

Recensioni, rassegne, autopresentazioni, note

Recensione

Les carnets du paysage. Revue de projet, d'art et d'écologie politique

a cura di G.A. Tiberghien, Arles, Éditions Actes Sud, 2021, pp. 160

Camminare e fermarsi, attraversare e conoscere, muoversi nel paesaggio e lavorare in esso: la marcia rappresenta un metodo primario per l'esplorazione del rapporto che l'uomo intesse con il paesaggio-ambiente in termini di esperienza estetica, di pratiche abitative e di identificazione culturale.

Così Gilles A. Tiberghien introduce il volume *Les carnets du paysage. Revue de projet, d'art et d'écologie politique*, monografico *La marche* (2021), incentrando l'attenzione proprio sulla camminata, intesa qui come quel "dispendio fisico più semplice" (p. 7) che negli ultimi decenni è stato posto in secondo piano dalle evoluzioni tecnologiche, dallo sviluppo sempre più preponderante di mezzi in grado di ridurre in modo considerevole le tempistiche degli spostamenti, dando così vita a una sorta di apatia nei confronti della realtà circostante e dei suoi caratteri più intrinseci. Il girovagare, o meglio, l'avanzare non è quindi solo una pratica d'esplorazione consolidata, di cui esistono innumerevoli esempi, dalle esplorazioni dei pendii alpini ad opera degli intellettuali illuministi come il poeta elvetico Albrecht von Haller, ai viaggi degli autori romantici d'Oltralpe come Johann Wolfgang Goethe e Alexandre Dumas padre. La passeggiata si pone anche come una sorta di dimensione parallela entro cui il soggetto può riacquistare quelle coordinate spazio-temporali sfumate dall'accelerazione tecnologica, in un atto di rallentamento che gli consente di intravedere, o meglio, di interagire con gli elementi che compongono la realtà circostante, conoscere le stratigrafie culturali presenti in essa e di percepirla gradualmente l'identità paesaggistica. Esplorare, attraversare è quindi un modo per "affermare quel tempo" (p. 9) lontano dalla velocità, dalla fretta continua e dalle odierne modalità di spostamento, per rivolgersi invece a una realtà misurata a passo d'uomo, con un ritmo adatto a compiere ciò, entro cui lo sguardo e le arti – tradizionalmente e intrinsecamente legate alla concezione di paesaggio – possono trovare la massima espressione.

Tale pratica si pone *in primis* come un efficace dispositivo per la lettura stratigrafica del paesaggio, volto a riportarne in auge le tracce e a evidenziarne l'evoluzione. Sembrano qui fondamentali i riferimenti ai contributi di Claude Iverné (cfr. pp. 38-45), di Bruno De Wachter (cfr. pp. 60-71), di Bernadette Lizet (cfr. pp. 84-95) e di Eugénie Denarnaud (cfr. pp. 26-37). Ciò che accomuna l'esperienza volta alla scoperta dei paesaggi e delle comunità della Groenlandia, il ripercorso delle vie francesi fortemente impregnate della cultura cristiana fin dai tempi dei grandi pellegrinaggi medievali, o ancora, l'esperienza di attraversamento di un paesaggio urbano come quello di Tangeri, è la necessità di intravedere una profonda stratigrafia che affiora in modi e momenti differenti a seconda del percorso d'interazione seguito. Se da una parte il moto del soggetto consente di riportare alla luce pratiche cadute in disuso come la conduzione dei cavalli lungo le vie di comunicazione per giungere alle fiere più vicine o come l'attraversamento delle antiche vie di pellegrinaggio da parte di estranei rincuorati unicamente dalla loro fede, dall'altra parte esso consente di porre una profonda valutazione in merito all'atto stesso di camminare. Un'abitudine ormai perduta a partire dagli anni Cinquanta come quella descritta da Bernadette Lizet e riassunta nella citazione "i contadini svuotano le stalle che trasformano in garage per auto e trattori" (p. 95) traduce oggi quella prorompente necessità di valutare soluzioni ecologiche per far fronte all'aggravamento della crisi ambientale; una questione entro cui il ruolo degli animali potrebbe assumere una posizione funzionale e anche culturale di primo rilievo. Ancora più stringente è l'esempio della realtà groenlandese, dove il paesaggio costellato di ghiacciai, fiordi e spazi sconfinati sembra conservare e trasmettere quella dimensione "di transito" (p. 62) propria delle abitudini e dei metodi di sopravvivenza degli Inuit, consuetudine che gli è stata negata con l'instaurarsi della civiltà danese.

