



Citation: AA.VV. (2023). Note e recensioni. *Aisthesis* 16(2): 147-152. doi: 10.36253/Aisthesis-15144

Copyright: © 2023 AA.VV. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Note e recensioni

Shaun Gallagher, *Performance/Art: The Venetian Lectures*, edited by Carlos Vara Sánchez, 2021, Mimesis International, pp. 162

The gradual shift from classical cognitivist models of cognition to 4E (*embodied, embedded, extended, and enactive*) approaches may be daunting for the aesthetician should it require a symmetrical revolution, or at least similarly substantive revisions, for her field. However, Gallagher's *Performance/Art* – the 4E cognition instigator's first book devoted explicitly to concerns aesthetic – approaches the task with a clarity, concision, and execution that neutralises any fear of the complexity or magnitude of the quest. Nor should those not well-versed in embodied cognition, particularly enactivism, be fearful in approaching the text. Vara Sánchez, the book's editor, manages to traverse, condense, and succinctly explicate the mass oeuvre of Gallagher's philosophy in the book's *Introduction*. If this study is indicative of the research to come as aesthetics embraces 4E cognition, then we should be optimistic about the future of the discipline.

After Vara Sánchez's introduction to Gallagher's philosophy – which in isolation could serve as core material on a 4E cognition course syllabus – the book proceeds by way of three lectures by Gallagher. The fundamental claims of the text are as follows. First, a Dewey-inspired proposal that aesthetic experience falls on a continuum with everyday cognition and will vary by activity, artform, and stance (p. 28, pp. 137-138). Here, Gallagher contests the entrenched view that aesthetic experience can be reduced to one psychophysiological state, or particular content, in each activity from which it manifests. Being an audience to a film, playing football, touching a sculpture, and dancing as a group will produce different kinds of aesthetic experiences with different psychophysiological assemblages. Notwithstanding, Gallagher distances himself from the Deweyan claim that *all* experiences are at least minimally aesthetic (p. 63). Second, the aesthetic experience of the performer is one of a “double-attunement” to both the portrayed character – or else the music, the dance, etc. – and the “self-awareness of the performer in the meshed cohesive gestalt of the performance” (p. 136), throughout

their realisation of affordances. Third, and by contrast, aesthetic experiences as audiences or observers are elicited by the *lack* of practical and interactable affordances offered by artworks; something unsettling and disruptive for a goal-directed agent. Fourth, in aesthetic cognition – as with all cognition – one should not ignore the situated, embodied, contextual, intersubjective, institutional, cultural meshes that permeate mind in action.

These claims are gradually and carefully constructed in a philosophical argument resembling a crescendo: Gallagher poses the question of the aesthetic experience of performers from the outset, but answers, in definitive terms, only toward the end of Lecture 3 (p. 136). The argumentative strategy is convincing, finding consistently compelling “middle ground[s]” (p. 36) in what philosophical discourse may have otherwise presented as dichotomies, and the proposals are always laced with both theoretical and empirical import and justification. For example, Gallagher bypasses the polarity between Dreyfus’ mindless performer and an over-intellectualist reliance on (intrusive) representations (pp. 36-41); between top-down/bottom-up integration and influence, meshed with horizontal – affective and intersubjective – concerns (pp. 43-48); between the inactivity afforded by visual artworks and a goal-directed agent (pp. 130-138); and between an actor becoming their character and their awareness and criticality of their own performance (pp. 115-122). This level of care and meticulousness allows for a philosophically substantive engagement with not only technical excursions such as the sensorimotor, empathic, and affordance-based dynamics of performance, but so too with what may appear more obvious and mundane contextual factors such as dancing on one’s own *vis-à-vis* with others *vis-à-vis* in front of others. Gallagher treats the latter with the philosophical urgency and nuance required to show just how much they can facilitate and constrain a performance, something that escapes current literature.

By way of these middle grounds, coupled with their interdisciplinary scaffolds, Gallagher grants us insight and critical evaluation not only into

matters aesthetic, but a vast array of philosophical positions and discourse. To arrive at the realisation of affordances in performance (p. 76), and the peculiar unaffordability of visual artworks, we are granted a tour of the ecological-enactive approach to affordances as well as a dismantling of the simulation theory of mind and its application to aesthetic experience (pp. 81-83; pp. 121-130). To extract the situated and contextual factors that may affect performance, we take a detour into how sociocultural norms and institutions can degrade our autonomy and affordance landscapes (pp. 86-92). To understand the double-attunement of the performer to themselves and their character, we must grapple with theatrical methodologies such as blocking and marking; the perspectives of audiences, directors, and performers; Wollheim’s conception of twofoldness; and the erroneous characterisation of other minds as inaccessible Cartesian mentality approachable only through third-person observation rather than second-person interaction. These encompassing methodologies provide a forceful defensibility to the four key claims outlined earlier, which place some traditional assumptions and positions in aesthetics under threat.

