

Reviews & Comments

Books

Christy Mag Uidhir (ed.), *Art and Abstract Objects* [Elisa Caldarola, p. 182] • **Julie Jaffee Nagel**, *Melodies of the Mind. Connections Between Psychoanalysis and Music* [Michele Gardini, p. 185] • **Dominic McIver Lopes**, *Beyond Art* [Filippo Focosi, p. 187] • **Annemarie Gethmann-Siefert**, **Herta Nagl-Docekal**, **Erzsébet Rösza**, **Elisabeth Weisser-Lohmann** (eds.), *Hegels Ästhetik als Theorie der Moderne* [Lorenzo Leonardo Pizzichemi, p. 190]

Comments

Toward an Integrated Science of Aesthetics. Getting Rid of the Main Misunderstandings in Evolutionary Aesthetics [Mariagrazia **Portera**, p. 194]

Books

Christy Mag Uidhir (a cura di), *Art and Abstract Objects*, OUP, Oxford 2014, pp. 310.

This volume provides a much needed survey of current views on the ontology of repeatable artworks and the role abstract objects should play in such accounts.

In the introduction the editor speaks in favor of an ontology of art grounded in up-to-date metaphysics and stresses that metaphysics «ought to be able to make sense of art» (p. 18) rather than dictate to aestheticians an agenda detached from current views on art practice (e.g. claiming that artworks cannot be created). As Mag Uidhir points out, it is paradoxical to hold that there are art abstracta *and* that artworks must be created, since abstracta are standardly conceived as uncreated; similarly, it is paradoxical to hold the standard view that abstracta are non-spatio temporal and causally inert *and* the intuitive conception of artworks as created objects. He sees two viable ways out of the paradoxes: one can either embrace art-ontological nominalism and hold that artworks are necessarily concrete, or opt for art-ontological eliminativism or fictionalism. Contributed essays can roughly be divided into those arguing for the existence of art abstracta of some kind that does not lead to paradox and those putting forward nominalist, fictionalist and eliminativist views. In what follows, I shall first consider the contributions arguing against art abstracta and then look at accounts on the platonist side.

In chapter 5 P.D. Magnus argues that, if we conceive of musical works as historical individuals, instead of abstract sound structures, we can accommodate the fact that such works are temporal, and temporally and modally flexible. Just like «there is not one spatially disjoint mallard alive at the present time, but instead a great many individually local mallards» (p. 118), there is not one spatially and temporally disjoint IX symphony by Beethoven, but instead many individually local and temporal performances of the IX symphony, i.e. embodiments of the IX symphony that count as occurrences of it.

In chapter 1 G. Rohrbaugh praises the analogy between repeatable works and biological species. At the same time, however, he acknowledges that in art ontology «talk of objects is, in a way, dispensable [...] what makes a particular performance a performance of Chopin's Piano Concerto no. 1 is not that it instantiates some particular structure [...] shared with all the others, but rather that it manifests a particular practice, one that is correctly described in terms of a structure» (pp. 41-45).

In chapter 7 A. Hazlett rejects Magnus' and Rohrbaugh's views on the ground that «the theory of evolution by natural selection not only undermined the idea of biological categories as eternal and unchanging, but also provided us with resources for a nominalist understanding of biological species. [...] Biological species aren't abstract historical individuals; they're just groups of organisms, related in certain ways (including historical ways)» (p. 164). More generally, H. claims that artworks should not be identified with any kind of abstract objects since, unlike them, they

do not have all their intrinsic properties essentially. For instance, in another possible world Horatio could have been killed at the end of Hamlet. That Horatio is not killed at the end of Hamlet, then, is not an essential property of Hamlet. However, it is an intrinsic property of the play, since Shakespeare, the author, established that Horatio did not have to be killed at the end of the play.

It seems that abstract objects cannot be destroyed. However, as M. Rossberg argues (chapter 3), if art ontological types are like impure sets, then they can be destroyed (an impure set of concreta comes into existence when the concreta that are its members do and perishes with them). He concludes, however, that we can do without types: «Any ontology that appeals to types of the creatable and destructible fashion can do without them, since it is in fact only concrete tokens that are ever essentially appealed to» (p. 75).

In chapter 8 R.P. Cameron offers a nominalist account of literary works. «When engaging with a fiction, we are mandated to interpret it: this fact is what makes true our true utterances concerning the existence of that fiction and the existence of, and properties of, the fictional characters that exist according to that fiction» (p. 192). Such acts of interpretation are concrete, mental events. C. explains that realism about fictional characters is compatible with his nominalist ontology of fiction, since what makes sentences about fictional characters true is not that such characters exist but rather that our acts of interpretation of the sentences concerning them exist.

Fictionalist nominalism about musical works is favoured by A. Kania (chapter 9). Instead of conceiving of a musical work as a collection of performances, or claiming that there are no musical works but only a variety of performances, we should better argue that our claims about musical works «are fictional, rather than assertoric» (pp. 210-211). This view is advantageous because it does not require us to alter our musical practices.

In chapter 6 S. Kleinschmidt and J. Ross offer a semantics for sentences such as «The Moonlight Sonata is roughly 15 minutes long», which is a generalization that does not pick out a particular. They introduce a generic operator, which indicates that a given property applies generically to individual x_s , and a collective operator, which indicates that the property applies collectively to the x_s as a whole. This semantics is independent of ontological considerations, but it pushes for eliminativism about repeatable artworks, because it does not need to posit any awkward plural entity.

As for the accounts that are favorable to abstracta, in chapter 2 J. Levinson gives a new formulation of his famous proposal, according to which an artist creating a musical or literary work in a certain context performs a peculiar act of indication of a certain abstract structure, turning it into an indicated structure. The act of indication amounts to the posing of a rule that performers of the indicated work are to follow. L. sees indicated structures as generic entities, i.e. «things that can have instances and that can be exemplified in a concrete manner» (56).

L.'s proposal traces back to R. Wollheim, like D. Davies' contribution (chapter 12). D. understands multiple artworks such as films and photographs as Wollheimian types, i.e. creatable generic entities. While particulars are members of classes and universals are present in

their instances, types not only are present in their tokens but also enjoy equal status with them. It is appropriate, then, to «postulate a type where we can correlate a class of particulars with a piece of human invention» (p. 276): not only the type enjoys the status of being correlated to «a piece of human invention», but also all of its tokens do.

In chapter 11 S. Irvin argues for an understanding of both installation artworks and performance ones as multiple works that «centrally involve the expression of parameters for the constitution of a display» (p. 242). She stresses that, in order to understand what such artworks are, we need «an appropriate object for critical attention [...] that is distinct from the particular installations” and “centrally involves a set of instructions for installation» (pp. 254-255).

In chapter 13 J. G. Moore introduces a couple of metaphysical criterions of individuation for musical works: a structural criterion, and a proveniential one. Both sound structures and certain actions of composers, then, ground a realist metaphysics of musical works.

Through some thought experiments, in chapter 10 H. Hudson challenges a number of traditional assumptions about sculpture – this, together with R. Cook’s contribution (see below) is the only essay that does not deal with multiple artworks – for instance, the idea that sculpture is three-dimensional, solid, available to visual and tactile assessment, and presented in an ambient space.

Finally, in chapter 4 R. Cook considers the widely agreed claim that the concept of art is open-ended. He describes the open-endedness of the concept of art by analogy with that of the concept of natural numbers, stressing, with Dummett, that «it is not the class of natural numbers itself (i.e. the class of objects) that is indefinitely extensible. Instead, it is the class of truths about natural numbers» (pp. 102-103). C. concludes: «We are never in an epistemologically privileged position where we can list or exactly [...] describe all object that will or could be works of art, just as we are never in a position where we can list or exactly describe all statements that are true of the natural numbers. This is consistent with there being a precise, determinate set of truths of arithmetic and thus consistent with there being a precise, determinate set of works of art». (p. 106)

This volume offers an impressive variety of views and is tightly argued throughout. It fills a void in current art philosophical literature and is likely to raise much attention in current debates on art and metaphysics. I would have enjoyed it even more if it had featured a larger introductory essay, summarizing the main accounts of the ontology of artworks (a survey is provided by Rohrbaugh’s contribution, though). I would have also appreciated a substantial discussion of the question whether we need a unified ontology of artworks.

