

Recensioni, rassegne, autopresentazioni, note

Recensione

Daniel O'Shiel, *The phenomenology of virtual technology. Perception and imagination in a digital age*

Dublin, Bloomsbury Academic, 2022, pp. 252

Il volume di Daniel O'Shiel affronta il tema della virtualità e delle nuove tecnologie da una prospettiva fenomenologica. Lo studioso – post-doc presso l'Istituto di filosofia dell'Università Diego Portales in Cile, già autore di *Sartre and magic. Being, emotion and philosophy* (Bloomsbury Academic, 2019) – si concentra nella prima parte di *The phenomenology of virtual technology. Perception and imagination in a digital age* (2022) sulla natura di percezione, immaginazione e coscienza di immagine. Per affrontare queste tematiche e il loro intreccio, O'Shiel si rivolge a tre grandi nomi del pensiero fenomenologico: Husserl, Sartre e Fink. Le varie teorie sono trattate con una notevole perizia accompagnata da un linguaggio molto chiaro e puntuale (in tutto il volume è stata prestata molta attenzione all'apparato terminologico), che rende questi autori accessibili anche a chi non è uno specialista di fenomenologia. Dal confronto tra i tre emerge un accordo generale sulla differenza sostanziale tra l'esperienza percettiva e quella di fantasia: la prima riguarda il mondo concreto e i suoi oggetti, mentre la seconda rimane un fenomeno di carattere mentale. È chiaro che il problema su cui l'autore insiste maggiormente è quello più delicato – e per certi aspetti ambiguo – della *coscienza di immagine*. Soprattutto attraverso le versioni di Fink e Sartre prendono forma due prospettive inconciliabili: per Fink la coscienza di immagine è un tipo particolare di percezione, mentre per Sartre questo fenomeno ha a che fare con l'immaginario. L'autore tratteggia dunque a partire da questi riferimenti un ampio concetto di coscienza di immagine, che definisce come “la nostra capacità di fare esperienza di oggetti trascendenti attraverso materiali presenti, fisici e esterni che sono necessariamente combinati con elementi della nostra psicofisiologia” (p. 72).

La prima sezione del volume risulta fondativa per esporre la questione centrale del testo: ossia comprendere a livello percettivo come il virtuale, pur essendo *essenzialmente immagine*, si inserisca nel tessuto del mondo

concreto. L'obiettivo di O'Shiel è includere nel discorso le "nuove tecnologie", come ad esempio gli schermi digitali. Questi ultimi sono infatti responsabili, secondo l'autore, di una crescente con-fusione o addirittura di un "collasso" dello scarto tra percezione e fantasia. Per tematizzare quindi un certo tipo di dimensione virtuale, l'indagine si apre ad altre voci: Heidegger, Merleau-Ponty, Bergson (e Deleuze) che avviano la riflessione verso la virtualità vera e propria. Ciò che il filosofo trae da questi autori sono strade che ridefiniscono il rapporto tra le funzioni della percezione e quelle della pura immaginazione in maniera più labile e produttiva, sottolineando come lavorino dinamicamente all'unisono.

Da qui vengono determinati quattro tipi principali di *virtualità reali* (*real virtuality*) che fanno parte dell'esperienza immediata di ognuno. Il sé, il mondo, gli altri e i valori sono descritti come "reali" poiché sono costantemente operativi a livello percettivo, ma sono considerati allo stesso tempo "virtuali" perché non sono pienamente sensibili né pienamente presenti. Sebbene sia chiaramente condivisibile che la sfera della nostra esperienza coinvolga elementi non tangibili, mi sembra che O'Shiel, in questo momento del testo, passi da un'analisi che riguarda le forme sensibili dell'esperienza ad un altro piano di riflessione, con la pretesa però di ricondurre quest'ultimo nel primo ambito. Ha senso dire che il mondo è qualcosa di reale ma non pienamente presente? La nozione di mondo è un costrutto ideale a cui ci riferiamo verbalmente (su cui esprimiamo opinioni, formuliamo giudizi, etc.), che sappiamo benissimo di non poter mai cogliere percettivamente nella sua interezza, ma solo nelle sue vedute parziali, così come si offre nella nostra esperienza. Non per questo si può però definire "il mondo" come qualcosa che sta a metà strada tra la presenza e la presentificazione, proprio perché si colloca su un piano differente sia dagli oggetti della percezione sia dalle immagini di fantasia. In sintesi, i concetti con cui sistematizziamo il reale devono essere distinti dai modi con cui ne facciamo esperienza.

La seconda sezione del libro opera il passaggio dalle *virtualità reali*, che connettono i diversi ambiti della presenza/assenza, reale/irreale e attuale/potenziale, alle "irrealtà virtuali". O'Shiel conia il termine per indicare ogni aspetto del sé, del mondo, degli altri e dei valori (le virtualità reali) che implicitamente o esplicitamente venga rappresentato a livello di presentificazione e immaginazione (in opposizione al livello della presenza e della percezione: cfr. p. 118). Il vasto spettro di fenomeni che dà vita a tali processi è identificato dall'autore con il termine "tecnologie virtuali": una gamma diversificata di dispositivi che, attraverso la coscienza dell'immagine e l'immaginario esterno, offrono versioni più concrete e

immediate dei quattro tipi di virtualità reale. Nell'ottica del filosofo, tali dispositivi sfruttano in modo sinergico il meglio di entrambi i mondi, fondendo la dimensione tangibile della realtà con la creatività dell'immaginazione. Essi sono costituiti da oggetti fisici, ma allo stesso tempo implicano una forma di trascendenza, simile a quella presente negli oggetti di pura fantasia. Il risultato di questa fusione è l'emersione di esperienze "superreali" (p. 119).