Anche il caso studio presentato da Eugénie Denarnaud presenta elementi di congiunzione tra differenti metodi di attraversamento del paesaggio urbano. Le numerose declinazioni del rapporto tra uomo e paesaggio-ambiente nelle vie di Tangeri mettono in evidenza un'interazione volta a manifestare il grave degrado a cui è sottoposta la natura a causa della progettazione urbanistica. Così facendo l'attraversamento dello spazio urbano sembra contrapporre due ritmi co-presenti; quello automobilistico, dettato da una costante accelerazione e caratterizzato dalla sempre più frequente percorrenza delle moderne progettazioni stradali, e quello invece di un attraversamento a passo d'uomo, rallentato, che si orienta nella parte opposta e che, girovagando nei quartieri popolari,

tenta di raccogliere e identificare i resti – quella “vegetazione spontanea” che resiste al cemento (cfr. pp. 30-1) – di un’identità paesaggistica simbolizzata dalla resilienza dell’Iris e che è stata gravemente compromessa dal progresso industriale.

Quest’ultimo esempio pone un’ulteriore riflessione, ampiamente affrontata nell’introduzione del volume, ovvero quella delle varie funzioni che può ricoprire la passeggiata all’interno delle ricerche estetico-paesaggistiche e delle pratiche artistiche attuali. Volendo riprendere l’analisi condotta da Guillaume Monsaingeon (cfr. pp. 10-25), è possibile distinguere tre tipi di locomozione, ognuna volta a evidenziare una vera e propria tensione che si palesa attraverso la sovrapposizione di registri e di ritmi differenti. È il caso del video realizzato da Guido Van der Werve nei pressi del golfo di Botnia, appartenente alla sezione “poetica del distacco”, entro cui si avverte un contrasto kafkiano tra la figura che avanza in primo piano e la massa meccanica in movimento, una rompighiaccio che potrebbe prendere il sopravvento in un qualsiasi momento e annientare la matrice umana. Sempre a questa definizione appartengono gli esempi performativi dedicati alle forme di resistenza che posso essere operate rispetto all’iperattività e all’accelerazione tipica delle metropoli. L’operato del collettivo SAFI e del collettivo Sándl si esplica proprio attraverso movimenti estremamente controllati, riflessivi, rallentati, inusuali, volti a restituire una sensazione di straniamento rispetto al ritmo cittadino in cui siamo abitualmente immersi.

Alla seconda sezione appartengono quelle azioni volte a esplicita provocazione, incuranti dei pericoli e delle legislazioni in vigore; mentre nella terza, dedicata al “combattimento militante”, si concentra il più alto grado di performatività e di lettura critica. L’esplorazione di zone proibite, come nel caso di Jennifer Allora e Guillermo Calzadilla nei pressi dell’isola di Vieques, o ancora, l’osservazione dei metodi di attraversamento delle linee di confine nei pressi di Ceuta ad opera di Randa Maroufi evidenziano la necessità di porre ulteriori valutazioni in merito alla funzionalità della passeggiata, di indagare la corrispondenza tra questa metodologia e le capacità psico-fisiche dei soggetti coinvolti e, non ultimo, di valutare un approccio collettivo che abbia come fine ultimo la sensibilizzazione ai temi indagati. L’artista canadese Elinor Whidden ripercorre le tappe della conquista del lontano West in totale opposizione rispetto all’uso di mezzi di trasporto, privilegiando un ritmo d’attraversamento a piedi. E anzi, volendo perseguire un ideale ecologico, sarà proprio da un’auto in disuso che trarrà i materiali per costruirsi gli strumenti necessari alla traversata; così facendo i pezzi ormai inutilizzabili subiscono una risemantizzazione e

sono convertiti dall'artista negli strumenti utili all'esperienza in atto, come uno zaino, delle ciaspole, una tenda e il celebre bastone con specchietto retrovisore che contraddistingue la copertina del volume. Di pari interesse è il percorso seguito dall'artista cinese Qin Ga, volto a ripercorrere in silenzio l'episodio fondativo della Repubblica Popolare Cinese. Ma, al contrario dell'esempio precedente, l'artista non lascia tracce della propria esperienza all'interno del paesaggio; il percorso della "marcia dei diecimila li" riproposta da Qin Ga corrisponde al tatuaggio presente sulla sua schiena, una mappa che, come il paesaggio entro cui cerca di identificarsi, è in continua evoluzione.

