codify in order to re-interpret and re-direct our mechanisms of symbolization. Vilar would support this as part of his defence of pluralism through which art has expanded its modes of symbolization and so its chances of offering a new look on reality, altering and subverting the ordinary way of viewing things. Once again, the autonomy of art leads to the independence that allows the questioning of the automatisms of ordinary language and perception, and that will make art become more than autonomous, sovereign. Artistic sovereignty means for Vilar the irreducibility of art to the normal rules of communication and representation of reality. To say that art is sovereign is to admit that it cannot be domesticated in this sense and to recognize its possibilities of offering a heterodoxical experience (Vilar 2010) However, for Foster, this task would have been the job of what he helped to label "anti-aesthetic" art.

"Anti-aesthetic" ... signals that the very notion of the aesthetic, its network of ideas, is in question here: the idea that aesthetic experience exists apart, without "purpose", all but beyond history, or that art can now effect a world at once (inter)subjective, concrete and universal – a symbolic totality. Like "postmodernism", then, "anti-aesthetic" marks a cultural position on the present: are categories afforded by the aesthetic still valid?[.....] More locally, "anti-aesthetic" also signals a practice, cross-disciplinary in nature, that is sensitive to cultural forms engaged in a politic (e.g., feminist art) or rooted in a vernacular– that is, to forms that deny the idea of a privileged aesthetic realm (Foster 1983).

This famous quotation illustrates how its critical character and its political intentions defined the postmodern anti-aesthetic in opposition to the aesthetic, which

⁵ Foster 2001: 30. This view connects with the doubts that Foster also has about the mediatic inefficiency of shock and scandal when they are not anymore "strategies against conventional thought", but they have become "conventional thought". See Foster 1998.

it would alienate from political action. The postmodern then left behind not only the avant-garde and its utopian project of emancipation but mainly, and as the concept itself points to, modernism and aesthetic theory of artistic value, which lacked ethical and political content and it was so seen as ethically and politically regressive. It was argued that aesthetic modernism blocked the critical analysis of artworks, sustained cultural elitism, traditional authority and the market and therefore it became the main target for the attacks of the postmodern (Costello, Willsdon 2008: 8). From the 1970s, the rejection of the aesthetic, which was even claimed had nothing to do with art, was the tune sang by the prevailing artistic practice and theory which nevertheless, and as it has been pointed out earlier referring to Michaud and Jimenez, gained substantial institutional power and constituted the norm in contemporary art discourse for decades. No wonder then that, as Vilar also concludes, Foster acknowledges that the strategies of resistance do not always work and they end up subsumed and institutionalized under the discourse of art or fashion, ready to feed the market. Thus, the anti-aesthetic ends up politically neutralized or, paradoxically, aestheticized, and Foster would also join the pessimism of a tragic philosophy of history that Adorno or Kuspit sustain and that Vilar is not happy with. In spite of the difficulties, he is still confident in the power of resistance of an endless art capable of exercising its autonomy and offering what the great artists, and contemporary great artists, always achieve indeed, that is: they “have made us see what we haven’t seen before, or they have shed new light on that which we knew little about, and so they have extended the possibilities of our experience” (Vilar 2010: 189). As I would like to argue, the success of his proposal wouldn’t rely just upon the virtues of pluralism and artistic freedom, but also on the rediscovery and return to the aesthetic dimension of art.

II. Aesthetics and the transformative power of art

Sure enough, although the voice of the anti-aesthetic can still be (strongly) heard, we can confirm both a rediscovery of aesthetics and even a return to beauty.⁶ Particularly, as Michael Kelly notes, from the 1990s aesthetics and beauty are receiving more attention in art practice and especially in art theory, where their alleged end was more prominent, and real. In fact, Kelly argues, aesthetics has not just been rediscovered but regenerated “because rediscovery may sound like restoration of the status quo ante” and this is not the case since the aesthetic has been subjected to severe

⁶ Many important works have been published on the matter, among them: Scarry 1999; Zangwill 2001; Danto 2003; Elkins 2006; Nehamas 2007; Hickey 2009.

critiques that sometimes are justified (Kelly 2009). Thus, restoring aesthetics means rethinking the nature and range of the aesthetic and its relationship to art.⁷