Contents:

Part I – General Ontological Issues: 1. Must Ontological Pragmatism be Self-Defeating? (G. Rohrbaugh); 2. Indication, Abstraction, and Individuation (J. Levinson); 3. Destroying Artworks (M. Rossberg). Part II – Informative Comparisons: 4. Art, Open-Endedness, and Indefinite Extensibility (R.T. Cook); 5. Historical Individuals Like *Anas platyrhynchos* and ‘Classical Gas’ (P.D. Magnus); 6. Repeatable Artwork Sentences and Generics (S. Kleinschmidt and J. Ross). Part III – Ar-

guments Against and Alternatives To: 7. Against Repeatable Artworks (A. Hazlett); 8. How to be a Nominalist and a Fictional Realist (R.P. Cameron); 9. Platonism vs. Nominalism in Contemporary Musical Ontology (A. Kania). Part IV – Abstracta Across the Arts: 10. Reflections on the Metaphysics of Sculpture (H. Hudson); 11. Installation Art and Performance: A Shared Ontology (S. Irvin); 12. What Type of 'Type' is a Film? (D. Davies); 13. Musical Works: A Mash-Up (J.G. Moore).

Christy Mag Uidhir is Assistant Professor at the University of Houston. He has published a monograph, *Art and Art Attempts* (OUP 2013) and a number of papers on issues in the philosophy of art, metaphysics, and aesthetics.

Elisa Caldarola

Julie Jaffee Nagel, *Melodies of the Mind. Connections Between Psychoanalysis and Music*, Routledge, London-New York 2013, pp. XXVI+139.

Grazie ad alcune riflessioni sparse di psicoanalisti e psicologi dell'età evolutiva come Winnicott e Stern, e soprattutto al pionieristico lavoro di Anzieu che, dagli anni settanta del secolo scorso, ha cominciato a concentrarsi sull'«involucro sonoro del Sé» (ma vorremmo qui ricordare, a tale proposito, anche lo psicoanalista italiano Franco Fornari), la psicoanalisi oggi non è più così cieca – o forse meglio dire “sorda” – di fronte al fenomeno sonoro, in particolare quello della voce umana. Il celebre diniego freudiano della musica è stato ormai metabolizzato e superato, e un numero abbastanza consistente di studi – rotto il tabù originario – si concentra da alcuni decenni sulle innegabili e profonde connessioni tra metapsicologia, sviluppo infantile e forma del suono. Il libro qui recensito è opera di una psicoanalista statunitense che alle competenze teorico-pratiche specifiche della sua disciplina unisce, come prezioso contributo, buone conoscenze in ambito musicale.

In modo piuttosto diretto e senza una spiccata problematizzazione epistemologica – soprattutto quasi senza riferimenti alla teoria delle relazioni oggettuali e alla psicologia evolutiva, che avrebbero fornito i supporti più preziosi al progetto qui abbozzato – l'autrice pone a contatto in modo pressoché esclusivo l'universo musicale con quello della metapsicologia freudiana, attraverso una riflessione metodologica introduttiva e una serie di esemplificazioni supportate da partiture (Bernstein, *West Side Story*; Prokof'ev, *Pierino e il lupo*; Mozart, Sonata K310; Verdi, *Otello*; Donizetti, *Lucia di Lammermoor*), che rappresentano senz'altro la parte più vivace e penetrante del suo lavoro. Va tuttavia riscontrato, a generale suggello della posizione di Jaffee Nagel, un debito teorico importante che essa ha contratto nei confronti della posizione di Anzieu: «L'unione di precoci esperienze uditive e interazioni non verbali precede e definisce costanza e perdita oggettuale, interazioni sociali e definizione del Sé» (p. 21). Centrale resta dunque, per quanto non esplicitamente dichiarato e ancor meno approfondito, il rapporto comunicativo originario – fisi-

co, gestuale e sonoro, ma non verbale – con la madre. Il ruolo materno appare quindi più complesso di quanto non pensasse Freud.

Direttamente o indirettamente, la via sonora e uditiva dovrebbe correggere e, più spesso, ristrutturare le originarie partizioni della psiche freudiana e le sue opposizioni topiche, energetiche e dinamiche: «il processo primario non è esclusivamente, o addirittura necessariamente, connesso a conflitto, regressione o psicopatologia. Inoltre, i processi primario e secondario, le dicotomie della vita mentale fantasia/non-strutturato e realtà/concreto non sono discrete e gerarchiche, ma esistono piuttosto in forma oscillante; sono dinamiche, e contribuiscono simultaneamente alla regolazione di emozioni contrastanti» (p. 18). È senz'altro istruttivo che proprio la proiezione sull'inconscio del modello musicale, con il suo coinvolgimento simultaneo di "demoniaco" e tecnica, aiuti a superare la visione seccamente cronologica freudiana, ontogenetica e filogenetica, in direzione di una compresenza e coefficientezza di livelli del Sé, lungo una strada già autorevolmente dischiusa dai lavori di Stern, Loewald, Mitchell.

La teoria, secondo la testimonianza vissuta dell'autrice, ha il suo convincente *pendant* nella pratica terapeutica. Le simmetrie musicali, le opposizioni melodiche e armoniche poste e superate, il ritmo, il senso della risoluzione delle frasi sono specchi esistenziali, percorsi compiuti e, per così dire, "binari" predisposti entro cui ricollocare reminiscenze sparse, favorendo la ricostituzione di un'identità narrativa: «Tali melodie della mente, con le loro vicissitudini, vanno e vengono in maniera fluida lungo l'arco fisico e psicologico della vita. A questo proposito, il viaggio terapeutico per una via orale [ma forse sarebbe stato meglio "uditiva", NdR] ha fornito al paziente un modo per consolidare, comprendere e integrare i propri ricordi e la loro potente influenza, conseguendo come risultato un notevole sollievo» (p. 19). La musica, nonostante l'ostinato pregiudizio avverso, ha effettivamente un referente extramusicale. Queste considerazioni di ordine pratico sono però, in tale contesto, un ausilio prezioso per superare il semplice modello mimetico attraverso il quale, ad esempio, Lukács pensa il rapporto tra la musica e il suo significato, gli stati dell'animo. «Concordo con Lansky [...] sul fatto che "la musica è un diretto emissario di quella forza emotiva, non una sua rappresentazione", e con Feder [...] sul fatto che la musica è un "simulacro della vita mentale"» (p. 99). Così come le emozioni si stratificano e intrecciano in uno spazio complesso senza annullarsi, altrettanto accade per «le interconnessioni polifoniche tra concetti psicoanalitici e temi musicali» (p. 103). Il vero portatore della linearità consequenziale è il linguaggio, il che forse avrebbe potuto indurre l'autrice a pensare quest'ultimo come il vero agente (più che, freudianamente, la conseguenza) del processo di rimozione.

La principale carenza dello studio di Jaffee Nagel consiste tuttavia, a nostro parere, nel non avere considerato in modo sufficientemente radicale la possibilità di ripensare l'inconscio freudiano a partire dal suono, e nell'essersi limitata in grande parte a una ricognizione – senz'altro utile in se stessa ma anche limitata e limitante – delle loro plausibili corrispondenze biunivoche *sic et simpliciter*. Purtroppo, questo tentativo si dimostra epistemologicamente poco convincente non appena si scenda un poco sotto la superficie immediata delle analogie. Già l'elementare presa d'atto del carattere temporale del suono avrebbe dovuto indurre l'autrice a ripensare criticamente, *more musicali*, l'atemporalità che Freud attribuisce all'inconscio. Giudizi del seguente tenore

confermano poi le debolezze dell'impianto: «Lo psicoanalista sa che le rappresentazioni mentali possono essere dislocate, così come il musicista sa che le armonie possono modulare, essere trasposte o manipolate tonalmente, atonalmente e serialmente» (p. 23); «È stato suggerito che la struttura musicale è “analoga al sogno, al sogno a occhi aperti o allo scherzo” e può essere “analizzata mediante tecniche psicoanalitiche per rivelare il suo contenuto latente”» (p. 47). In realtà, come ha osservato fra gli altri Oliver Sacks, se c'è qualcosa che sembra restare immune dalle deformazioni della logica onirica, quello è proprio la melodia. “Condensare” un'immagine o un'enunciazione è possibile e sensato, ma condensare una melodia sarebbe impossibile e assurdo. Considerazioni simili, solo un poco più complesse, dimostrerebbero che lo stesso vale per lo “spostamento”. Il linguaggio musicale, poi, non appare affatto in prima istanza come un linguaggio interpretabile, bensì – all'opposto – come autotrasparente: non si comprende dunque come, senza ulteriori argomenti teorici addotti a puntellare il precario accostamento, si possa senz'altro affermare che «la struttura musicale è analoga al sogno». Ma, considerato il carattere non ben risolto della parte metodologica, si comprende al contrario assai bene come le sezioni più convincenti e anche attraenti del lavoro di Jaffee Nagel corrispondano alle singole analisi di casi musicali. La pratica supera senz'altro la teoria, che segna il passo di fronte alla duttilità della sua applicazione: in fondo è così anche per la psicoanalisi ortodossa.