For the avoidance of doubt, the book serves more as an intervention into aesthetics from ecological and enactive perspectives, rather than as a classically aesthetics-focussed and -oriented study. Consequently, we are left wanting with regard to the arguments’ consequences for debates about aesthetic properties, aesthetic and artistic value, disinterestedness, beauty, and so on. That is, those issues that have pervaded traditional analytic aesthetics as a discipline of its own. And these consequences are certainly available for assessment: Could a unique set of *aesthetic affordances* displace talk about aesthetic *properties*? What is left of disinterestedness for an inherently affective, intersubjective, and action-oriented agent? How do relations between institutions, autonomy, and affordances shape and modulate the content and self-authorship of our aesthetic judgements? To be sure, this complaint is more of a desire than a fault of the text: interests of scope, space, and

strategy ordain that authors cannot, and perhaps should not, cover all that they so wish. Indeed, Gallagher does well to produce a work of aesthetics, phenomenology, mind, psychology, and cognitive science that successfully interpenetrates rather than failing to be any of these at once. The book, like Gallagher's aesthetic performer, is a cohesive mesh. But caution should be exercised in approaching the text from the perspective of a traditional analytic aesthetician concerned solely with rigid statements about the metaphysics of properties and locating values.

This book represents and signals what aesthetics can be: a discipline oriented, scaffolded, and guided by a myriad of methodologies and disciplines. It is a domain requiring theoretical and empirical insight from psychology, perception, mind, cognitive science, history, sociology, and beyond. But so too can it penetrate, inform, and shape these other disciplines, making the relationships bidirectional if not permeative, a far cry from the isolation with which, traditionally, aesthetics has been treated. Gallagher's *Performance/Art* has initiated this, producing what I am sure is a book waiting patiently to feature on the syllabi of all aesthetics courses. My sole recommendation would be that this appearance comes sooner rather than later, lest aesthetics be ignorant of the explanatory goldmine that Gallagher has begun to excavate.

Professor Shaun Gallagher is currently the Lillian and Morrie Moss Chair of Excellence in Philosophy at the University of Memphis, holding a secondary appointment as Professorial Fellow at SOLA, University of Wollongong (Australia). Dr. Carlos Vara Sánchez is a Marie Skłodowska-Curie Actions postdoctoral fellow at Universidad Complutense Madrid.

Table of Contents

On Shaun Gallagher's Philosophy (by Carlos Vara Sánchez): 1. On the general dynamics of Shaun Gallagher's thinking; 2. On Gallagher's understanding of cognition, the self, and the environ-

ment; 2.1 Cognition as embodied, situated, and action-oriented; 2.2 The pattern notion of the self; 2.3 Interaction as the driving feature of our relation with the world and others; 3. On Shaun Gallagher's aesthetics. References.

Introduction

Lecture 1. Mindful and mindless performance. Two theoretical extremes; The phenomenology of performance; Meshing on the vertical; Intrinsic control and horizontal meshing; Intrinsic control; Affect and Horizontal integration; The question of aesthetic experience in performance.

Lecture 2. Media, movement and material engagement: Performance and intelligence; How movement can be intelligent; Gestures; Full-body enactive engagement; Marking; Blocking; Dancing; Why not all movement is thinking; Dances and affordances: The role of material engagement; The aesthetic mesh.

Lecture 3. Not one, not two: Acting and art: Setting the stage: Two debates about empathy; The psychological approach; The hermeneutical approach; The phenomenological approach; Acting oneself as another; Acting out and acting in: Methods of empathy; A twofold conception; Aesthetics and kinaesthetics; The enactive aesthetics of the performer.