As a strand of modern art and culture, the critique of the aesthetic reaches back to the beginning of the twentieth century, to what Arthur Danto has labelled the “intractable avant-garde” and from the beginning has shown political intentions. The intractable avant-garde dethroned beauty, earlier prime for the definition of art, due to its traditional moral weight as source of pleasure and consolation, and so the abuse of beauty became a device for dissociating the artists from the society they held in contempt, turning “beautifiers” into “collaborationists” (Danto 2003: 118). It was generally believed that beauty inevitably leads to deception, trivialization or escapism, and this “kalliphobia” extended to aesthetics in general. The so common identification of beauty with pleasure and aesthetic value provoked that the stigma of beauty extended to the aesthetic in general as if it were a sort of incompatibility between paying attention to aesthetic qualities and treating seriously certain socio-economical issues. As recalled earlier, the modernist tradition of art for art sake helped to do the job and later postmodern avant-garde took on the role of social criticism assuming the moral and political responsibility of producing “anti-aesthetic” artworks. But the move didn’t delete aesthetics in art nor render it irrelevant to its meaning and value. However, it substituted beauty, or any other pleasant features, with ugliness, obscenity, outrageousness or disgust, better representatives of contemporary art but aesthetic qualities after all. This is how aesthetics has survived into the era of artistic pluralism, the postmodern era that Danto has called “The End of Art”; the era of radical openness and transgression in which everything is possible as art is also the era when pluralism extends to aesthetics itself.⁸

Then, the new accounts of the aesthetic have insisted on the aesthetic dimension of art as ineliminable and always relevant even for those stronger forms of conceptualism which claim aesthetics as secondary for art at best.⁹ But the thing is that even those most politically committed artists would have never disregarded the importance of the aesthetic dimension of the artworks. As Harrison and Wood say about the “committed” art of the 1970s in which the task of the critical artist was to stop the flux of representations that we inhabit, diagnose and show their mechanisms: “work of this kind clearly operates with a different sense of the task of art than aesthetic contemplation, which is not to say that compositional devices are not knowingly deployed as means to the end in question” (Harrison, Wood 1993: 170-256). Similarly, in “the return of the art of engagement” that Costello and Willsdon describe as a tendency in the most recent art, “the aesthetic as such is no longer at issue... [since] a

⁷ This restoration would have been made on different basis and with different goals. I explore and confront some of the most recent and relevant ones in Carrasco-Barranco 2014.

⁸ “If everything is possible as art, everything is possible as aesthetics as well” (Danto 2004: 24-35).

⁹ See for instance, Costello 2008 and Costello 2013.

range of aesthetic strategies are mobilised in order to investigate how regimes of representation operate” (Costello, Willsdon 2008: 12). However, aesthetics here is not seen as embellishment, something superficial and false, somehow inessential or epiphenomenal that trivializes whatever it is about, but as a matter of rhetoric understood as an intentional activity that constitutes the meaning of artworks.¹⁰ Artistic creation of aesthetic appearances, which display unique interpretations of the world, engage the mind and not just the senses and they don't mean to abandon the viewers to their mere contemplation, but lead them to grasp the thought of the work.

Besides, aesthetics has not only been seen as important to artistic meaning but also to art's relevance or significance. The different aesthetic modes connect feelings with the thoughts that animate works of art, helping to explain why art is important in human life. For this reason, Danto, who nevertheless remained reluctant to accept aesthetic properties as a necessary condition for art, admitted that aesthetics might itself explain why we have art in the first place. The account of the aesthetic as a matter of rhetoric encompasses both the cognitive and the affective dimensions of the aesthetic in our engagement with art. The aesthetic affords our feelings to be enlisted toward what art is about and, certainly, this can make art dangerous because its methods are open to the representation of dangerous things. Going back to Plato, rhetoric –Danto said– aimed at the modification of attitude and belief, and that can never be innocent, and it's real, because minds are so (Danto 1992: 192, 194). But artists do not always falsify their works' subject and so lie to us. After all, things *are* that way (beautiful, charismatic, insipid or loathsome), and the artist would be causing the viewer to feel an appropriate emotion about them. At the end of the day, as he admitted, “the power of art is the power of rhetoric” (Danto 1992: 194) which can turn art dangerous indeed but it would not detract from its actual effectiveness. Therefore, far from seeing it as trivializing art's content, aesthetics has much to do with what Danto thinks is “art's transformative power”, namely, the “effect that art has on those who encounter it” (Danto 2003: 131). Of course, it is difficult to say how many people, individually or collectively, have been actually transformed by art, but anyway this impact that can make us change our view of things and even makes us quite different persons would not be enough to satisfy the goals of much of contemporary political art which aims to enter the stream of life in a much more direct way.