O'Shiel categorizza tre gruppi fondamentali di tecnologie digitali: i social media, i videogame online e le tecnologie di Realtà Virtuale (VR), Realtà Aumentata (AR) e Realtà Mista (MR). Con la progressiva evoluzione di tali apparecchi capaci di creare immagini interattive e iperrealistiche emerge una nuova concezione di virtuale, definita come "una sottosezione dell'immaginario che tende crescentemente verso il reale al fine di soppiantarlo sia in ordine di importanza sia di coinvolgimento" (p. 120). L'intrusione potenzialmente pericolosa del virtuale nel tessuto della realtà – tematica che richiama le riflessioni di pensatori come Baudrillard e Virilio, sebbene non vengano mai esplicitamente menzionati – è analizzata da una prospettiva prevalentemente percettiva. Tali media offrono la possibilità di sperimentare oggetti assenti come se fossero effettivamente presenti – come recitava il sottotitolo della celeberrima esperienza VR *Carne y arena* (2017) di Alejandro Iñárritu: *Virtually present, physically invisible*. Non a caso, il timore per una possibile "scomparsa del reale" si manifesta in modo più puntuale quando si affronta l'ultima delle categorie, quella che comunemente si indica come realtà estesa (XR): "vedremo che è proprio nel futuro di queste tecnologie che la tradizionale linea di demarcazione tra reale e irreale, così come altri accoppiamenti correlati, potrebbe essere a rischio di inversione o addirittura di collasso [...]" (p. 179). Un punto teorico che è ripreso dall'autore più volte (si vedano ad esempio, pp. 182-3, 202).

Le molteplici "virtualità reali" diventano esperienze più tangibili attraverso piattaforme o software digitali. Il sé, per esempio, nei giochi in VR viene coinvolto e sollecitato in misura maggiore rispetto ad altre tecnologie poiché, usando il linguaggio di O'Shiel, questi dispositivi sono in grado di "irrealizzarne" diversi aspetti, come la motilità e la multisensorialità del corpo vivo. In un modo forse analogo, Tavinor nel suo *The aesthetics of virtual reality* (2021) parla di una "rimediazione" dell'esperienza spaziale, in cui la realtà virtuale si configura come un mezzo per simulare la percezione e l'interazione con l'ambiente circostante.

Nel complesso, l'opera solleva interrogativi fondamentali sulla cultura visuale contemporanea e sulla filosofia della tecnologia, utilizzando

concetti provenienti soprattutto dalla tradizione fenomenologica. Tale prospettiva è indubbiamente significativa, tuttavia, la mancanza di un confronto con alcune delle teorie cruciali riguardanti le tecnologie virtuali rendono difficile l'inserimento di questo volume nel contesto più ampio della letteratura dedicata al tema. In particolar modo la parte conclusiva, sebbene affronti brevemente le questioni dell'interattività e della presenza, avrebbe potuto approfondire ulteriormente questi aspetti. Soprattutto il concetto di "senso di presenza", che dà vita all'ambito dei *presence studies*, avrebbe arricchito in modo proficuo le discussioni che emergono nel volume. Un'ulteriore dimensione che avrebbe rafforzato questa pubblicazione sarebbe stato un confronto con il dibattito tra realismo e finzionalismo virtuale, tema che scorre tra le righe dell'intera opera. Infine, nel contesto di una prospettiva fenomenologica, sarebbe stato opportuno menzionare almeno brevemente il lavoro di Mikel Dufrenne, il quale ha affrontato il tema dell'immaginazione in dialogo con Sartre e, alla fine della sua carriera, ha sviluppato una teoria che univa immaginario e virtuale in una sfera comune.

In conclusione, nonostante queste considerazioni, il volume risulta stimolante e ricco di riferimenti, proponendo una chiave di lettura dei prodotti digitali e delle esperienze ad essi legate da una prospettiva estetica e percettiva.

Fabrizia Bandi

Recensione

Susan M. Shell, *The politics of beauty. A study of Kant's critique of taste*
Cambridge, Cambridge University Press, 2022, pp. 84

Susan Shell's monograph written for "The Cambridge elements" discloses from the very title a wide-ranging reading of Kant's *Critique of the power of judgment*: "The politics of beauty" offers an interpretation of Kant's aesthetics that points out its political implications, stressing that little has been written on the relationship between politics and aesthetics, yet this monograph is not to be intended as a political explication of Kant's aesthetics closed in on itself. As Shell explains, the aims of her study are not only to identify the political consequences Kant would flow from the theory of taste developed in the third *Critique*, but also to investigate the

normative claim of aesthetic judgements, clarifying the relationship between judgements of natural beauty and judgements of artistic beauty. This last point represents one of the key-points of the text, for it is addressed in relation to the a priori principle of aesthetic judgement and to the identification of the latter on the basis of a constitutive or regulative standard: looking at this tension between the constitutive and the regulative, the author develops the solution to the “Antinomy of taste”, thus the justification of the subjective universality of aesthetic judgements.

The tension between the constitutive and the regulative, exemplified by the tension between the beauty of nature (free beauties) and the work of art, in broader terms is translated into the theme on the education and civilization of human beings through the process of refining taste. In the *Critique of the power of judgment* this theme is addressed especially in §§20-22: these sections are in-depth considered by the author both at the beginning and in the conclusion of her essay (p. 6; p. 63), since Kant himself asks whether taste is an original and natural faculty (which would respond to a constitutive principle) or an artificial and yet-to-be-acquired faculty (which would instead recall a regulative principle). The originality of Shell’s view lies in the rejection of the exclusive adoption of one principle, i.e., that one principle must exclude the other, and instead argues that the indeterminate norm of taste is both constitutive and regulative, depending on whether it is about natural beauty or artistic beauty. As a result of this position, the faculty of taste would be both natural and original, as well as open to cultivation and refinement, and this would entrust the third *Critique* with the attempt to intervene politically and pragmatically in a precarious civilization moment.

The need to shed light on the indeterminate norm of taste is demonstrated by the way the author analyses the “moments” of taste that Kant discusses in the “Analytic”. Proceeding according to the order established in Kant’s *Critique*, Shell discusses the four moments of the judgement of taste by referring the first three moments to the determining ground (*Bestimmungsgrund*) of the judgement of taste, while the fourth moment (the moment of necessity) would depart from this thematic continuity to be assimilated with the “indeterminate” norm, whose constitutive or regulative character cannot arise on the basis of the Analytic alone.

The first three moments (quality, quantity, relation) are linked to each other, so that the determining ground can be understood by assuming that each moment presupposes the one that follows: the first moment (the moment of quality) identifies the *Bestimmungsgrund* in disinterested pleasure, that is, pleasure independent of private interest and desire,

having as its consequence a universal satisfaction for which one postulates that one judges the beautiful object with a “universal voice” (p. 10). The moment of *modality*, by contrast, cannot be derived from the disinterestedness expressed in the first moment – it would therefore not be presupposed by the antecedent moment – and rather constitutes the underlying norm that one implicitly invokes in demanding universal agreement. The necessity expressed in the fourth moment is a conditional necessity, i.e., to be interpreted as the promise that such agreement will be forthcoming on the basis of the “idea of a common sense” (*Gemeinsinn*).