Indice:

Part I: *The Aural Road*, 1. Preamble; Part II: *Moods and Melodies*. 2. Case-ette 1: Ambiguity – The Tritone in “Gee, Officer Krupke” (*West Side Story*), 3. Case-ette 2. Self-esteem – *Peter and the Wolf*, 4. Case-ette 3: Separation, Loss, Grief, and Growth – Mozart in 1778, Piano Sonata in A Minor, K. 310, 5. Case-ette 4: Jealousy and Murder – Verdi's *Otello*, 6. Case-ette 5: Shame and Rage – The Breakdown of Lucia in *Lucia di Lammermoor*, 7. Case-ette 6: Multiple (Dys)Function – Polyphony in “the Tonight Ensemble” (*West Side Story*); Part III: *The Aural/Oral Road Less Travelled*, 8. Beyond the concert hall and consulting room.

Julie Jaffee Nagel si è diplomata in pianoforte alla Julliard School, quindi all'Università del Michigan e al Michigan Psychoanalytic Institute. Oltre ad essere concertista, lavora nella facoltà del Michigan Psychoanalytic Institute ed esercita privatamente come terapeuta ad Ann Arbor, Michigan

Michele Gardini

Dominic McIver Lopes, *Beyond Art*, OUP, Oxford 2014, pp. 224.

Beyond Art è il titolo dell'ultimo, recente libro di Dominic McIver Lopes, pubblicato dalla Oxford University Press, nel quale l'autore, già acuto indagatore delle arti visive, comprese la fotografia e la computer art, tenta di dar nuova linfa alla famosa, sebbene per alcuni famigerata, “art question”. Un problema, quello della definizione dell'arte, che ha fatto guadagnare la celebrità

anche in ambito continentale ad autori di marca analitica come Danto, Levinson e Carroll, ma che ha in certo senso messo a nudo i limiti di una siffatta scuola di pensiero, data l'impasse in cui infine esso sembra essersi risolto. Dico subito che non sono di questo parere: nel chiedersi cos'è che fa di un artefatto o evento un'opera d'arte, gli autori analitici si sono dimostrati attenti ai cambiamenti messi in atto dagli artisti stessi negli ultimi cent'anni, e le risposte da loro fornite, quand'anche non ultimative, hanno svelato aspetti dell'arte che vanno oltre il mero fine tassonomico. Così la pensa ovviamente anche Lopes, il quale preventivamente elenca, quali ragioni per portare avanti il progetto definitorio, la sua capacità di fornire criteri che aiutino i fruitori ad apprezzare, comprendere e descrivere (quest'ultimo essendo compito precipuo dei critici di professione) le opere d'arte, a partire dai cosiddetti «hard-cases», ovvero quelle opere controverse che pressano il filosofo a tracciare una linea di demarcazione tra arte e non arte. Linea che, tuttavia, deve essere spostata in avanti rispetto ai solchi scavati dalle teorie tradizionali, e deve essere in qualche modo non-rettilinea, sì da poter dar conto delle oscillazioni occorse all'interno delle forme d'arte riconosciute o per via del sorgere di nuove discipline artistiche.

Da tale presupposto empirico deriva il capovolgimento metodologico messo in atto dalla «buck-passing theory» (d'ora in poi, BP) di Lopes. Laddove i suoi predecessori – riconducibili, secondo uno schema a suo tempo introdotto da Stephen Davies, ai due tronconi delle teorie funzionali/estetiche e procedurali/istituzionali – si *fermano* alla situazione consolidatasi in un determinato periodo storico (rispettivamente, le avanguardie d'inizio secolo e le neo-avanguardie, soprattutto pop e minimal art, del secondo dopoguerra) e da questa ricavano criteri identificatori rigidi, ancorché difficili a loro volta da definire (vale a dire, l'assolvimento di funzioni estetiche o l'avvallamento istituzionale) e sono perciò etichettabili come «buck-stopping» (BS), la BP sostiene che essere un'opera d'arte equivale ad appartenere a un «art-kind», a una forma d'arte, e perciò *passa* la scottante palla della ricerca di condizioni necessarie e sufficienti all'artisticità di un dato oggetto alle teorie delle singole arti. Teorie, e non teoria, ci tiene a specificare Lopes, altrimenti si incorrerebbe di nuovo nell'errore che, da Batteux fino alle soglie del XX secolo, ha portato all'ipostatizzazione di criteri parziali, in quanto “arts-specific” (l'imitazione, l'espressione, o l'interesse estetico), i quali non sono evidentemente in grado di catturare ciò che è peculiare di forme d'arte alquanto diverse tra loro, anche qualora limitate alla sfera delle belle arti. La BP lascia libere, per così dire, le diverse arti (anche quelle più nuove e anticonvenzionali) di individuare i propri criteri costitutivi, senza che questi debbano essere condivisi dalle altre arti o imposti da queste. Esiste, dice Lopes, una cospicua dose di studi empirici che supportano una siffatta ricerca; il che riflette anche, peraltro, l'intenzionalità soggiacente la creazione artistica, la quale muove dalla volontà di produrre un racconto, una canzone, un film, o una scultura, piuttosto che genericamente un'opera d'arte. Declinata al plurale è anche la concezione di valore artistico che la BP supporta, essendo questo individuato nel valore estetico (equivalente al valore dell'esperienza estetica, intesa come non-strettamente percettiva ma includente elementi cognitivi e contestuali, in ciò riallacciandosi a una linea di pensiero che da Sibley scorre fino a James Shelley e Alan Goldman) che un'opera possiede in quanto, poniamo, dipinto, romanzo, vignetta satirica, o brano musicale.

Perché la BP sia esplicativa, rimane tuttavia da stabilire: cos'è che fa, di un'attività umana, un'attività *artistica*? Secondo Lopes, un *art-kind* (forma d'arte, ma anche genere, stile, tradizione) è, in senso generale, in parte individuato dai media, ovvero dalle risorse tecniche (non solo materiali, ma anche, ad esempio, simboliche) dal cui utilizzo o dalla cui combinazione un dato artefatto ricava le condizioni del suo apprezzamento. Da un punto di vista pratico, si può arrivare a determinare i tratti distintivi di un *art-kind* intessendo, come suggerisce Wollheim, una rete di analogie e differenze che coinvolga generi e forme artistiche limitrofe a quella in questione, come pure attività non-artistiche che pure ne condividano alcune procedure e norme di valutazione (per cui si possono, ad esempio, circoscrivere le condizioni di appartenenza e apprezzamento del racconto breve raffrontandolo tanto con il romanzo, quanto con i diari personali). Il principale ostacolo all'applicabilità di una siffatta teoria sembrerebbe provenire proprio da quelle opere con cui qualsivoglia progetto definitorio deve fare i conti, vale a dire, dagli «hard-cases» (HC) – di cui Lopes fornisce numerosi esempi, che vanno dai ready-made di Duchamp e dai pezzi aleatori/silenziosi di Cage (come *4'33"*) alle performance di Robert Barry o alle iscrizioni di Ben Vautier, passando per i *Brillo-box* di Warhol e le impacchettature di Christo; senza dimenticare esempi più recenti come il *Transparent Film* di C. Kozlov o i mucchi di caramelle disposti da Felix Gonzales Torres – in quanto «free agents», ovvero opere che sono riconosciute e apprezzate come arte non in quanto appartenenti a un qualche genere riconosciuto, di cui anzi mettono in discussione le fondamenta, ma per qualche altro motivo. Motivo che tuttavia, secondo Lopes, si riconduce al loro aver istituito una nuova forma artistica, che può essere etichettata come Arte Concettuale (estendendo dunque l'applicazione di una siffatta denominazione oltre il suo contesto originario), in quanto il medium che la identifica è costituito da una particolare mistura di linguaggio, azioni e idee (non da ultimo, idee sull'arte), la quale può anche essere oggetto di un apprezzamento estetico. La stessa *Fontana* di Duchamp, afferma Lopes, va letta non tanto come un oggetto, ma come una performance astutamente congegnata dall'artista francese, in cui un ruolo di primo piano è giocato dall'uso dello pseudonimo R. Mutt, dagli articoli pubblicati sul quotidiano *The Blind Man*, e dalle foto scattate da Stieglitz.