References

Augustin Berque, *Pensare il paesaggio*, 2022, Milano, Mimesis, 126 pagine, 12 euro, ISBN 978-88-5759-388-3

Il geografo e orientalista francese Augustin Berque, nato a Rabat nel 1942, è noto a coloro che si occupano di paesaggio in Europa e non solo. Ciò che contraddistingue il suo approccio è un'ampia apertura nei confronti del pensiero paesaggistico extraeuropeo, allo scopo di mettere in luce intrecci inattesi, parallelismi insperati, ma anche differenze marcate, a volte produttive, altre volte intraducibili. *Pensare il paesaggio* è la traduzione italiana del libro *La pensée paysagère* (2008), edito da due geografi attenti all'estetica e alla filo-

sofia, Marco Maggioli e Marcello Tanca. L'edizione italiana è introdotta da Giuseppe Dematteis, uno dei più importanti esponenti della geografia culturale in Italia.

Nel primo capitolo, Berque espone la questione di fondo della sua ricerca: come sia possibile che, in un mondo come il nostro, pieno di pensiero, scrittura, progettazione, rappresentazione, pianificazione, teorizzazione e pratica del paesaggio, viviamo circondati da ogni genere di brutture paesaggistiche: *new town* costruite senza riguardo nei confronti della sensibilità delle popolazioni, non-luoghi tutti uguali sparsi sul globo, quartieri periferici sconfinati, diffusione di stereotipi paesaggistici che si impongono come modelli di successo nel marketing a discapito dell'originalità e della varietà dei luoghi terrestri. La prima risposta di Berque è la posizione di una distinzione tra il "pensiero paesaggista" e il "pensiero del paesaggio". Il "pensiero del paesaggio" emerge quando il paesaggio viene a costituire un oggetto autonomo di pensiero e rappresentazione. Il "pensiero paesaggista", invece, è espressione di un "pensare paesaggisticamente" (Tanca e Maggioli 2022: 27), proprio di culture che non hanno elaborato un concetto distinto di paesaggio, ma che hanno saputo nondimeno curare i propri dintorni. La cura dell'ambiente di vita, è nello stesso tempo, un fatto estetico, morale, sociale, politico e religioso, trasversale alle epoche e alle culture: in questo senso, non nasce certo con l'affermazione del paesaggio come concetto tipico della modernità.

Nel secondo capitolo si chiarisce come la maturazione di un "pensiero del paesaggio" presupponga in genere una distanziamento tra soggetto e natura. Si tratta di un processo che affonda le sue radici ben prima della modernità: in Grecia al tempo di Esiodo come nella Roma di Virgilio, le élites colte cittadine e i proprietari terrieri liberi dalla necessità di lavorare hanno iniziato a guardare alla natura con gusto estetico. Lo stesso mito dell'età dell'oro, in quanto idealizzazione dei caratteri benigni e generosi della natura, ne sarebbe espressione. Il "pensiero del paesaggio" emerge dunque da una distanza tra una forma geografica e una soggettività che la osserva. I proces-

si di urbanizzazione del mondo moderno hanno senz'altro accelerato il processo di concettualizzazione del paesaggio, ma la separazione tra chi vive le fatiche del lavoro con la natura e chi ha il privilegio di godere di quel lavoro dal sicuro di una città o di un maniero si ritrova anche in epoche e culture diverse.

Il terzo capitolo ci introduce alle genti della montagna: sull'Atlante in Marocco, di cui Berque espone diverse fotografie scattate durante una spedizione nel 2007, come sulle Ande e tra gli Aranda dell'Australia, è possibile incontrare gruppi etnici indigeni che non dispongono del concetto di paesaggio ma vivono paesaggisticamente, in simbiosi con la montagna. Non si tratta di una simbiosi bucolica o idealizzata. La montagna resta pericolosa e la vita rimane dura. Solo che una plurisecolare consuetudine di abitare la montagna, trasmessa di generazione in generazione, ha trasformato lo spazio montano in un cosmo completo, di cui le mitologie locali portano traccia. In questa vita c'è poco spazio per il concetto di paesaggio, ma i dintorni abitati sono trattati con un riguardo e una cura che si riflettono anche nelle proiezioni cosmologiche e antropomorfe. In queste culture il paesaggio si fa continuamente nelle pratiche spaziali agite dai popoli abitanti. Tuttavia, non esistono culture che a priori non possano sviluppare un concetto distinto di paesaggio. Il modo di una cultura di vivere, abitare, percepire e guardare ai propri dintorni cambia nel tempo e di queste trasformazioni resta traccia nel linguaggio. L'esempio su cui Berque si trattiene è il significato del termine cinese *shanshui* e lo slittamento semantico che lo ha riguardato tra il IV e il V secolo in Cina.