In considering the common sense, the tension between the constitutive and the regulative comes to the fore again, especially for the twofold definition that Kant proposes in §22, by asking whether there is a common sense as a constitutive principle of the possibility of experience or as a regulative principle, that is, a demand of reason to a universal agreement (p. 19). On the basis of this argument, Shell argues that the third *Critique* is not limited to a single deduction of the subjective principle of taste, but it contains two deductions: a deduction for the principle of beautiful nature (as a constitutive principle) on the one hand, and a deduction for the principle of fine art, i.e., a principle still to be acquired and therefore called “regulative”, on the other hand. In other words, the task of the transcendental critique of taste is not only to justify the claim of an intersubjective agreement regarding beauties of nature, but also to explain why this agreement is expected as if it were a duty (p. 49). This reference to the duty explains the need for a “second deduction”, aimed at an a priori principle that would apply to representations of artistic beauty: such a principle must be acquired through civilisation and social cultivation. In support of this thesis, Shell turns to §60, the Appendix to Part one, “On the methodology of taste”, which is concerned with the cultivation of taste for fine art: in this context, Kant discusses the propaedeutic to all fine art as that which lies in cultivation of the forces of the mind that are purposively united in accordance with the “sociability appropriated to our humanity” (p. 58).

However, the deduction of a regulative principle to be cultivated as a “duty” also calls in an interest, but this interest must not challenge the disinterestedness highlighted in reference to the *Bestimmungsgrund* of aesthetic judgement. In other words, satisfaction in the existence of a common sense must be compatible with disinterestedness of aesthetic judgement, and this can happen insofar as common sense is taken as a regulative principle to be realised in accordance with the demands of reason. This is ultimately an interest in the refinement of taste that can promote, rather

than obstruct, the process of culture. It is also in this regard that the author speaks of the risk of an “idealization of taste” (p. 66), which would lead to privileging the communicability of a feeling over the feeling itself. Accordingly, Kant would not have limited himself to the deduction of an exclusively constitutive principle (relating to the free beauty of nature), but would also have established a further deduction concerned with a regulative principle suitable for artistic beauty: such a principle would not only guide the refinement of taste in a manner consistent with the ends of reason, but would also give rise to the cultivation of an intellectual interest in the artistic beauty.

If one places these conclusions in a broader perspective that also relates to the aims of the book mentioned at the beginning, the distinction between a constitutive principle for natural beauty and a regulative principle for fine art is to be understood as a promotion for reciprocal communication between the more and the less “refined”, which enhances our overall *Humanität*: that is, a humanity which is “universal feeling of participation” and “capacity to communicate one’s inmost self” (as Kant writes in §60 of the *Critique of the power of judgment*). The valorisation of our humanity thus understood highlights our sociability, that is not only “natural” to us as an empirical species, but is also appropriate to our *Menschheit* (p. 67).

The “Politics of beauty” enclosed in Kant’s third *Critique* seems then, in Susan Shell’s suggestion, to be an appeal to our humanity: an appeal that does not merely claim what we are by our constitutive nature, but also translates into an effort for civilisation, aimed at cultivating and refining us in a way that is properly suited to our humanity.

Giulia Milli

Recensione

Peter Cheyne (ed.), *Imperfectionist aesthetics in art and everyday life*
New York, Routledge, 2023, pp. 396

Il volume, uno degli ultimi usciti nella serie dedicata dalla casa editrice americana Routledge alle recenti ricerche in ambito estetico (Routledge Research in Aesthetics), si presenta come punto d’arrivo di un progetto interdisciplinare, avviato nel 2017 e sviluppatosi negli anni successivi

anche attraverso tre conferenze internazionali (tutte tenutesi in Giappone, nel 2017, nel 2018 e nel 2020), ovvero come raccoglitore dei contributi degli studiosi (poco meno di trenta, provenienti da diverse aree geografico-culturali e da contesti accademici e non) che vi hanno via via preso parte, sul tema dell'estetica della perfezione e dell'imperfezione.

Suo principale intento, come dichiarato programmaticamente nella prefazione del curatore Peter Cheyne (p. xv) e più volte ripetuto nei numerosi saggi che lo compongono, è la promozione di un atteggiamento (a seconda dei casi anche eticamente, socialmente, politicamente connotato) più positivo nei confronti dell'imperfezione, al fine di evidenziarne il carattere aperto, creativo, inclusivo e di ampliare l'indagine estetico-filosofica sul tema ai campi della musica, della letteratura, dell'architettura, di pratiche artistiche e culturali più o meno familiari al lettore occidentale (molta parte occupano, infatti, riferimenti alla tradizione orientale e in particolare alla prospettiva, spesso intesa in senso lato e non prettamente dottrinario, dell'estetica *wabi-sabi*) e, non da ultimo, della vita quotidiana, in evidente continuità con i recenti sviluppi dell'estetica diffusa e dell'*everyday aesthetics*.

Nell'ottica di dare a un progetto così esteso, multidisciplinare e variegato una configurazione ordinata, benché non eccessivamente schematica né priva di continui rimandi interni, i quali senza dubbio contribuiscono a garantirne l'organicità, il volume si suddivide in sette principali sezioni tematiche: nella prima metà, facendo seguito a un contributo di carattere introduttivo dello stesso Cheyne, l'estetica dell'imperfezione viene indagata in relazione alla cultura artistica (prima parte) e approfondita in specifico riferimento a musica (seconda parte), arti visuali e teatro (terza parte), letteratura (quarta parte); nella seconda metà l'estetica dell'imperfezione viene invece indagata in relazione al quotidiano (quinta parte) e approfondita in specifico riferimento ai temi del corpo, del sé e della persona (sesta parte) e infine degli ambienti urbani (settima parte). Nonostante i molteplici punti prospettici, condivisa e sottesa a tutti i testi è l'idea di riflettere sull'imperfezione per tramite degli strumenti, plurali e particolarmente duttili, offerti dall'estetica e di farlo non tanto in un'ottica "anti-perfezionista", quanto piuttosto mirando a problematizzare e, per così dire, a riequilibrare i meriti e demeriti sia del "perfezionismo" che dell'"imperfezionismo" (p. xv).