Il libro si conclude con la presa in esame di un'obiezione di carattere più generale che può essere mossa alla BP, a partire da una preoccupazione a suo tempo espressa da Wollheim, il quale temeva che prima o poi qualcuno proponesse una teoria minimale che definisca l'arte, semplicemente, come l'insieme delle poesie, dei dipinti, dei film, dei video musicali, delle fotografie, dei balletti, e così via; senza che se ne fornisca un criterio unificante, che ci spieghi cosa ne fa forme d'arte, piuttosto che attività di altro genere. Quel qualcuno può essere oggi identificato (perlomeno in area analitica; in ambito continentale, possiamo ricordare la celebre affermazione di Dino Formaggio, secondo cui «l'arte è tutto ciò che gli uomini chiamano arte») con Dominic McIver Lopes, il quale tuttavia ritiene un tale timore infondato: difatti, cosa mai aggiungerebbe, si chiede retoricamente Lopes, la conoscenza di un'ipotetica “sostanza comune” alle arti, a ciò che già sappiamo di esse a partire dallo studio dei relativi media, degli specifici modi di utilizzarli, e dei conseguenti canoni di giudizio di merito estetico/artistico? Quel che Lopes non vede, a mio avviso, è la possibilità di coniugare proficuamente un siffatto approccio

pluralistico con la ricerca di un criterio classificatorio/normativo plastico ma unitario – come potrebbe esserlo la Beardslieiana soddisfazione intenzionale di un interesse estetico – che dia luogo, allorché adeguatamente “tradotto” nei termini dei media specifici alle singole arti, a principi intermedi e distintivi di creazione e ricezione, quali ad esempio l’equilibrata alternanza di ripetizioni e variazioni in una composizione musicale, la preminenza del modo in cui un soggetto apparentemente banale (come una natura morta) è rappresentato in un quadro, la ricchezza di dettagli che concorrono a far emergere un personaggio all’interno di un romanzo o di un film, e così via. Lasciata a se stessa, la teoria del «passare la palla» (*buck passing*) rischia di risolversi, tanto per rimanere nella metafora calcistica suggerita dall’autore, nel famoso motto del mitico Vujadin Boskov (allenatore della Sampdoria nei primi anni Novanta): “rigore è quando arbitro fischia”, laddove l’arbitro (chi decide, cioè, dell’artisticità di un dato oggetto o evento) non è più il generico mondo dell’arte, ma si identifica con i critici o esperti delle diverse discipline artistiche. Che l’apporto di questi ultimi sia necessario, e si faccia ancor più urgente con la crescente specializzazione e moltiplicazione di generi e mondi artistici, è un punto che lo studioso di estetica è chiamato a riconoscere, ma di cui può al tempo stesso giovare per proporre un sistema di criteri che di volta in volta ci suggeriscano, anche sfidando i luoghi comuni, a quali aspetti prestare la nostra attenzione, cosa attenderci al riguardo, che tipo di decisioni prendere.

Indice:

Introduction. Part I. 1. Beyond Theories of Art; 2. After the Beginning of Art; 3. Passing the Buck on Art; 4. Art in Culture; 5. The Myth of Artistic Value. Part II. 6. Beyond Bricolage; 7. Appreciative Kinds and Media; 8. Appreciative Practices; 9. Aesthetic Appreciation; 10. Much Ado About Art.

Dominic McIver Lopes insegna Filosofia alla British Columbia University, è presidente della American Society for Aesthetics, ed è l’autore di numerosi volumi dedicati alle arti visive, alla fotografia e alla computer art, oltreché co-curatore della *Routledge Companion to Aesthetics* (terza ed., Routledge 2013).

Filippo Focosi

Annemarie Gethmann-Siefert, Herta Nagl-Docekal, Erzsébet Ròsza, Elisabeth Weisser-Lohmann (a cura di), *Hegels Ästhetik als Theorie der Moderne*, Akademie Verlag, Berlin 2013, pp. 298.

Il volume, che contiene una rielaborazione di contributi discussi nel corso di un convegno tenutosi presso l’Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, si articola in quattro sezioni distinte. La prima sezione raccoglie contributi dedicati a una discussione di alcuni aspetti concernenti la tesi hegeliana della “fine dell’arte”, la seconda, invece, alcuni interventi che mettono a tema la complessa relazione intercorrente tra arte, religione e filosofia nella cornice della radicalizzazione, tipica della modernità, della libertà soggettiva. Se nella terza sezione assume a oggetto d’indagine la ten-

sione, tutta hegeliana, tra individualità e universalità nei binari paralleli, e tuttavia incidenti, della morale, della filosofia sociale e dell'arte, la quarta e ultima sezione accetta la sfida di proporre delle nuove istanze per l'estetica contemporanea a partire dalle linee teoretiche fondamentali della riflessione hegeliana.

Il punto di fuga nel quale convergono le direttrici dei diversi contributi (o meglio: la fonte da cui si diramano), è il considerare l'estetica di Hegel parte integrante della propria teoria della modernità. Oltre le singole tesi o ipotesi esegetiche avanzate dai vari autori, alcune di grande interesse, l'incontestabile merito del volume è proprio quello di richiamare alla luce della coscienza filosofica come per Hegel l'attività artistica sia per antonomasia il luogo dell'autocomprensione di una società in un determinato tempo storico. E questa tesi hegeliana, troppo spesso misconosciuta, ammoniscono le curatrici nell'*Introduzione*, è presente non soltanto nelle *Lezioni* berlinesi di estetica e di filosofia della storia, ma anche nel primo capolavoro di Hegel: la *Fenomenologia dello spirito*. Tuttavia il testo non si limita semplicemente a una riconsiderazione dell'estetica hegeliana come teoria della (e sulla) modernità, bensì mostra anche in che misura essa sia (forse non sempre) abile di rispondere alle sfide del nostro tempo. In altre parole, la questione strettamente teoretica che, come un fiume carsico, attraversa il libro è la seguente: in che misura l'insegnamento di Hegel, che una riflessione sull'attività artistica faccia un tutt'uno con l'autocomprensione di una società in determinato tempo storico, è d'importanza rilevante per la comprensione delle *nostre* forme di vita nel *nostro* tempo? A essere in questione qui, naturalmente, è la stessa filosofia hegeliana, e non soltanto qualche parte controversa della sua estetica.

Oggetto della prima sezione del volume è la tesi hegeliana sempre citata, e spesso abusata, della "fine dell'arte", alla quale negli ultimi anni gli studiosi (non solo di Hegel) hanno dedicato una grande attenzione e numerose pubblicazioni. Nulla a che vedere con il profetare una sua presunta "morte", la tesi hegeliana della "fine dell'arte" concerne esclusivamente la fine dell'arte come *medium* privilegiato di render presente (*Vergegenwärtigung*) un tipo di realtà che Hegel chiamava *assoluto*, ovvero il termine nella modernità di questo compito che l'arte ha assunto per un determinato tempo nella filogenesi del *Geist*. Il contributo di Annemarie Gethmann-Siefert confronta criticamente le posizioni di Hegel e Danto sulla questione della "fine dell'arte", riconoscendo come l'attualità dell'estetica hegeliana non consista nella tanto acclamata, e poco compresa, tesi della "fine dell'arte", ma come essa sia garantita piuttosto dal fatto che l'estetica, intesa come la intende Hegel, è sempre la teoria di un tempo e di una società, non semplicemente il tentativo di comprendere (o addirittura valutare) un manufatto artistico. Nel suo denso e ricco saggio Francesca Iannelli, invece, partendo da alcune considerazioni di carattere critico-testuale, traccia la topografia della nozione di *ideale* e il ruolo nell'arte della modernità: l'arte per Hegel avrebbe nella modernità il compito di esprimere attraverso la *dissonanza* ciò che non è più *ideale*. Confrontando le diverse *Mit-* e *Nachschriften* degli uditori berlinesi, inoltre, l'autrice mostra non soltanto l'organicità e l'autenticità della riflessione estetica hegeliana, ma anche la problematicità (e al contempo la bizzarra preponderanza) del soggetto in un'epoca – la *modernità* – che può caratterizzarlo soltanto secondo "fratture". János Weiss, infine, lamenta la mancanza in Hegel di una teoria del romanzo sviluppata dalla sua critica ai romantici.