Following Danto again, we can say that contemporary art has significantly changed our way to think about art. As a means of advancing social and political agendas, the purpose of art is calling us to action. Politically committed art demands from the viewers not just that they look at what the artists do but help them to change the world. This way of thinking about art belongs to the spirit of the intractable avant-garde and its

¹⁰ Costello, Willsdon 2008: 13. The conception of aesthetics as a matter of rhetoric has been developed by the last Danto, that is, from the publication of *The Abuse of Beauty*.

long legacy but, it has been said, inevitably faces the challenge of neutralization. As mentioned earlier, the first strategy for preserving critical power in order to move to action is de-aestheticising artworks in the sense of abandoning traditional aesthetic qualities. As a mode of resisting commodification and looking for an impact on society art becomes to a great extent indistinguishable from life and this has been reflected in the following discussions on art's definition since the 1960s. However, when there was no need to produce beautiful art, other aesthetic qualities were employed to disconcert, shock, disturb, and enrage in order to change things. Nonetheless if the intended effects never took place it is probably because art is not supposed to play the role of transforming the world in such direct ways. I think then that, so understood, de-aestheticization should not be blamed for the neutralization of art's critical power, that is, it shouldn't be blamed for its paradoxical aestheticization, but a much deeper way of de-artification should.

Following Adorno's words, de-artification causes the "neutralization of art transformed into a cultural good that is consumed without the perception of the aesthetic content that forces us to go beyond it".¹¹ De-artification means that art has become something different, not because it has lost its traditional aesthetic appearance, but because it doesn't work as art any more. As a result of the new way of thinking about art as objects of knowledge that call for action, our attitude towards artworks has changed too. Nowadays, Danto says, when visiting museums, two options seem open, on one hand, we could try to appreciate the objects in their own right, noting their formal features, but, on the other hand, we mostly relate to artworks as if they were mere cultural products, documents or means to knowledge of a culture (Danto 2003: 105, 125-126). This has to do with the disconnection of aesthetics from the professionalized body of discourses of art, and it is thus particularly the case of contemporary art, including those works which shocked and disturbed the most at the time of their creation, although the model of art as a cultural product has extended to the museums of the art of the past as well, and so nowadays artworks enter life through the tourist cultural package, the gift shops, publicity and fashion. Art becomes not much more different from life indeed, and the transformative power of art gets lost. To sum up, Danto's reticence against making aesthetic a condition for art have then to do with the fact that many artworks, having little aesthetic value, are artworks nonetheless and could even be prominent in the history of art and have a secure place in our museums. This status must be explained by something else, so Danto would rightly understand that aesthetic and artistic values are different things. But following Danto's own arguments, artworks with very little aesthetic value would be powerless, almost pointless, a serious problem particularly for political art. For this reason I think that

¹¹ Quoted by Vilar 2010: 174.

Danto's criticism of current artistic policies leads to a vindication of the (regenerated) aesthetic.

On the other hand, when Vilar declares that contemporary art seems condemned to neutralization, he claims that this wouldn't be an inevitable destiny. He states that in fact the works of Goya, Picasso, Otto Dix, Dennis Hopper or Francis Bacon resist the passing time and preserve fresh their power and critical strength, although he wonders why (Vilar 2010: 169). The answer might be that we are ready to encounter and value those works not as means to learn about a culture, but differently. If, as Danto says, artistic excellence is connected with what art is supposed to do, when dealing with contemporary political art then one should judge a work's artistic excellence by its effectiveness, that is, by its actual success in making people change and change the world (Danto 2003: 107-108). Not being the case, contemporary political art would certainly face a tragic fate. But maybe we should stop thinking about art as a means to learn about our society in order to change it. As Vilar argues, art is mostly interpretation and he is right when he states that those who want to transform the world without interpreting it are wrong, because instead of art we have blind activism (Vilar 2010: 296). However, as Danto suggests too, we should value art primarily according to what Hegel called its "highest vocation", that is, as a form of expression and self-knowledge of our own deep reality. And this is what Vilar also vindicates: art seen as "a privileged mode of thinking about the world" (Vilar 2010: 295). Great artworks, including great contemporary artworks, are excellent in this way and that too is what should match people's expectations. But art is as an aesthetic way of thought, which has explored and will continue exploring multiple practices, probably an endless list of mechanisms where thoughts are presented to human sensibility. Hegel felt though that art was inferior to philosophy as it was dependent upon having to put its content into some sensory medium or other, and so proclaimed the end of art. However, for Danto, the end of art just welcome artistic and aesthetic pluralism since art would not have been superseded by philosophy or any other manner of thought. In fact, given the way we are, Hegel's end of art would mean the end of a certain sort of humanity (Danto 2003: 122). Thus, when in our societies the forces that lead to neutralization of art are always present as a real threat, the defence of artistic autonomy by Vilar is also correct. Art's autonomy makes it different from life and affords a sort of reflection on reality, which maybe can help to change it too. But the fact that we often don't act consequently even to the actual changes produced in our views by an artwork doesn't refute its artistic value, neither its ethical nor political value. The aesthetic component is nonetheless what mainly differentiates art from philosophy, what connects artistic meaning to its transformative power explaining the important role that art plays in our life and so, what can help art to resist neutralization.