Utile a una prima tracciatura dei margini della questione dell'estetica dell'imperfezione è il testo di Cheyne posto in apertura al volume (*Imperfectionist aesthetics, broadening the field and clarifying the definition*, pp. 1-21),

il quale, servendosi di riferimenti ad autori della tradizione filosofica (fra cui Schlegel, Nietzsche, Benjamin, Wittgenstein) e letteraria (fra cui Melville, Eliot, Sartre, Calvino), introduce i temi chiave della prospettiva imperfezionista – quali irregolarità, contingenza, manchevolezza, divergenza, imprevedibilità, frammentazione, incompletezza – chiarendo il loro nesso intrinseco con il cambiamento, con la dinamicità della vita, con la generazione di bellezza e rimarcandone l'importanza entro due contesti cruciali: quello dell'espressione (artistica, ma anche filosofica), dove, chiarisce Cheyne (p. 5), l'imperfezione non costituisce un mero aspetto stilistico-formale o una semplice questione di gusto, bensì influenza e informa il contenuto di ciò che è espresso, andando così anche a stimolare la possibilità di suoi ulteriori sviluppi e configurazioni (come, ad esempio, è mostrato in filosofia dall'utilizzo del frammento, dell'aforisma, della paratassi); e quello della dimensione sociale, in cui l'imperfezione può essere interpretata come correttivo delle derive più dannose della staticità di qualsivoglia ordine costituito e delle logiche della perfezione che in vari ambiti (Cheyne si riferisce in particolare alla produzione e al consumo di massa di oggetti fra loro identici e sempre perfettamente funzionanti e funzionali) tendono oggi a imperversare. Cheyne distingue, dunque, fra un uso descrittivo dell'imperfezione e uno valutativo, per cui un'opera o una pratica possono essere "perfette" nella – e proprio in virtù della – loro imperfezione.

Poste queste premesse, negli interventi che seguono vengono approfondite le implicazioni etiche dell'estetica dell'imperfezione attraverso la proposta di un *ethos* che non disdegni la perfezione di per sé, ma che si mostri più inclusivo nei confronti di ciò che a essa non si conforma omogeneamente, aprendosi alla spontaneità e all'inaspettato (Peter Cheyne, *Imperfectionist aesthetics and the inclusionist ethos*, pp. 25-41). In questa prospettiva vengono, quindi, analizzati una serie di fenomeni artistici e di pratiche culturali che a tale *ethos* rispondono e del quale si presentano come casi particolarmente virtuosi.

Anzitutto, vengono proposti esempi nel campo dell'arte in generale: la categoria del "non finito" come applicabile alle arti sia figurative che performative (Andy Hamilton, *Imperfection and the unfinished work*, pp. 42-53); l'arte sacra come paradigma, qualora non estraniata dal proprio originario contesto religioso per essere messa a disposizione di una fruizione completamente secolarizzata, della possibile integrazione fra "mondo dell'arte" e vita pratica (Gordon Graham, *Art proper, perfectionism, and the sacred arts*, pp. 54-65). In secondo luogo, vengono

esaminati esempi nel campo della musica: la valorizzazione del significato esperienziale della musica a discapito della mera considerazione della sua struttura matematica (Ted Gioia, *Revisiting the aesthetics of imperfection after thirty-five years*, pp. 69-75, in cui il celebre jazzista si propone, forte del proprio lavoro pluridecennale su questi temi, di rivedere il concetto di imperfezione alla luce dell'odierno utilizzo di algoritmi e intelligenza artificiale nella composizione musicale, spingendo per una maggiore considerazione di ciò che la musica *fa* piuttosto che di ciò che essa è); la potenza comunicativa dell'improvvisazione nel jazz (David Wild, *Close enough for jazz*, pp. 76-86) e in performance musicali situate all'interno di pratiche dalla forte valenza sociale, rituale, partecipativa e di costruzione della propria identità (Lara Pearson, *A social aesthetics and ethics of imperfection*, pp. 87-100). Seguono esempi nel campo delle arti visive (Karen Lang, *The necessity of imperfection*, pp. 103-15, in cui l'autrice riflette sul tema dell'esigenza etico-estetica – si potrebbe dire “spirituale” – dell'imperfezione tentando di rintracciare una connessione fra l'espressionismo astratto di Philip Guston e la pittura di paesaggio della dinastia cinese Song), performative (Sirithorn Siriwan e Sarawanee Sukhumvada, *Thai theatre and the interplay of perfection and imperfection*, pp. 116-30, in cui viene trattato il teatro thailandese, esempio di un'arte positivamente imperfetta e tuttavia dimenticata o non riconosciuta dalla tradizione ufficiale), non convenzionali (Eda Keskin, *Wabi-sabi aesthetic and Joseph Beuy's Badewanne*, pp. 131-41, in cui la *Vasca da bagno* di Beuys diventa un esempio contemporaneo e occidentale dell'estetica orientale del *wabi-sabi*, incentrata su transitorietà e impermanenza, oltre che un'occasione per riflettere sul portato socio-politico dell'estetica della perfezione). Chiudono la prima metà del volume esempi nel campo della letteratura (Kaz Oishi e Yasuo Kobayashi, *The aesthetics of weeds*, pp. 145-57, sul poeta giapponese Nishiwaki Junzaburō; Gregory Dunne, *The poetics of ruins*, pp. 158-71, su un confronto fra il poeta giapponese Matsuo Bashō e il romanziere americano Nathaniel Hawthorne; Fiona Tomkinson, *The aesthetics of perfection and imperfection in Iris Murdoch's "An accidental man"*, pp. 172-85, sull'utilizzo di motivi appartenenti all'estetica e alla spiritualità giapponese da parte della scrittrice Iris Murdoch; Joseph S. O'Leary, *The triumph of imperfection*, pp. 186-200, sull'apparente “caoticità” dei poemi di Yeats).

Come anticipato, il quadro, già molto ricco, viene ulteriormente ampliato nella seconda metà del volume, in cui la riflessione estetica sulla dialettica fra perfezione e imperfezione è estesa alla dimensione del

quotidiano. Ad aprire tale riflessione è il contributo di una delle figure di maggior rilievo nel campo dell'*everyday aesthetics*, Yuriko Saito (il cui ultimo libro – *Aesthetics of care: practice in everyday life*, London 2022 – è stato peraltro discusso nel book forum dello scorso numero di “Studi di Estetica”). Sviluppando alcuni punti già toccati da Cheyne, l’autrice tematizza l’estetica dell’imperfezione in relazione alle problematiche portate dall’odierno consumismo (mercificazione, obsolescenza programmata, ossessione per la novità, perdita del legame emotivo con gli oggetti, sostenibilità ambientale, per citarne solo alcune), proponendola – sempre sotto la guida della sensibilità *wabi-sabi* – come strategia per integrare la storia dell’oggetto nella sua apparenza estetica e ricordarci che noi coesistiamo e ci trasformiamo insieme al mondo materiale (Yuriko Saito, *The role of imperfection in consumer aesthetics*, pp. 203-17).