Da ultimo pare necessario sottolineare l'importanza del contributo presentato da Ekaterina Shamova (cfr. pp. 72-83), volto all'analisi del progetto "Slow Walk", ideato dalla coreografa belga Anne Teresa De Keersmaecker e attuato a Bruxelles, Parigi e Bruges tra il 2016 e il 2019. La particolarità di questo progetto risiede sia nella sua adattabilità e quindi nella possibilità di ripetizione all'interno di paesaggi-ambienti differenti tra loro, sia nel coinvolgimento attivo d'individui ma anche di gruppi di partecipanti. L'esperienza che si vuole raggiungere è quella di un nuovo grado di socialità, dove sia possibile condividere e collaborare con gli altri; un fine che è raggiungibile attraverso la ricerca di una nuova spazialità, dettata da un camminare lento, una "difficoltà" (p. 77), un "disorientamento" (p. 78) e, infine, un "adattamento graduale" (p. 79) al ritmo circostante.

Camminare è quindi una pratica di origine ancestrale, intrinseca all'umanità, ascrivibile tra i principali dispositivi d'interazione con il mondo circostante. L'evolversi di questo atto performativo ha comportato non solo un cambiamento nel concreto approccio al paesaggio-ambiente, ma anche un profondo ripensamento teorico volto alla riconfigurazione del paradigma estetico del paesaggio.

Katia Botta

Recensione

Bernard Stiegler, *La miseria simbolica*, 2 voll.

tr. it. di R. Corda, Milano, Meltemi, 2021 e 2022, pp. 164 e 226

Nei due volumi che costituiscono *La miseria simbolica*, ora tradotti in italiano per Meltemi e pubblicati per la prima volta, lo ricordiamo, nel 2004 e nel 2005, Bernard Stiegler continua il lavoro iniziato con la sua opera maggiore, *La technique et le temps*, purtroppo non ancora disponibile in traduzione. Nei tre tomi che costituiscono questa sua prima elaborazione egli mette a punto una serie di complesse analisi che hanno nell'affermazione di una costitutiva tecnicità dell'essere umano il loro cardine e che, ci sembra, devono essere comprese all'interno del concetto di "nuova critica" da lui qui sviluppato.

La tecnica e il tempo: la possibilità, antropologicamente preminente, di una temporalizzazione, e cioè di una proiezione del proprio esserci all'interno di una trama temporale, ci è data solo in quanto noi stessi facciamo coppia con un apparato tecnico o tecnologico che supporta e, ancor più, rende possibile ogni ritenzione ed ogni proiezione temporale – memoria e previsione – e perciò la nostra stessa collocazione all'interno di un divenire, la nostra possibilità di ereditare e tramandare. La "nuova critica" prende così le mosse da quest'affermazione: non c'è un dato antropologico invariante a cui riferirsi nella nostra critica alla tecnologia; non c'è opposizione tra l'empirico e il trascendentale, tra l'oggettivo e il soggettivo, ma circolare costituzione dell'uno attraverso l'altro – non c'è *chi* senza *cosa*, e viceversa; bisogna dunque fare appello a questa originaria tecnicità, a questa costitutiva "protesicità" ("originaria mancanza di origine", come la chiama Stiegler) per individuare benefici e malefici di una certa apparecchiatura tecnologica – quei malefici che si producono attraverso la ricerca di benefici, potremmo quasi dire (e infatti Stiegler non smette di ricorrere nei suoi scritti al *pharmakon* socratico della scrittura che, proprio in quanto rimedio alla dimenticanza, non cessa di produrla). *La technique et le temps*, infatti, nel momento in cui dimostra che bisogna intendere anche il libro come una protesi o un supporto artificiale della nostra memoria, denuncia al contempo l'"industrializzazione della memoria" messa all'opera nella nostra epoca: il bersaglio della "nuova critica" non è la tecnica in quanto tale, bensì una certa e specifica apparecchiatura tecnologica che, nell'epoca attuale – "epoca iperindustriale", come dice il sottotitolo del primo volume della *Miseria simbolica* – è indissolubilmente legata a problematiche di ordine economico e, perciò, dev'essere compresa a partire da queste. In altre parole, la tecnologia è

sempre apparecchiata da istanze economiche e sociali e il suo impiego non è mai neutro rispetto ad obiettivi e finalità di altro ordine (politiche ed economiche *in primis*).