WORKS CITED

- BÜRGER, Peter. 1987. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península.
- CARRASCO-BARRANCO, Matilde. 2014. "Conceptualism and the Aesthetics of Meaning." *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía* 19 (1): 139-155.
- COSTELLO, Diarmuid. 2008. "Danto and Kant, Together at Last?" In Kathleen Stock, Katherine Thomson-Jones, eds. *New Waves in Aesthetics*, 244-266. New York: Palgrave Macmillan.
- 2013. "Kant and the Problem of Strong Non-Perceptual Art." *British Journal of Aesthetics* 53 (3): 277-298.
- COSTELLO, Diarmuid, and Dominic Willsdon, eds. 2008. *The Life and Death of Images*. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- DANTO, Arthur C. 1992. *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*. New York: The Noonday Press.
- 2003. *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. Chicago and LaSalle: Open Court.
- 2004. "Kalliphobia in Contemporary Art." *Art Journal* 63 (2): 24-35
- ELKINS, James, ed. 2006. *Art History versus Aesthetics*. Abingdon: Routledge.
- FOSTER, Hal, ed. 1983. *The Anti-Aesthetic: Essays on Post-Modern Culture*. Washington: Bay Press.
- 1998. *Contra el pluralismo*. Valencia: Episteme. (Eutopías. Documentos de trabajo, 186).
- 2001. *The return of the Real*. Barcelona: Akal.
- HARRISON, Charles and Paul Wood. 1993. "Modernity and Modernism Reconsidered." In Paul Wood, Francis Francina, Jonathan Harris, and Charles Harrison, eds. *Modernism in Dispute. Art since the Forties*, 170-256. London: The Open University and Yale University Press.
- HEINICH, Nathalie. 1998a. *L'Art contemporain exposé aux rejets. Études de cas*. Nimes: Éditions Jacqueline Chambon.
- 1998b. *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*. Paris: Minuit.
- HICKEY, Dave. 2009. *The Invisible Dragon. Essays on Beauty*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- JIMENEZ, Marc. 2010. *La querelle de l'art contemporain*. Buenos Aires: Amorrortu.
- KELLY, Michael. 2009. "The Richter Effect on the Regeneration of Aesthetics." In Francis Halsall, Julia Jansen, and Tony O'Connor, eds. *Rediscovering Aesthetics: Transdisciplinary Voices From Art History, Philosophy, and Art Practice*, 256-274. Stanford: Stanford University Press.
- KUSPIT, Donald. 2004. *The End of Art*. New York: Cambridge University Press.
- MICHAUD, Yves. 2007. *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*. México: FCE.
- NEHAMAS, Alexander. 2007. *Only a Promise of Happiness. The Place of Beauty in a World of Art*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- SCARRY, Elaine. 1999. *On Beauty and Being Just*. Princeton (NY): Princeton University Press.
- VILAR, Gerard. 2005. *Las razones del arte*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- 2010. *Desartización. Paradojas del arte sin fin*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- ZANGWILL, Nick. 2001. *The Metaphysics of Beauty*. Ithaca (NY): Cornell University Press.

CoSMo
Comparative Studies
in Modernism

[http://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/
cosmo@unito.it](http://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/cosmo@unito.it)