I tre contributi che compongono la seconda sezione del testo riguardano alcune conseguenze della radicalizzazione della libera soggettività nella modernità tra arte, religione e filosofia. Per Erzébet Rózsa la grande lezione hegeliana è l'aver indicato come l'*assoluto* possa manifestarsi nella modernità soltanto *ex negativo*, ossia per tramite della soggettività che si ritiene essa stessa un *assoluto*, con i conseguenti effetti per la religione e la filosofia. Mentre Ludwig Nagl propone nel proprio saggio un "corpo a corpo" teoretico con Charles Taylor, uno dei maggiori interpreti hegeliani di ambito anglosassone, Gerrit Steunenbrink indaga l'ambivalente relazione con la dimensione della religione che intrattiene la riflessione estetica di Hegel.

Nella terza sezione di contributi Elisabeth Weisser-Lohman, Klaus Vieweg, Herta Nagl-Docekal tentano di ricucire quello strappo che si è creato nella recezione della filosofia hegeliana tra estetica, morale e filosofia del diritto. Weisser-Lohman ricostruisce il rapporto tra figure artistiche e figure dell'eticità; Vieweg rintraccia le componenti fondamentali della nozione hegeliana della *Handlung*, che non a caso ha il duplice significato di "azione pratica" e "azione drammatica", nelle trattazioni estetiche delle figure letterarie dell'antichità e della modernità; Nagl-Docekal, infine, discute il ruolo dell'*amore* (*Liebe*) nella filosofia sociale hegeliana e l'importanza delle considerazioni hegeliane a riguardo per le forme di vita contemporanee.

Nella quarta e ultima sezione del volume, invece, oggetto d'indagine è l'attualità dell'estetica di Hegel. István Fehér, facendo leva sulla concezione hegeliana del *bello* come apparenza sensibile dell'*idea* (d'altronde il termine tedesco *schön*, «bello», deriva da *scheinen*, che ha il duplice significato di "apparire" e "brillare"), prova a instaurare un dialogo con l'ermeneutica di Gadamer; Alberto Siani propone la complessa relazione (e dipendenza) delle dimensioni dell'*estetico* e dell'*anaestetico* come chiave di volta per la comprensione della genealogia della modernità; Alain Patrick Olivier si interroga sulla genesi dell'estetica contemporanea francese a partire dalla recezione dell'opera hegeliana di Victor Cousin, e discute in che misura l'estetica contemporanea francese possa essere considerata, come chiosava Derrida, un "trapianto" dell'estetica hegeliana; Sándor Radnóti, infine, avanza la proposta di una riabilitazione teoretica del fragile, e fallibile, *gusto* personale per l'apprezzamento artistico.

Indice:

Einleitung: *Hegels Ästhetik als Theorie der Moderne. Teil I: Kunst nach dem "Ende der Kunst"*. Danto und Hegel zum Ende der Kunst – Ein Wettstreit und die Modernität der Kunst und Kunsttheorie (A. Gethmann-Siefert); Ideale-Variationen-Dissonanzen-Brüche (F. Iannelli); Die Theorie des Romans in Hegels Ästhetik (J. Weiss). Teil II: *Kunst/Religion/Philosophie unter Bedingungen radikalierter subjektiver Freiheit*. Individualitätstypen in der modernen Kunst: Christus, der Ritter, der "rechtschaffene Bürger" im Blick auf das Ende der Kunst als ihren "Anfang" bei Hegel (E. Rózsa); Vom "Begriff" zu den Metaphern "subtiler Sprachen". Charles Taylor über das Verhältnis von Kunst, Religion und Philosophie: eine Nachbesichtigung seiner Erwägungen zu "Hegel Today" (L. Nagl); Das Ideal der Unmittelbarkeit der Kunst und Hegels Schwierigkeit, die Eigenart der modernen Kunst zu bestimmen (G. Steunenbrink). Teil III: *Die Spannung zwischen Individualität und Allgemeinheit am Ort der Kunst*. Sittlichkeit, Epos und Tragödie – Hegel und die Rolle der Kunst im modernen Staat (E.

Reviews & Comments

Weisser-Lohmann); Hegels Handlungsbegriff in der praktischen Philosophie und in der Ästhetik (K. Vieweg); Liebe in "unserer Zeit". Unabgegoltene Elemente (H. Nagl-Docekal). Teil IV: *Ästhetische Theorie im Kontext der Moderne*. "Das sinnliche Scheinen der Idee". Gadamer und Hegel – Zwei Arten einer Metaphysik der Schönen (I.M. Fehér); Hegels Genealogie der Moderne zwischen Ästhetik und Anästhetik (A.L. Siani); Die Philosophie Victor Cousins und die Genese der französischen Ästhetik (A.P. Olivier); Kalt Schäferspiel. Der Mann von Geschmack und der Philosoph – Hazlitt und Hegel (S. Radnóti).

Annemarie Gethmann-Siefert insegna Filosofia all'Università di Hagen, Herta Nagl-Docekal è professoressa di Filosofia presso l'Università di Vienna, Elisabeth Weisser-Lohman insegna Filosofia presso l'Università di Duisburg-Essen, Erzébet Ròzsa è docente di Filosofia presso l'Università di Debrecen.

Lorenzo Leonardo Pizzichemi

Comments

Towards an Integrated Science of Aesthetics. Getting Rid of the Main Misunderstandings in Evolutionary Aesthetics

1. *Introduction*

Since its foundation as a separate branch of philosophy in the late Eighteenth century, Aesthetics has been shaped by the overlap with biological, physiological and “neurological” (*ante litteram*) discourses (Burke 1757; Kant 1790; Avanesian, Menninghaus, Völker 2009). The same overlap stands out noticeably in Charles Darwin's groundbreaking *Origin of Species* (1859), “aesthetically constructed” according to Kohn (1996) (see Menninghaus 2011; Prum 2012; Welsch 2012). *The Descent of Man* (Darwin 1871), rich in concepts and expressions drawn from the Eighteenth- and Nineteenth-century English aesthetic-philosophical debate, is perhaps one of the first studies where relevant issues about the origin of human sense of beauty are answered with explicit recourse to the nervous system (*the brain*) and its evolution. Attempting to find a suitable explanation for the various sensations of pleasure and for the emotional and intellectual capacities required by aesthetic sense, Darwin writes that «there must be some fundamental cause in the constitution of the nervous system» (in *The Descent of Man*; Welsch 2004).

Contemporary endeavours to investigate aesthetic topics through the lens of evolutionary theory and neuroscience – that is, adopting an interdisciplinary research methodology and working on the boundary between Humanities and the Natural Sciences, between philosophical aesthetics, neurosciences and evolutionary biology – appear therefore legitimate and even indispensable, in the light of the history of the discipline itself.

Indeed, Evolutionary Aesthetics (Volland, Grammer 2003; Dutton 2009; Davies 2012) and Neuroaesthetics (Zeki 1993, 2008; Zeki, Kawabata 2004) are today two thriving interdisciplinary research fields (Leder 2013; Nadal, Skov 2013; Leder, Nadal 2014; Davies 2012), both in their early days, still struggling for a shared, defined and tenable research program. Promises and pitfalls go hand in hand (Croft 2011; Davies 2012).

The aim of this overview, which will focus in particular on Evolutionary Aesthetics (EA), is twofold: it attempts firstly to assess the state of the art of contemporary EA and to highlight its main epistemological, theoretical and methodological difficulties; secondly, to assess the impact on EA of rather recent developments in evolutionary biology (for reasons of space, I will restrict myself to discussing only two topics: epigenetics and niche construction theory), suggesting that they can provide new avenues for research in EA.

2. *Evolutionary Aesthetics today*

According to Volland, Grammer (2003), EA's main aim is «the importation of aesthetics into natural sciences, and especially its integration into the heuristic of Darwin's evolutionary theory» (Volland, Grammer 2003: 5; Volland, Rusch 2013). Scholars working in the field attempt to determine, through the adoption of an interdisciplinary research methodology, whether and to what extent Darwinian evolution can shed light on our capacity to have aesthetic experiences, make aesthetic judgments (both of art and natural beauty) and produce literary, visual, musical artworks.