Se la prima serie dei lavori di Stiegler mira ad analizzare il rapporto tra tecnicità e temporalità, *La miseria simbolica* si sposta verso il problema del rapporto tra tecnicità e *aisthesis*, tra tecnologia e sensibilità. Egli chiama *organologia generale* lo studio di questo rapporto, di quest'articolazione tra organi sensibili, organi artificiali e organi sociali, affrontato da lui con una precisa consapevolezza: le nostre facoltà estetiche sono, ormai da tempo e in maniera sempre crescente, condizionate da quello che potremmo definire l'a priori storico delle nostre percezioni, il *marketing*.

In maniera analoga a quanto affermato circa il rapporto tra tempo e tecnica, si parte qui da un assunto, principio generale dell'organologia: le nostre facoltà estetiche si costituiscono e si sviluppano in una necessaria relazione con "esternalità" tecniche, con protesi del sentire, con media espressivi e materiali. Il campo espressivo della sensibilità, luogo stesso in cui questa prende forma, è aperto da un insieme tecnico che ne decide per primo le possibilità. Quest'apparecchiatura tecnica con cui i nostri organi di senso fanno coppia media, e costituisce in questa mediazione, le nostre facoltà estetiche: la nostra stessa fisiologia percettiva è condizionata dagli strumenti che adottiamo; non ci sono invarianze estetiche di fondo capaci, da sole, di spiegare il nostro orientamento percettivo; come diceva Benjamin, la nostra percezione non è svincolata dal divenire storico – c'è una storia della nostra percezione che si può tracciare solo facendo una storia dei suoi *media*; "la stabilità degli organi di senso è una illusione per il fatto che essi sono sottomessi a un processo incessante di defunzionalizzazione e rifunzionalizzazione, precisamente legato all'evoluzione degli artefatti", come dice lo stesso Stiegler (vol. 1, p. 31). Sensibilità e tecnicità sono ontologicamente inseparabili, ecco l'assunto della "nuova critica" di Stiegler. Se la sensibilità fosse costitutivamente autonoma, non intaccata dagli strumenti con cui si relaziona, niente la minaccerebbe. Invece, essa è variabile, e per il fatto di essere condizionata da un sistema tecnico o tecnologico che ne media la costituzione, intervenendo su questo essa può essere modificata, addirittura manipolata: è quello che accade nell'"epoca iperindustriale".

Eccoci dunque ad un secondo motivo che spinge Stiegler a scrivere questi libri di estetica, e che costituisce uno dei nodi centrali della sua critica: il fatto che l'"epoca iperindustriale" si caratterizza per la presa del controllo delle facoltà sensibili da parte di un'"industria culturale" avente

lo scopo di trasformare ogni soggetto in consumatore; il fatto che, in altri termini, le forme della nostra sensibilità sono progettate da interessi industriali e, quindi, sono prodotte industrialmente; il fatto che il *marketing*, in un universale e inarrestabile divenire-merce di tutto, e soprattutto delle nostre facoltà, diventa l'a priori storico-percettivo con cui la nostra sensibilità deve fare i conti.