Nel quarto capitolo si mostra come, nel giro di una generazione, il termine *shanshui* passi dal riferirsi al concetto di natura, carico di valenze cosmiche, a significare l'ambiente percepito esteticamente. Il primo poeta a aver colto il paesaggio in chiave estetica è Xie Lingyun, morto nel 433 d.C. Questi scrive che "il sentimento, attraverso il gusto, crea la bellezza": una dichiarazione che si potrebbe considerare fondativa dell'estetica moderna occidentale (Berque cita, ad esempio, l'affinità tra tale affermazione e l'estetica kantiana).

na). L'autore mostra come l'evoluzione dell'estetica occidentale non rappresenti un fatto unico e come sussistano analogie, tanto più intriganti quanto maggiormente anacronistiche; analogie che chiedono un ulteriore sforzo di riflessione e che, su un piano molto diverso da quello dell'etnocentrismo europeo o dell'imperialismo culturale americano, invitino la ricerca estetologica, geografica e antropologica a indagare possibili costanti universali del comportamento umano. Una di queste costanti può essere individuata in quella che Eric Dardel, in *L'homme et la terre* (1952), chiamava geograficità fondamentale dell'umano. Tutti abitiamo la terra e le culture non sono solo prodotti di tradizioni testuali o costrutti sociali. Le culture si tessono sempre in relazione con una o più porzioni di superficie terrestre: si tratta di forme geografiche reali, che condizionano l'azione umana, a sua volta in grado di condizionarle, riscriverle e reinterpretarle. In questa coappartenenza aperta e processuale di cultura e natura, in questa azione reciproca di individuo, società e spazio, consiste la geograficità fondamentale dell'umano.

In questa direzione si muove ancora la cultura cinese del V secolo d.C. con quello che Berque chiama "principio di Zong Bing". È questo il tema del quinto capitolo. Zong Bing pubblica nel 440 d.C. una *Introduzione alla pittura di paesaggio*: l'analogia con lo sviluppo europeo del concetto di paesaggio, così chiaramente legato alla diffusione della pittura di paesaggio dal tardo Cinquecento in poi, risulta sempre più forte, così come lo sfasamento temporale tra l'evoluzione occidentale e quella cinese. L'affermazione che si può leggere in questo trattato, e che Berque fa propria, è: "quanto al paesaggio, pur avendo sostanza, tende allo spirito". Paesaggio è termine che si riferisce, contemporaneamente, a una porzione di territorio determinata dall'interazione locale di fattori naturali e umani e alla percezione che di essa ne hanno le popolazioni. La percezione non si riduce alla rappresentazione: per comprendere la storia del paesaggio non è sufficiente ripercorrere la storia dell'arte, dello sguardo, o della cartografia. La percezione è determinata comunque anche dalle qualità intrinseche del percepito. La tensione

tra realtà e apparenza è innegabile. Si tratta però di mantenere questa tensione, renderla produttiva e dialettica, rifiutando le astrazioni concettuali del dualismo.

Il capitolo sesto e il "codicillo" di chiusura traggono dal percorso svolto alcune conclusioni teoriche. Concepito come tensione vivificante di essere e immagine, appartenenza e distanziamento, realtà materiale e dato percettivo, il paesaggio diventa il punto d'aggancio di una riflessione più complessiva sulla relazione tra umano e terra. Attualizzando gli argomenti del *Fudo* del teorico giapponese Watsuji Tetsurô (1935), Berque introduce l'armamentario concettuale che lo ha reso noto come un autore tra i più innovativi e originali nel contesto del dibattito europeo contemporaneo sul paesaggio: la mesologia (scienza del *milieu*), la *médiance* ("il senso di un ambiente umano", perduto quando l'ambiente naturale viene ipostatizzato e contrapposto ad un ambiente culturale altrettanto astratto), la traiezione (la relazione ontologica tra una porzione di spazio terrestre e le sue qualità estetiche). Lo sforzo teorico è rilevante: si tratta di superare il dualismo senza precipitare in qualche forma di monismo.