Broadly speaking, current EA provides a set of three main accounts for the emergence of an aesthetic attitude in humans:

a) An *adaptive* account, further specified into three sub accounts:

a.1.) A sub account relying *directly* on the action of natural selection and mainly focused on human aesthetic preferences (for physical traits in other sex or for natural features in the landscape), according to which aesthetic preferences evolved because they reliably signal fecundity and superior genetic quality in potential sexual partners or a suitable environment to live in (Volland, Grammer 2003; Volland, Rusch 2013; Lewis D., Russell E., Al-Shawaf L., Buss D. 2015; Orians 1986);

a.2) An *operational (meta-)*sub account, claiming that the aesthetic attitude (including artistic behaviour) evolved because it improves our cognitive performances and contributes to the “testing” and “tuning” of our perceptual and cognitive machinery (Tooby, Cosmides 2001; moving from Tooby and Cosmides, but expanding their viewpoint and focusing on the role and significance of imagination for human life, see also Carroll 2004, 2012, 2013);

a.3) A *pro-social/emotional* sub account, claiming that the aesthetic attitude (including artistic behaviour) evolved because it fosters social cohesion and cooperation among the member of a group (Dissanayake 1988, 1992, 2000; human artistic/aesthetic behaviour seems to be thus not an individual, rather a group adaptation);

b) An account based on *sexual selection*, according to which the aesthetic evolved in our human ancestors because of its contribution to their reproductive success, at the same time reducing, instead of increasing, their chances of survival (Miller 2000; Rothenberg 2011);

c) An account based on the concept of *by-product*, according to which human aesthetic attitude is the unforeseen result of the combined activity of more fundamental human species-specific adaptations (language, highly complex cognitive performances, tool-making, symbolic thought) (Mithen 1996; Pinker 1997)¹.

I suggest here to assess the quality of EA's main accounts by applying Boix Monsilla's (2006a, b) epistemic criteria for evaluating interdisciplinary research programs in general (Croft 2011). These criteria are: **a. consistency**, i.e. the interdisciplinary work (in our case, EA) should be

¹ See also Chatterjee 2014, who provides a non-adaptationist account of the aesthetic behaviour (following Deacon 2010 and applying the concept of “relaxed selection”).

consistent with what researchers in each of the different disciplines involved (in this case, mainly evolutionary biology and philosophical aesthetics) know and find tenable; **b. balance**, requiring a reasonable compromise between the insights and state of the art of each discipline involved (hyper-simplification of either one or the other is to be avoided); **c. effectiveness**, i.e. the interdisciplinary research work should produce theoretical or practical advancements that would have not been possible remaining within the boundaries of a single discipline.

In the light of Boix Monsilla's epistemic criteria, I claim that none of the main EA accounts summarised above is fully satisfactory (Davies 2012).

3. Four main difficulties

1) Although at various degrees, the accounts summarised above generally assume the concepts of “aesthetic” and “art” in a rather simplified and shallow meaning, eventually *inconsistent* with cutting-edge research in Aesthetics and Philosophy of Art. There are more than a few scholars in EA (Volland, Grammer 2003; Buss 2005; Lewis et al. 2015) who conceptualise the aesthetic as merely reducing to preferences (likings) of one thing more than others, for instance a colour or a physical trait. Moreover, researchers often use “art” and “aesthetic” in close connection or even interchangeably (Leder, Nadal 2014), simply overlooking the relevant differences between the two terms and assuming them in a too broad, eventually fruitless meaning. As Dissanayake writes in her paper (2014), «It is not enough to treat our subject [the arts and the aesthetic behaviour, M.P.] with a “cluster definition” (Dutton 2009), if we wish to suggest an origin and adaptive function (or functions). We have to know what we are talking about and looking for» (Dissanayake 2014: 44). Such a commitment to a clear and comprehensive definition (or, at least, to the *search* for it) of the notions of “art” and “aesthetic” is frankly an exception in the field of contemporary EA².

2) If we turn to the scientific side, the situation does not change fundamentally: current EA appears still to refer to a simplified version of the evolutionary theory, largely structured along the model and patterns of Evolutionary Psychology (Barkow, Cosmides, Tooby 1992; Pinker 1997; for a critical approach: Scher, Rauscher 2003; Buller 2005; Richardson 2007; Bolhuis et al. 2011). The abuse of the concept of *adaptation* (Carroll 2013), a shallow understanding of the concepts of *exaptation* and *spandrel* (Gould, Vrba 1982; Gould 2002), the common reference to a “mythical” Pleistocene environment (Bolhuis et al. 2011) assumed as the homogeneous age and habitat in which the genus *Homo* is supposed to have emerged for the first time, a rather

² Here's a working definition for “aesthetic”, to be kept in mind throughout the present paper: following Desideri (2013, 2014, 2015, in this issue; see also Dissanayake 2014), I claim that human aesthetic attitude is a particular behaviour, triggered by events or objects, that involves attention, emotional investment, energy expenditure, the formulation of a (even implicit) judgement of taste and which is associated with pleasure or displeasure. The aesthetic behaviour, which makes it possible for us to establish a cognitive/affective relationship with the aspectual properties of an object or event (not necessarily a work of art), is a self-rewarding perceptual process, which suspends momentarily the daily perceptive routines, lighting up the world.

externalist and gene-centred conception of the action of natural selection make current EA almost *inconsistent* with what researchers in Evolutionary biology know and find tenable today. The first epistemic criterion is not really met by current EA. As a simplified version of the aesthetic theory (1) is integrated with a rather simplified version of the evolutionary theory, the resulting interdisciplinary product (current EA) seems to be not *balanced* enough (it does not meet Boix Monsilla's second epistemic criterion).

3) EA's research program is mainly restricted to *Homo sapiens*: so far there hasn't been any comprehensive study rigorously looking into the aesthetic (or proto-aesthetic) behaviour of other animals, although a comparative perspective would be highly helpful for understanding the evolution of aesthetic behaviour in humans. Moreover, in adopting a comparative approach, we should not restrict ourselves to the study of primate homologies and similarities, but rather explore analogies wherever they are found in the animal kingdom. Indeed, as Leder and Nadal highlight (Leder, Nadal 2014), «our closest living primate relatives produce nothing like art, and appear to lack aesthetic appreciation». In his *The Descent of Man* (1871) Darwin had written something similar: birds, and not primates, «appear to be the most aesthetic of all animals, excepting of course man, and they have nearly the same taste for the beautiful as we have». Evolutionary biology provides a useful concept to identify the process whereby organisms not closely related (not monophyletic), independently evolve similar traits: *convergence*. Might it be the case that human aesthetic attitude is the result of a process of *convergent evolution*?

4) EA still lacks a shared and coherent epistemological and methodological (experimental) framework. The vast majority of EA accounts of the aesthetic attitude remain hypothetical; deriving testable predictions from them is not always easy or even possible. However, as recent researches seem to suggest, the rigorous passage through the “experimental sieve” may be crucial (see Mosing, Miriam A. et al. 2015, on the account based on sexual selection). «How – methodologically and epistemologically speaking – philosophical apriori investigations should be integrated with empirical work?», Schellekens, Goldie (2011) ask at the beginning of their *The Aesthetic Mind*. The question remains largely unanswered.

For all these reasons, 1), 2), 3), 4) EA, as an interdisciplinary research endeavour, seems not to be able, at the current stage, to provide true theoretical or practical advancements, i.e. it is not *effective* (Boix Monsilla's third epistemic criterion) and needs to be reassessed and revised.

4. New challenging avenues in EA

EA requires more sophisticated conceptual tools than those generally employed today. Focusing in particular on sections 2) and 3) of the previous paragraph, I propose here to take into account two challenging and recent developments in evolutionary biology, epigenetic inheritance (Carey 2011) and niche construction theory (Odling-Smee et al. 2003), and to attempt to integrate them into the theoretical framework of a revised and updated EA. In my view, this might be one of the first steps towards a true evolutionary science of aesthetics.

a) *Epigenetics and aesthetic experience*

Most EA studies focus on *shared* responses among aesthetic perceivers, attributed to hypothetical *species-specific human* adaptations (Buss 2005), rather than explore individual differences and the influence of individual biography and individual experiences on the development of aesthetic preferences and aesthetic attitude.