Nell'epoca iperindustriale la produzione di plusvalore, quindi di sfruttamento, eccede l'ambito della produzione materiale, in cui invece si concentrava nell'epoca industriale analizzata a fondo da Marx: la logica economica invade e dilaga in ogni ambito della vita e della società e ne assume ogni segmento, primo fra tutti quello dell'estetica. All'inizio del secolo scorso, il *marketing* è sorto come strumento di estensione del mercato ad ogni settore dell'esistenza, nel momento in cui il mercato stesso subiva una contrazione dovuta ad un eccesso di produzione («La struttura della crisi di sovrapproduzione si esprime nell'apparato sensoriale» scriveva Christoph Türcke già qualche anno prima della pubblicazione della *Miseria simbolica* – cfr. *La società eccitata*, Torino 2012, p. 88). È così che “l'industria sviluppa una estetica che fa appello in particolare ai media audiovisivi, i quali, *rifunzionalizzando* la dimensione estetica dell'individuo secondo gli interessi dello sviluppo industriale, fanno sì che egli adotti dei comportamenti di consumo” (vol. 1, p. 32). L'epoca iperindustriale è, dice Stiegler, l'epoca delle telecomunicazioni, e cioè della diffusione, su scala industriale, di “oggetti temporali”, com'egli li chiama: “un oggetto temporale si dà [...] nella misura in cui esso è *costituito* dallo scorrimento attraverso cui passa, a differenza di un oggetto come un pezzo di gesso, per esempio, che è al contrario costituito dalla sua stabilità, per il fatto che non scorre affatto” (vol. 1, p. 47). Succede così che, mentre scorre, l'oggetto temporale (una canzone, un video, una trasmissione televisiva...) viene a *coincidere* con lo svolgimento della coscienza che ne fruisce. Il tempo della coscienza di colui che vede un film è, in questa coincidenza, trascinato dallo svolgimento dell'oggetto temporale (è ciò che Benjamin chiamava l'andamento per colpi, l'automatismo percettivo, attraente in quanto distraente, della fruizione di una pellicola cinematografica). Questa indistinzione tra oggetto e soggetto Stiegler la pone in questi termini: l'oggetto temporale si *inscrive* nella coscienza e *scrive* retroattivamente i nodi e i punti salienti del suo orientamento percettivo e affettivo: “Le riproducibilità macchiniche e apparecchiate del visibile e dell'udibile [...] *grammatizzano* la *percezione* e, attraverso di essa, l'attività affettiva del sistema nervoso” (B. Stiegler, *Pour une nouvelle critique de l'économie politique* – Paris 2009, p. 48, trad. nostra). Sorgendo nuovi

apparecchi capaci di attrarre coattivamente l'attenzione dello spettatore e di influire sulla costituzione del suo orientamento percettivo, sorgono nuove forme di potere che si innestano esattamente su queste nuove possibilità mediali.

Ora, cosa ne è di una sensibilità alle prese con un apparato protesico prodotto industrialmente, i cui contenuti sono perciò seriali e iper-riproducibili? Cosa ne è delle nostre facoltà estetiche nel momento in cui vengono a costituirsi all'interno di un insieme tecnico che è predisposto con la finalità di sfruttarle e controllarle economicamente? Queste facoltà, suggerisce Stiegler, si *proletarizzano*.

Nell'epoca iperindustriale, proletario non è solo il lavoratore che non ha alcuna proprietà e che, perciò, è costretto a vendere la sua forza-lavoro, cioè se stesso, per vivere; non è solo l'operaio che, alle prese con un insieme di macchine che lo domina e lo ingloba, non ha alcuna autonomia ed individualità se non all'interno dell'apparato tecnico in cui è costretto: qui si ha una sorta di universalizzazione della condizione proletaria nella misura in cui la logica dello sfruttamento e del profitto non si applica più al solo campo della produzione di merci ma investe ogni segmento della vita e dell'esistenza, espropriando chi entra nella sfera del consumo delle sue stesse facoltà. L'attività lavorativa dell'operaio è sussumta all'interno di un insieme tecnico, costituito dalla fabbrica, che è a lui estraneo e che lo costringe: egli è usato dalla macchina molto più di quanto non sia lui ad usare questa. In maniera analoga, Stiegler suggerisce di pensare l'attività estetica del consumatore: non è il fruitore, l'utente o l'ascoltatore, ad usare l'apparecchio tecnologico per ottenere un'esperienza estetica, quanto piuttosto la mente dell'ingegnere delle comunicazioni ad impiegare l'oggetto temporale per sfruttare economicamente l'attenzione disponibile del consumatore (affinché "un messaggio pubblicitario sia accolto, occorre che il cervello dello spettatore sia disponibile. Le nostre trasmissioni hanno per vocazione di renderlo disponibile, ossia di divertirlo, di distenderlo per prepararlo tra due messaggi" diceva Patrick Le Lay, direttore generale dal 1998 al 2008 di TF1 – cit. in vol. 2, p. 75). E come le macchine industriali accrescono la produttività del lavoro e, *proprio per ciò*, depotenziano il lavoro stesso degradandolo, così le macchine di trasmissione e mediazione dell'esperienza accrescono enormemente le possibilità estetiche *nel momento stesso in cui* le impoveriscono fino alla miseria. Proletarizzato, l'impiego delle nostre facoltà è delegato ad un insieme tecnologico finalizzato solamente a trarne profitto. L'assoggettamento dell'operaio alla macchina lo obbliga ad intensi-