Nei contributi successivi il legame fra estetica dell’imperfezione e vita quotidiana viene, quindi, declinato in chiave politica (Thomas Docherty, *Imperfection and the politics of realism*, pp. 218-28), analizzato nelle varie sfaccettature dell’esperienza ordinaria (James Kirwan, *Everyday encounters with aesthetic imperfection and perfection*, pp. 229-40), interpretato come fondamento per una condotta edificante in un mondo essenzialmente imperfetto (Lucas Scripser, *Aesthetic imperfection and ethical edification*, pp. 241-54), letto come stimolo verso pratiche positive di costruzione della nostra identità (Laura T. Di Summa, *Collecting what? Collecting as an everyday aesthetic act*, pp. 255-67, in cui in particolare è presa in considerazione l’interessante pratica del collezionare piccoli oggetti legati alla vita di tutti i giorni).

Chiudono il volume due ultime sezioni tematiche. La prima dedicata all’imperfezione in relazione al corpo e al sé (Sherri Irvin, *Bodies, functions, and imperfections*, pp. 271-83; Cheryl Frazier, *Imperfection as a vehicle for fat visibility in popular media*, pp. 284-95; Glenn Parsons, *Imperfection and beauty of character*, pp. 296-309; Christopher Hamilton, *Art, the self, and the value of imperfection*, pp. 310-24) – forse la parte del volume che, nonostante l’attualità e l’indubbia rilevanza dell’argomento, si presenta meno originale, correndo talvolta il rischio, pur nel tentativo di considerare la questione da angolature inedite e non banali, di sfociare nella retorica della lotta agli stereotipi e dell’accettazione dei difetti (nostri e altrui, fisici e caratteriali) senza offrire spunti critici davvero incisivi o innovativi. Infine una sezione sull’imperfezione in relazione agli ambienti urbani (Andrea Lorenzo Baldini, *Street art, graffiti, and tags*, pp. 327-42; Rumiko Handa, *The aesthetics of imperfection and*

architectural design for memorial sites, pp. 343-62; Sanna Lehtinen, *Urban experience as aesthetic compromise*, pp. 363-74; Renee M. Conroy, *Grit and urban (im)perfection*, pp. 375-87) – che, invece, apporta alla riflessione sull'estetica dell'imperfezione un taglio diverso e non scontato, esemplificando in modo efficace le argomentazioni presentate tramite casi concreti e per nulla convenzionali (come la pratica del *tagging*, analizzata da Baldini, indubbiamente meno presa in considerazione in ambito estetico-filosofico rispetto ad altri tipi di *street art*, quali i più classici graffiti o le ormai celebri trovate artistiche à la Banksy). Lo spazio urbano, contesto in cui quasi tutti noi viviamo e su cui, però, da filosofi (e non per esempio da architetti o da designer) ragioniamo raramente, diventa, così, ottimo campo di prova delle istanze "imperfezioniste" enucleate finora.

Volendo trarre, alla luce di questa ricognizione, un bilancio complessivo sul volume, ne va senz'altro sottolineato il principale merito, ossia quello di riuscire a condurre l'analisi con agilità, fornendo numerosi esempi concreti, i quali, pur riferendosi a pratiche e contesti fra loro molto diversi, vengono sempre ben inseriti nella cornice generale, che resta sfondo e struttura portante di tutta la raccolta. Il volume, in altri termini, riesce, nonostante l'estensione, a non cadere nei due maggiori rischi che questo tipo di collezione di saggi spesso comporta: da un lato, quello di avanzare molti ragionamenti teorici lasciando il lettore con il dubbio su quale riscontro o applicazione questi possano poi trovare nella pratica; dall'altro, quello di diventare un insieme disorganico di esempi disparati, i quali, anziché chiarire, contribuiscono solo a confondere e a far perdere il senso generale della questione che si vuole sviluppare.

Evitando entrambi, il volume esibisce invece la coesione sottesa al progetto di cui è frutto e raggiunge, così, il proprio intento: ragionare – e far ragionare – sul ruolo e sulla valenza estetica dell'imperfezione nell'arte e nella vita, intendendo l'estetico in accezione ampia come qualcosa di incluso non solo nella quotidianità in senso banale o meramente ordinario, ma anche in tutte quelle pratiche – morali, sociali, politiche, etiche nel senso dell'*ethos* come comportamento verso le cose in generale – che definiscono la nostra "everyday life" perché le abbiamo scelte deliberatamente e perché costituiscono parte integrante della nostra identità in quanto singoli o in quanto comunità.

Proprio perché il riferimento al nucleo concettuale dell'estetica dell'imperfezione viene sempre mantenuto, arricchendone lo spettro prospettico piuttosto che creando disordine intorno a esso, il lettore è accompagnato lungo i suoi molteplici assi senza perdersi ed è messo in

grado di comprendere, in questa vasta gamma di esempi, anche quelli che, per formazione culturale o interesse personale, sono più lontani dal suo orizzonte. La lettura può, quindi, risultare utile sia a chi si occupa di uno degli ambiti di indagine coinvolti e intenda approfondire in esso il tema dell'imperfezione, sia a chi viceversa è da questo incuriosito e intenda allargare il proprio sguardo in senso interdisciplinare.

Giulia Zerbinati

Rassegna

Practice to re-learn, re-learn to reinvent. Exercise in art as development of artistic attitude

on: B. Sève, S. Troche (dir.), *L'exercice en art. Exercises for artists, art as exercise*, "Methodos", 21 (2021); F. Camilleri, *Performer training for actors and athletes*, London ecc., Methuen | drama, 2023, pp. 232; H. Young Hwang, T. McAllister-Viel, Liz Mills, S. Reed (eds.), *Touch in training*, "Theatre, dance and performance training", 14/2 (2023), pp. 81-285.