As is today well known, experiences that humans (and nonhuman animals) collect during their lifetime, the behaviours that they most frequently display and the environment they live in affect, mould and shape their phenotypic expression. This is one of the facets of epigenetics (Jablonka, Lamb 2005; Carey 2011; Pigliucci, Müller 2010; Mandrioli 2013), a discipline dealing with the regulation processes of gene expression independent of DNA sequence, and with the role played by environmental pressures (broadly understood) in this regulation. Thanks to epigenetics, we are starting to unravel the missing link between nature and nurture; how our environment talks to us and alters us.

Moving from the assumption that humans do not possess distinct brain regions or genes or gene complexes specifically responsible for processing and decoding aesthetic stimuli (Chatterjee 2014), neuroscientists Changeux (1983) and Dehaene (2007) and philosopher of aesthetics Desideri (2013) claim that the human aesthetic attitude may develop *epigenetically*, not genetically. Thanks to repeated behaviours, preferences and choices some of our neural pathways “stabilize” and allow us to distinguish easily between beautiful and ugly things, between cute and awkward. At a biological level, examples of epigenetic processes are DNA methylation and histone acetylation (Carey 2011)³.

A certain number of DNA epigenetic modifications seem to be transmitted to the offspring, that is: sometimes animals do inherit “acquired characteristics” (in our case, proto-aesthetic acquired preferences) from their parents.

We know that the vast majority of the mammal genome gets reset when a sperm and an egg fuse to form a zygote, so that the epigenetic modifications carried from the male gamete and those carried by the female one are striped off very quickly, immediately after the sperm has penetrated the egg. The operating system is, so to speak, reinstalled (Carey 2011). However, it seems that a small proportion of these parental epigenetic modifications are transmitted from parents to their offspring. For instance, certain stressful situations leave marks that go beyond the immediate individual response; some seem to be passed on to the next generations. The same happens with food and smells and other sensorial-perceptual preferences – in a very

³ Thomas Jenuwein in the “Epigenome Network of Excellence” writes: «The difference between genetics and epigenetics can probably be compared to the difference between writing and reading a book. Once a book is written, the text (the genes or DNA: stored information) will be the same in all the copies distributed to the interested audience. However, each individual reader of a given book may interpret the story slightly differently, with varying emotions and projections as they continue to unfold the chapters. In a very similar manner, epigenetics would allow different interpretations of a template and result in different read-outs, dependent upon the variable conditions under which this template is interrogated» (<http://www.epigenesis.eu/en/articles/in-brief/196-definition-of-epigenetics>).

minimal sense, *aesthetic* traits (in mice, for example: Rassoulzadegan M. et al. 2006; Dias, Ressler 2013; Szyf 2014).

Is it possible that at least a small part of (or the fundamental ingredients of) the aesthetic schemes and rules typical of a human community or group of relatives (i.e. preferences for a certain taste, a smell, a figurative style etc.) do stabilize epigenetically and depend on epigenetic mechanisms? Is it possible that – along with other form of sedimentation, stabilization and transmission of aesthetic preferences and aesthetic rules and standards, such as cultural transmission – epigenetics plays a role in the development of an aesthetic behaviour in humans?

The epigenetics of human aesthetics is a very challenging and fascinating research field, on the boundary between nature and nurture, that could help us to eventually get rid of the gene-centred approach that has for too long dominated the discussion in EA, and of the ancient – and unwieldy – dichotomy between nature and nurture.

b) *Aesthetic niche*

Modern and contemporary explanations of human aesthetic experience have traditionally oscillated between two conflicting foci: a *subjective* understanding (as in Hume [1757], who claims that «beauty is no quality in things themselves: It exists merely in the mind which contemplates them») and, on the opposite side, a *formalist/objectivistic* understanding (as in Bell [1914], claiming that aesthetic experience is almost contextually impermeable) (Leder, Nadal 2014). None of these explanations seems fully acceptable (see Desideri 2014): on the one hand, the emergence and unfolding of an aesthetic attitude in humans is, as already claimed by Dewey (1934), a matter of inherent interaction and perceptual trade between the organism involved and its own environment; on the other hand, and as a methodological constraint from the first statement, aesthetic episodes that occur in a laboratory setting differ to a large extent from those occurring in other contexts (Panksepp, Biven 2002; Brieber et al. 2014).

The so-called “niche construction theory”, in the frame of contemporary Evolutionary theory, with its emphasis on the mutual interactions and feedbacks between organism and environment, between “subject” and “object”, “externalist” and “internalist” perspectives (Odling-Smee et al. 2003; Menary 2014), provides new avenues for research in EA. Rather than the result of a merely subjective experience or, on the contrary, the mere effect of well-grounded properties in the object, the aesthetic is best seen to lie in the (mutual) relation between object and subject (“relational approach”), including a feedback action from the organism to the environment (and not only from the environment to the organism). Menary (2014) has recently started exploring the full potential of niche construction theory for EA: «Given that there is no “art module” in the brain, we need an account of human evolution that will allow for variability in human behaviour. Secondly we need a model that explains how innovations in our cultural niche are inherited and propagated leading to changes in behaviour over time. The niche construction model explains how both of these causal factors could come into play» (Menary 2014: 472).

5. Conclusions

Those provided above are just two possible examples of the different ways in which the most advanced and challenging research topics in current evolutionary biology can be integrated into a revised and updated EA. There is, however, still a lot of work to be done.

Aesthetics, as I mentioned at the beginning of this article, has been since its formal foundation in the Eighteenth century a *boundary discipline*. One of the greatest challenges facing Aesthetics today is to provide this inherently “double (or multiple)-track” discipline with a defined and rigorous epistemological, theoretical, methodological framework, also paying attention to the ways in which we can derive testable predictions from EA theories and interpretations. As Leder, Nadal (2014) remark in their highly valuable paper, it is time to take a decisive step towards a true *interdisciplinary* (neuro-, evolutionary and cognitive) science of Aesthetics. I couldn't agree more. However, before going to the heart of this *inter-disciplinary* matter, I suggest that we should *first* get rid of the main misunderstandings already existing in the field. That is what I have attempted to start doing with this overview.

Mariagrazia Portera

References

- Avanessian A., Menninghaus W, Völker J., (eds.) (2009): *Vita aesthetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, diaphanes, Zürich-Berlin.
- Barkow J. H., Cosmides L., Tooby J., (eds.) (1992): *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*, Oxford University Press, New York.
- Bell., C., (1914): *Art*, Frederick A. Stokes Company, New York.
- Boix Monsilla's, V., (2006a): *Interdisciplinary Work at the Frontier: An Empirical investigation of Expert Interdisciplinary Epistemologies*, “Issues in Integrative Studies”, 24, pp. 1-31.
- Boix Monsilla's, V., (2006b): *Symptoms of Quality – Assessing Interdisciplinary Work at the Frontier: An Empirical Exploration*, “Research Evaluation”, 15, 1, pp. 17-29.
- Bolhuis et al., (2011): *Darwin in Mind: New Opportunities for Evolutionary Psychology*, “PLoS Biology”, 9, 7, e1001109.
- Brieber et al., (2014): *Art in Time and Space: Context Modulates the Relation Between Art Experience and Viewing Time*, “PLoS ONE”, 9, 6, e99019.
- Buller, D., (2005): *Adapting Minds: Evolutionary Psychology and the Persistent Quest for Human Nature*, MIT Press, Cambridge.
- Burke E., (1757): *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford University Press, Oxford 1998.
- Buss, D., (2005): *The Handbook of Evolutionary Psychology*, Wiley, London.
- Carey, N., (2011): *The Epigenetics Revolution. How Modern Biology Is Rewriting Our Understanding of Genetics, Disease and Inheritance*, Icon Books, London.
- Carroll, J., (2004): *Literary Darwinism: Evolution, Human Nature, and Literature*, Routledge, London-New York.