Tra la pubblicazione del libro francese e quella della traduzione italiana sono trascorsi quattordici anni, eppure il libro non risulta invecchiato. Il dibattito accademico sul paesaggio prosegue, nell'ambito di quella che potremmo considerare una vera e propria "esplosione di teoria" in discipline diverse. Il lavoro di Berque tenta di accedere al carattere transdisciplinare del paesaggio adottando una prospettiva informata tanto dell'elaborazione estetologica quanto del dibattito geografico. Berque propone un approccio attento sia alla riflessione sull'esperienza sul campo sia alla chiarificazione concettuale. Tale approccio si rende necessario se si considera quanto poco le teorizzazioni cinesi sul tema del paesaggio, più antiche di quelle europee, rispondano all'attuale partizione dei saperi dell'accademia occidentale. Il paesaggio non nasce con l'elaborazione del concetto da parte dell'estetica e della storia dell'arte europea. La tesi secondo la quale il paesaggio è un fatto estetico, inventato dalla modernità occidentale, è preva-

lente nella cultura europea novecentesca e nell'estetica ambientale contemporanea. Il paesaggio è stato considerato come il prodotto dello sguardo dello spirito (Simmel 1913), della modernità (Ritter 1963), del processo di *artialisazione* della realtà (Roger 1997), della storia dell'arte (Milani 2001). Secondo questa stessa linea interpretativa si è mosso Allen Carlson, che vede nel paesaggio un'indebita proiezione dei modi dell'apprezzamento artistico sulla natura (Carlson 2000). Il concetto di paesaggio della modernità occidentale si contrappone a altri concetti con cui indicare diversi aspetti della realtà geografica: lo spazio, sfondo neutro e anestetico dell'azione umana; il luogo, realtà geografica carica di significati storici e simbolici; il territorio, inteso come l'oggettività dei rapporti socio-politici che hanno luogo in un'area geografica. In quest'articolazione, il paesaggio assume un significato meramente estetico, in un contesto epistemologico nel quale, a sua volta, l'estetica è stata istituita come indagine disciplinare separata dalle altre. Così disarticolato in territorio oggettivo e paesaggio soggettivo, la forma geografica unitaria – il *milieu*, nella terminologia adottata da Berque – si sottopone a un'ulteriore disarticolazione, quella del dualismo natura/cultura. In questo caso, il contraltare del paesaggio sarebbe l'ambiente.

Berque, invece, secondo una linea di pensiero che, come Dematteis nota nell'introduzione, risale a Alexander von Humboldt, sostiene che le forme geografiche sono dotate di un'espressività propria e realizzano di volta in volta le condizioni dell'umano appaesamento. Più affine alla proposta di Berque sono l'estetica fenomenologica, l'*environmental aesthetics* di Berleant (2007) e la "via goethiana delle scienze" (Seamon 2005), che tendono a sottolineare la relazione di soggetto e oggetto prima della loro astrazione. La posta in gioco è affermare un punto di vista olistico e sostantivo del paesaggio, da intendersi come come porta d'accesso per ripensare questioni antiche della filosofia, quali il rapporto tra realtà e rappresentazione, proprietà primarie e secondarie, sostanza e fenomeno. Si può condividere o meno la proposta di Berque e in particolare la sua critica verso la cultura occi-

dentale, dalla quale sembrerebbe quasi che l'affermazione del pensiero di paesaggio, in sé dualistico e astratto, fosse la causa delle brutture e devastazioni dei paesaggi moderni e contemporanei. Si tratta di un impianto di ragionamento chiaramente heideggeriano, come in parte riconosciuto dallo stesso Berque in più di un riferimento nel corso del libro. Si potrebbe supporre, più benignamente, che tanta teoria del paesaggio prodotta dalla cultura occidentale contemporanea rappresenti piuttosto la reazione intellettuale di segmenti di società e della cultura, di movimenti e attivisti, contro l'eccesso di sfruttamento dello spazio e la scarsa considerazione per le sue multiple agentività: mali che peraltro dilagano da tempo anche nel contesto asiatico, come dimostrano le insostenibili megalopoli di recente costruzione di cui si sta riempiendo la Cina, come pure Berque *en passant* ammette. In ogni caso, l'autore propone una teoria potente, sfidante e impegnativa, dotata di ambizioni transdisciplinari, dunque filosofica in senso forte. Una teoria che si assume la responsabilità di dire qualcosa di non scontato sulla presenza dell'umano sulla terra, in un tempo in cui la questione scandalizza, paralizza, oppure viene affrontata in maniera scandalosamente superficiale, affrettata e riduttiva. Che il paesaggio, da regione molto specifica e tutto sommato poco frequentata della riflessione estetologica, possa diventare la porta d'accesso per una rinnovata indagine sulla condizione terrestre dell'umano, al tempo dell'antropocene, è forse la scommessa più significativa di quest'opera.

(Paolo Furia)