Analysing artistic activity from the point of view of practice makes it possible to demonstrate the irreducibility of the latter to the acquisition of technical competence and its link to the development of an "artistic attitude" on which artistic inventiveness depends. This is the theme of this issue of the interdisciplinary journal "Methodos", entitled *L'exercice en art. Exercises for artists, art as an exercise*, edited by Bernard Sève and Sarah Troche (the pagination is unavailable for this issue, hence all the quotations must be referred to the author each time at stake; all the French quotations have been translated into English). Sève and Troche's thesis, that the study of art from the point of view of exercise highlights art and vice versa, is based on the ambiguous nature of exercise. The acquisition of new skills through the latter is in fact made possible precisely because movement forces us to get rid of the "perceptual and gestural constraints" that prevented us from developing these skills.

Art interprets this aspect in a radical way, because it defies the very understanding of exercise as a matter of correct application of rules. As François Berquin points out in his text devoted to Francis Ponge (Francis Ponge, *Gradus ad Parnassum*): "Exercise is done to be missed" (my transl.). Artistic exercise, in fact, succeeds when it fails as a set of activity achieved through the correct application of rules, forcing one to "unfold

a rule applicable in other circumstances". Through failure, for example, an "unexpected solution" appears and, with it the ability to reinvent one's own action, begins to develop. This is possible because, as the puns used by Berquin himself show, there is in fact an experimental component inherent in every artistic exercise. Exercising, as Ponge suggests, is always a way of exploring one's own way of functioning, a way of exercising one's own expressive capacity. Exercising the word is one of the most effective ways of exploring this capacity, which passes through the feat of restoring the "silent" voice of things. This voice only takes on a verbal form thanks to the efforts of a language, whose inchoative, often unsuccessful course makes the unexpected appearance of the right formulation all the more satisfying and leads to a state of true pleasure.

The artist's physical and affective involvement becomes more explicit in texts dedicated to theatre, such as Susanne Rochefort's article *Mémoriser et répéter: l'exercice dans la construction d'un art du comédien dans le second XVIII siècle à Paris*. Rochefort, who uses archival material from the French theatre school *La Comédie Française* – active between 1786 and 1789 – emphasises not only the physical effort involved in memorising, but also the affective involvement required by different styles of acting. Mademoiselle Le Clairon, for example, inaugurated a style based on the assumption of the character's gestural and behavioural habits off-stage. Another style, based on analytical observation, was proposed by Mademoiselle Dumesnil, who preferred to hoard feelings and emotions off-stage in order to arouse them on stage.

In contemporary theatre, interpretation is conceived in terms of "character appropriation", as explained in the essay by Anne Pellois and Tomas Gonzales *Apprendre en copiant: l'acteur/actrice et ses modèles dans les pratiques de copie, d'imitation et de reactivation*. This article is the result of a successful intertwining of theoretical reflection and pedagogical experimentation conducted on the role of copying, imitation and reactivation in theatre in a workshop active since 2018 at the Lausanne school "La Manufacture". Although the authors emphasise the preparatory role of the exercise in the staging of a performance, they show that this is possible thanks to the plasticity of the exercise, which, at the very moment it transforms the actors, is itself transformed, giving their interpretations their specificity. This aspect emerges in improvisation, especially when improvisation is included in preparatory work emerges, as highlighted by Théo Gorin's essay *Le théâtre d'Improvisation ou comment apprendre à improviser: de l'exercice artistique à la performance interactionnelle*. Also drawing on material collected "in the field" with troupes of

amateur and professional actors, Gorin shows that artistic practice is not just a matter of keeping fit, but of “establishing a habit, a technical disposition that will unfold during the official performance”. The formation of this habit takes place in the “intimate” – but no less performative – space of the studio, where a “performance before the performance” takes place.

This is where the actor not only demonstrates his or her skills in front of other actors and the director, but also develops them and learns new ones. Repetition plays a crucial role here, making it possible to grasp the differences between each repeated action and the results it produces, which, in the context of the studio, where they are the sole focus of the attention of those present, reveal unexpected effects that each action can have on the scene. This aspect, which emerges in the studio, a place of study and experimentation, exploits a “paradox” inherent in artistic exercise that is manifested in improvisation: the coexistence of an innovative and a repetitive instance, linked to a shared stable technical base. The apparent nature of this paradox is revealed by the artistic exercise itself, which is constantly reinvented by the artist through the evaluation of the differences noted in each repeated gesture according to certain technical principles. In this way, the artist acquires not a technical competence, but a “technical disposition”, which prepares him not only for the single spectacle he is preparing, but for all those to come.

The idea that artistic exercise leads to the development of a “disposition” and therefore an attitude which, although dependent on the acquisition of technical skills, cannot be reduced to them, and which has to do with a way of physically “disposing oneself” to the solicitations coming from context, is more evident in Émile Dalcroze’s reflections on a new musical pedagogical system which he calls “Rhythmics”. Anne Boissière’s *Émile Jaques Dalcroze. Jouer autrement: les exercices d’Émile Jaques-Dalcroze* explains this system by stressing its dependence on listening to the “living”, felt dimension of music, and thus on the “bodily appropriation” of music signs. Music is learned thanks to the formation of a “musician’s body”, a body “whose essential quality is that of being plastic (an “animated plastic”) – in the sculptural sense of the term, which implies space”. Indeed, music takes shape in the spatiality implied by the living, moving body, a living spatiality that “organizes itself between music and movement”. This highlights the link between music and dance, namely with improvisation, through which the student, as the dancer Françoise Dupuy – who used Dalcroze’s “Rhythmic” in her dance classes – points out, “experiments

and invents himself” as a “body capable of propelling his interior force towards the externality and of mastering all the modalities of the latter”.

The invitation to follow such impulses does not lead to impulsiveness; on the contrary, the spontaneity he is provided with which it follows a musical phrase by throwing a ball, or “writes” with its movements the lines represented on a blackboard, only emerges “in situation, that is to say, through exercise. The “setting up” is therefore decisive: one can therefore say that the exercise constitutes the living body in its relational status. The technical disposal of a living, plastic body occurs thanks to its inscription into a situation, a “marge of play” where the artistic body unfolds its relational dimension, that is to say, its constitution through the relationship between feeling, movement, and living spatiality. Exercise “shapes” to this living, felt, “pathic” – to use Erwin Straus’ term for the qualitative aspect of our experience – dimension by training the artist’s “rhythmic consciousness”, i.e., his ability to tune into the “measure” that can be felt in one’s own cardiac pulsations, in one’s own heartbeat, breathing and walking. This is the only way to escape “arrhythmia”, that is to say, the disconnection from the living component of movement, and embrace easiness (*aisance*), a freedom of movement that keeps the body in a state of fluidity and openness through which the artistic expression unfolds.