Reviews & Comments

- Carroll, J., (2012): *The Adaptive Function of the Arts: Alternative Evolutionary Hypotheses*, in C. Gansel, D., Vanderbeke (eds.), *Telling Stories: Literature and Evolution*, De Gruyter, Berlin, pp. 50-63.
- Carroll, J., (2013): *Dutton, Davies and Imaginative Virtual Worlds: The Current State of Evolutionary Aesthetics*, "Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico", 6, 2, pp. 81-93.
- Changeux, J.-P., (1983): *L'homme neuronal*, Fayard, Paris.
- Chatterjee, A., (2014): *The Aesthetic Brain. How We Evolved to Desire Beauty and Enjoy Art*, Oxford University Press, Oxford.
- Croft J., (2011): *The Challenges of Interdisciplinary Epistemology in Neuroaesthetics*, "Mind, Brain and Education", 5, 1, pp. 5-11.
- Darwin, C.R., (1859): *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, John Murray, London.
- Darwin, C.R., (1871): *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, John Murray, London.
- Davies, S., (2012): *The Artful Species. Aesthetics, Art and Evolution*, Oxford University Press, Oxford.
- Deacon, T., (2010): *A Role for Relaxed Selection in the Evolution of the Language Capacity*, "PNAS", 107, 2, pp. 9000-9006.
- Dehaene S., (2007): *Les Neurones de la lecture*, Édition Odile Jacob, Paris.
- d'Errico F. Henshilwood, C.S., (2011): *Homo Symbolicus: The Dawn of Language, Imagination and Spirituality*, John Benjamins Publishing, Amsterdam-Philadelphia.
- Desideri, F., (2013): *On The Epigenesis of the Aesthetic Mind. The Sense of Beauty from Survival to Supervenience*, "Rivista di estetica", 54, (3/2013), pp. 63-82.
- Desideri, F., (2014): *Epigenesis and Deduction of the Aesthetic Judgement. Before and Beyond the Old Dichotomy*, paper presented at the VIth Mediterranean Congress of Aesthetics, Florence, June 24th-28th.
- Dewey, J., (1934): *Art as Experience*, Putnam, New York.
- Dias, B.G., Ressler, K.J., (2013): *Parental Olfactory Experience Influences Behavior and Neural Structure in Subsequent Generations*, "Nature Neuroscience", 9 december 2013.
- Dissanayake, E., (1988), *What Is Art For?*, University of Washington Press, Seattle.
- Dissanayake, E., (1992): *Homo aestheticus. Where Art Comes From and Why*, New York, Free Press.
- Dissanayake, E., (2014): *A Bona Fide Ethological View of Art: The Artification Hypothesis*, in C. Sütterlin, W. Schiefenhövel, ed., C. Lehmann, J. Forster, G. Apfelauer (eds.) *Art As Behaviour: An Ethological Approach to Visual and Verbal Art, Music and Architecture*, Hanse Studies, 10, BIS Verlag Oldenburg, pp. 42-60.
- Dutton D., (2009): *The Art Instinct: Beauty, Pleasure, and Human Evolution*, Bloomsbury Press, New York.
- Gould, S.J., Vrba, E., (1982): *Exaptation. A Missing term in the Science of Form*, "Paleobiology", 8, 1982, pp. 4-15.
- Gould S.J., (2002): *The Structure of Evolutionary Theory*, Harvard University Press, Cambridge.
- Hume, D., (1757): *On the Standard of Taste*, LibertyClassics, Indianapolis 1987.
- Jablonka, E., Lamb, M., (2005): *Evolution in Four Dimensions. Genetic, Epigenetic, Behavioral and Symbolic Variation in the History of Life*, Massachusetts Institute of Technology.

Reviews & Comments

- Kant, I., (1790): *Kritik der Urteilkraft*, Reclam, Stuttgart 1986.
- Kawabata, H., Zeki S., (2004): *Neural Correlates of Beauty*, "Journal of Neurophysiology", 91, pp. 1699-1705.
- Kohn, D., (1996): *The Aesthetic Construction of Darwin's Theory*, in Tauber A., *The Elusive Synthesis. Aesthetics and Science*, Kluwer, Dordrecht, pp. 13-48.
- Leder, H., Belke, B., Oeberst, A., Augustin, D., (2004): *A Model of Aesthetic Appreciation and Aesthetic Judgements*, "British Journal of Psychology", 95, pp. 489-508.
- Leder, H., (2013): *Next Steps in Neuroaesthetics: Which Processes and Processing Stages to Study?*, "Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts", 7, pp. 27-37.
- Leder, H., Nadal, M., (2014): *Ten Years of a Model of Aesthetic Appreciation and Aesthetic Judgments: The Aesthetic Episode – Developments and Challenges in Empirical Aesthetics*, "British Journal of Psychology", pp. 443-464.
- Lewis D., Russell E., Al-Shawaf L., Buss D., (2015): *Lumbar Curvature: a Previously Undiscovered Standard of Attractiveness*, "Evolution and Human Behavior", in press.
- Mandrioli, M., (2013): *Not By our Genes Alone*, "Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico", 6, 2, pp. 21-29.
- Menary, R., (2014): *The Aesthetic Niche: Commentary on The Artful Species*, "British Journal of Aesthetics", 54, 4, pp. 471-475.
- Menninghaus, W., (2009): *Biology à la mode: Charles Darwin's Aesthetics of "Ornament"*, "History and philosophy of life sciences", 31, pp. 263-278.
- Menninghaus, W., (2011): *Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin*, Suhrkamp Verlag, Berlin.
- Miller, G. F., (2000): *The Mating Mind: How Sexual Choice Shaped the Evolution of Human Nature*, Doubleday, New York.
- Mithen, S., (1996): *The Prehistory of Mind. A Search for the Origins of Art, Religion and Science*, Thames and Hudson, London.
- Mosing, Miriam A. et al., (2015): *Did Sexual Selection Shape Human Music? Testing Predictions from the Sexual Selection Hypothesis of Music Evolution Using a Large Genetically Informative Sample of Over 1.000 Twins*, "Evolution and Human Behaviour", in press.
- Odling-Smee, F.J., Laland, K.N., Feldman, M.W., (2003): *Niche Construction. The Neglected Process in Evolution*, Princeton University Press, Princeton and Oxford.
- Orians, G.H., (1986): *An Ecological and Evolutionary Approach to Landscape Aesthetics*, in Penning-Rowsell E.C., Lowenthal D. (a cura di), *Landscape Meanings and Values*, London, Allen and Unwin 1986, pp. 3-25.
- Panksepp, J., Biven L., (2012): *The Archeology of Mind. Neuroevolutionary Origins of Humans Emotions*, WW. W. Norton & Company, New York London.
- Pigliucci M., Müller G.B., (2010): *Evolution. The Extended Synthesis*, The MIT Press, Cambridge (MA).
- Pinker, S., (1997): *How the Mind Works*, W.W. Norton & Company, New York.
- Prum, R., (2012): *Aesthetic Evolution by Mate Choice: Darwin's Really Dangerous Idea*, "Philosophical Transactions of the Royal Society B", pp. 2253-2265.
- Rassoulzadegan M. et al., (2006): *RNA-mediated Non-mendelian Inheritance of An Epigenetic Change in the Mouse*, "Nature", 441, pp. 469-474.
- Richardson, R.C., (2007): *Evolutionary Psychology as Maladapted Psychology*, MIT Press, Cambridge, MA.

Reviews & Comments

- Rothenberg, D., (2011): *The Survival of the Beautiful. Art, Science and Evolution*, Bloomsbury, London.
- Schellekens, E., Goldie, P., (eds.) (2011): *The Aesthetic Mind: Philosophy and Psychology*, Oxford University Press, Oxford.
- Scher, S., Rauscher, M. (eds.) (2003): *Evolutionary Psychology: Alternative approaches*, Springer, Berlin.
- Szyf M., (2014): *Lamarck Revisited: Epigenetic Inheritance of Ancestral Odor Fear Conditioning*, "Nature Neuroscience", 17, 2-4, doi: 10.1038/nn.3603.
- Tooby J., Cosmides L., (2001): *Does Beauty Build Adapted Minds? Toward an Evolutionary Theory of Aesthetics, Fiction and Arts*, "Substance", 30, 94/95, pp. 6-27.
- Voland E., Grammer K., (eds.) (2003): *Evolutionary Aesthetics*, Springer, Berlin.
- Voland E., Rusch, H., (2013): *Evolutionary Aesthetics: an Introduction to Key Concepts and Current Issues*, "Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico", 6, 2, pp. 113-133.
- Welsch, W., (2012): *Blickwechsel. Neue Wege der Aesthetik*, Reclam, Stuttgart 2012.
- Welsch W., (2004): *Animal Aesthetics*, "Contemporary Aesthetics", 2 (available on www.contempaesthetics.org).
- Zeki, S., (1993): *A Vision of the Brain*, Blackwell, Oxford.
- Zeki, S., (2008): *Splendors and Miseries of the Brain: Love, Creativity, and the Quest for Human Happiness*, Blackwell, Oxford.