This attitude is acquired thanks to the transformation of the bodily attitude of the artist through exercise. The various possible interpretations and declinations of this transformation are illustrated by Benjamin Straehli’s essay *S’exercer pour quoi faire?*, Sarah Troche’s essay *John Ruskin: s’exercer à l’innocence*, and Baptiste Tochon-Danguy’s essay *Exercice de l’œil, exercice de la main: le dessin comme exercice de soi à l’époque de la Renaissance maniériste*.

Straehli’s analysis of solmisation exercises developed by Pierre Schaeffner in his *Treatise on musical objects* (1966, 1977) highlights the heuristic value of these exercises. The latter, in fact, are part of an investigation into the limits of the perception of sound as music, an investigation that depends on the training of the musician’s “ear” through exercise.

The idea that artistic exercise is part of a research of which the artist’s body is the principal tool informs the other two essays. Susanne Troche’s explication of John Ruskin’s thesis of the importance, for the draughtsman, of maintaining a “virgin eye” illustrates the dependence of artistic mastery on the development of a “way of seeing”, which is achieved through a specific “eye-training” provided by the practice of drawing itself. The latter, in fact, leads the artist to detach himself from his habitual way of perceiving and to approach to the “conditions of infantine sight”,

that is, to a passionate way of seeing that refines his vision and, at the same time, his artistic skills.

Tochon-Danguy's paper shows that Ruskin's thesis is in continuity with the idea promoted by Mannerist treatises of the late 16th century, that the practice of drawing is a way of "learning to see" and developing the "judgement of the eye" necessary to achieve the "sprezzatura", the "non-chalance that 'conceals art', disguises it under 'agility and ease'". This is the focus of this article, the merit of which is to show that this ease or "grace" depends on the ability not only to visually grasp a variety of forms, but also to recognise through them the *maniera* of the author.

Marina Seretti's insightful article, *Esquisser un monde: l'exercice de la rêverie selon Léonard de Vinci*, shows the connection between Leonardo's idea of exercise and his understanding of painting as "an exercise constantly started again", in order to avoid the "peintre's uncontrollable tendency to reproduce himself in his work". Exercise contributes to this because, by assuming the status of an ascetic practice, it leads the artist to detach himself from himself. Indeed, by engaging in the representation of formless entities, he "unlearns" pre-constituted schemes and learns instead to think like nature. He incorporates "the inchoate movement of a Nature that is protean, messy and inventive, always 'nascent' in the etymological sense of the word ("nature", from the Latin *nasci*, 'to be born')". The production of formless sketches reflects, through many simultaneous "beginnings", mirrors and develops the movement through which nature, as well as the artist's own inventiveness, generates and reproduces itself.

A significant contribution to these considerations is provided by Justine Prince's article *Apprendre à sentir: l'exercice de la perception par sa déstabilisation dans les œuvres labyrinthiques*, where Paul Valéry's reflections on the exercise of the formless in drawing are related to Olafur Eliasson's exposition *Contact* presented at the Fondation Louis Vuitton in Paris in 2014-2015. The illustration of Paul Valéry's reflections in the *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* and in the text *Du sol et de l'informe* present in *Degas, Danse, Dessin* (1936), further develops the idea, already present in Troche's article, that exercise allows the artist to detach himself from perceptual and thought habits. This occurs by means of a destabilising operation that can be vehiculated by the representation of formless subjects. The latter, in fact, makes the artist miss "the coherence imposed by the identification of a signification"; he is therefore led to escape the fixity of the concept and to assume the "continuously ever-changing character of sensible impressions" and of reality itself. The

formless subjects he draws, in fact, confront him with perceptual data, which he has to put together through the “active work of reconstruction of a unity”. This is precisely the kind of work demanded by Olafur Eliasson’s “labyrinthic constructions” exposed in *Contact*, where optical and “spatial” illusions challenge the viewer’s perception of space and time forcing him to reorganise on his own his ability to orient himself.

In continuity with the idea that the artist needs to detach himself from habitual patterns of thought and perception, Marianne Massin’s essay, *Exercices de déprise* shows the complexity of this operation. For example, she underlines that it does not contrast but rather requires and implies a “recovery” (*reprise*). The alternation between detachment and recovery is reflected in the two “movements” that characterise attention. The latter is in fact both a “presence to the world and an absence to oneself”. Exercise teaches to realise this “absence to itself” by leading the artist to detach himself from the “hypertrophy of will”. Only in this way can the artist discover his own style.

Thomas Sabourin’s text *L’équivoque de l’exercice en art: formation des habitudes et euristique artistique (sur Husserl et Henry)* provides a powerful insight into the relationship between gestural habits, voluntariness, and attention. By adopting a phenomenological perspective, Sabourin stresses the involuntary and “felt” origin of one’s gestural habits. Although the latter are intentionally acquired through imitation, habit reduces their intentionality through repetitio. This shifts the artist’s attention from the execution of the action to its qualitative, affective dimension: the “infinitesimal sensory impressions concealed in the gesture” that works as “qualitative enrichment of affective life”. This allows us to clarify the overmentioned link between attention and detachment: the latter can be reinterpreted as an “fluctuation of interest”, in which the “anesthetising” effect of habits allows a different interest to emerge, giving relevance to aspects that were previously unseen. This allows the artist to give way to a multiplicity of variations in the performance of the same gesture.

The discovery and actualisation of these variations, which achieve a reinvention of both the artistic gesture and the exercise, is what distinguishes the artist from the acrobat, who, as Thomas Bénatouil points out in *Le philosophe ou l’acrobate*, trains exclusively for others, in the name of an exhibitionism alien to the artist.

The comparison between this issue and Frank Camilleri’s book *Performer training for actors and athletes*, will allow us to understand, on the one hand, the advantages of a close examination of the issues of artistic

practice that have also emerged in this issue of “Methodos” and, on the other hand, the importance of giving prominence to the notion of artistic practice in order to address this issue in a more comprehensive way.

The originality – and, to some extent, the weakness – of Camilleri’s approach is to place the experience of training artists and athletes on the same level. This is made possible by the broad meaning that Camilleri gives to these categories; artists are described by him – perhaps not entirely justifiably – as “aesthetic performers [...] including those in physical, devised, dance, and other movement-based theatres” – while athletes are “participants in sport that entail physical agility, strength, speed, and/or endurance” (p. 10). Both share a “performer training”, where “performer” refers to their “daily behaviour”, and “training” coincides with both the practice and the process through which this behaviour is articulated, thus considering both the training phase and the performance together.

The points on which I would like to focus in order to put into dialogue Camilleri’s reflections and those of the authors of the analysed issue of “Methodos” are: 1) the relationship between the body and the context; 2) the role of cognition in art and sport; 3) the difference between art and sport. Underlying these three points, particularly 1), is the notion of “body-world”: “a state of relational being with and in the world” (p. 47), namely the interrelationship between the body, the mind and the human and non-human entities provided by the environment. This notion, which lies at the heart of an ecological and embodied approach to cognition, is based on the idea that the interrelation between body, mind and environment is an assemblage of elements endowed with a range of affordances (p. 48). The added value of this notion is that it does not consider the body as the “starting point”, i.e., as the origin of affordances that act on the environment, but as the “arrival point that socio-cultural forces make possible through the coming together of properties/affordances” (p. 49). This means that not only the work of art, but the artist’s body itself, emerges from the encounter between its properties/affordances and those of the environment, whose changing nature leads to the understanding that the artistic exercise consists precisely in sensitising the artist not only to specific environmental affordances, but also to the potentialities of their variations.

Camilleri’s contribution to the debate on artistic exercise manifests itself also in his detailed analysis of the role of cognition in art and sport (2). This aspect – which is only indirectly addressed in the “Methodos” issue examined – is based on a broad concept of cognition that includes:

images (mental representations in which the athlete or the artist observes himself doing something), emotions (contents related to an affective state during the practice) sensations (related to the stimuli derived from the physical effort), and thoughts. These cognitive processes do not occur internal to the individual, but immanent to his interaction with the environment. They consist of a process of reorganising one's "awareness and capacity for action" (p. 100), which manifests itself in activities such as internal sensory monitoring, active self-regulation, outward monitoring, active distraction (attention-demanding tasks and attention-demanding environment) and involuntary distraction (unimportant scenery, irrelevant dreams, imagining music). The reflections on distraction are particularly relevant because they allow us to contextualize the role of detachment in artistic exercise. Distraction, in fact, is a kind of attention that, thanks to a certain degree of automatism, paradoxically allows the performer (whether he is an artist or an athlete) to "remain engaged" in his practice. Consciousness and unconsciousness are an integral part of the performer's state of mind, which is "fluctuating and evolving towards a finishing line" (p. 177) – an image that resonates with Sabourin's ideas of "interest fluctuation" – characterised by what Camilleri calls "aesthetic pacing": a constant, shifting, dynamic modulation based on the performer's "refined awareness", which guides the monitoring and the adjustment of his internal and external actions.

The critical aspect of Camilleri's account, which culminates in the promotion of "via athletae", i.e., "a way of being 'true' to one's own bodyworld" through an intensified, psychosomatic engagement with the world, is that it seems to overlook the distinction between the attitude adopted in art and that adopted in sport (3). Despite the intensity of his engagement with the bodyworld and the enhancement of the reinvention of this engagement through his practice, for the sportsman, this engagement is subjugated to the achievement or even the overcoming of certain physical standards. On the contrary, for the artist the achievement of certain physical standards is functional to the reinvention of the engagement with the bodyworld, which is the way through which his creative process unfolds itself. This distinction becomes clear when one considers the distinction between the exercise and performance in his analysis. In this way, it becomes evident that exercise, far from being a simple physical training, is the responsible for the formation of the artistic or sporting attitude.

An effective insight on the specificity of the "artistic attitude" is provided by the issue *Touch in training* of "Theatre, dance and performance

training”, 14/2 (2023) that Ha Young Hwang, Tara McAllister-Viel, Liz Mills and Sara Reed devote to the role of touch in the performing arts during and after the Covid-19 pandemic. The first of the three papers we will analyse, Juliet Chambers-Coe’s *Exploring Rudolf Laban’s flow effort: new parameters of touch in training* (pp. 158-76), shows that the prohibition to touch to each other during her teaching activity in Laban for actor classes that took place at Rose Bruford College in 2020, was illuminating about Laban’s notion of *Flow*. Conceived by Laban as what permeates and holds together, the other “efforts” (weight, space, and time) that are involved in our movements, *Flow* is an energy “experienced in the body as vibrational currents *in* and *between* the bodies” (p. 167) a kind of “affective, vibratory ‘frequency’” (p. 168) that underlies emotions, intentions, sensations, thoughts, and physical movements. By exploring the *Flow* vibrations through breath rhythms, which varied in intensity according to the variation in body tension, the students learned that what makes the flow transferable through physical contact is precisely its “felt” nature, which can be dispensed with. Moreover, this made the students more sensitive to how space itself appeared and disappeared in correspondence with the two movements of the flow, one of recollection, of introjection of energy, and the other of its expansion. In this way, they discovered the “felt” energetic, vibrant dimension of space, a space between energetic and physical contact, between consciousness and unconsciousness, which appears as the source of their expressive abilities.

Thoughts, discussions, and reflections on the role of touch in dance learning collected by Carla Trim-Camben and Jo Read in *What a touchy subject! Discussions, reflections and thoughts about touch on the UEL BA (Hons) Dance: urban practice course* (pp. 216-20), highlight how Covid-19 enabled the discovery of the affective dimension of touch in relation to this “living spatiality”. Here, it emerges how it was only after the physical distance imposed by covid was it possible to discover that the difference between dance genres lies precisely in the different affective nuances of touch, but also that, even before covid, touch was often avoided, leaving its artistic-expressive potential yet to be explored.

Dina Robinson’s text *In touch and between: a tactile toolkit for creative practitioners to navigate touch within their creative practice* (pp. 248-65) goes in this direction. The main toolkit is one in which the artist is invited to move through the natural environment using touch as a “mode of listening”. The experimental, unexpected – even to himself – compositional choices he is led to make him discover that his creative process is an

integral part of the way through which the engagement with the environments shapes his own identity.

This toolkit thus becomes an emblem of the artistic exercise understood as a means of reinterrogating and reinventing one's engagement with the environment and, at the same time, one's artistic and individual identity.

Serena Massimo

© 2024 The Authors. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.