ficare il suo ritmo di lavoro in maniera coattiva: in maniera analoga la diffusione massiccia di una tecnologia di trasmissione pone una intensificazione esorbitante delle comunicazioni e impone agli “ascoltatori”, o agli “utenti”, un ritmo brutale di fruizione dettato da necessità di *audience* e visibilità e, quindi, di *marketing*. È questo immiserimento delle nostre facoltà estetiche, il loro piegamento ad interessi economici, quello che Stiegler chiama *proletarizzazione* e che si caratterizza per: la mancanza di partecipazione, da parte dell’individuo, alla composizione dell’universo simbolico prodotto industrialmente e che egli ha la sola funzione coattiva di consumare; la netta separazione tra produttore e consumatore di simboli, implicita nella mancanza di partecipazione di questo alla loro elaborazione; il fatto che il consumatore è espropriato delle sue potenzialità espressive e, in definitiva, delle sue stesse facoltà di elaborare la materia sensibile (già più di settant’anni fa Adorno e Horkheimer potevano dire che la sintesi del molteplice sensibile è il primo servizio al cliente svolto dall’industria culturale).

Estetica ed economia, tecnologia e politica, dunque, si intrecciano nella *Miseria simbolica*. Un’ultima parola che vogliamo aggiungere e che aiuta a definire il complesso problematico preso in carico da Stiegler: egli, nella scrittura di questi libri, prende dichiaratamente le mosse dal famoso *Poscritto sulle società di controllo* di Deleuze e ne è un commento. La manipolazione dei sensi, la sollecitazione intensificata delle affezioni, dice Stiegler, è infatti la forma attuale del controllo sociale. Anzi, questo sfruttamento estetico, questa miseria in cui “il condizionamento si sostituisce all’esperienza” (vol. 1, p. 25), è la frontiera su cui il controllo continua ad esercitarsi: è questa la tesi forte che sta al cuore del libro. “Il marketing è ora lo strumento del controllo sociale”, scriveva già Deleuze (cit. in vol. 1, p. 42). Trascritti in codice binario, i nostri affetti diventano calcolabili, prevedibili, (ri)producibili. Questa progettazione algoritmica delle nostre sensazioni è la gabbia d’acciaio, laccata e smaltata da quegli ingegneri del sensibile e dello spazio pubblico che sono i pubblicitari e gli agenti delle comunicazioni, in cui continuiamo a dibatterci.

“È ancora possibile una sensibilità creativa nell’epoca iperindustriale?”, è la domanda che sorge. Stiegler, nel secondo volume della *Miseria simbolica*, non solo risponde in maniera positiva a questa domanda, con un’infinità di riserve, però, circa le modalità di attuazione di questa creatività sottratta alle sue applicazioni commerciali, ma ci dice di più: la possibilità di giocare col senso, di creare, è divenuta per noi una necessità politica, qualcosa capace di rinnovare la nostra “individuazione sociale” e

di farci sfuggire al controllo. Uno strano fatto ci si presenta in forma interrogativa: che l'atto più individuale contenga materialmente il massimo di socialità e che, al contempo, l'atto più sociale, più collettivo, emerga solo nella rarefazione prodotta dalla solitudine? In una società ipersatura, ipertrofica, in cui voci, opinioni, immagini, ingiunzioni, prescrizioni, ordini, procedure, seduzioni invadono il nostro spazio più intimo, non possiamo cessare di imparare a fare il vuoto intorno a noi: forse così potremmo scoprire, di volta in volta, la comune potenza del sentire. È questo il suggerimento di Stiegler.

Agostino Bertolotti

Recensione

Elsa Ballanfant, *L'espace vide. Phénoménologie et chorégraphie*

Bucharest, Zeta Books, 2021, pp. 459.

The investigation of how we experience and are affected by the “void”, i.e., the “pure space” that, like a “floating and invisible backdrop” (p. 435), underlies everyday life, is the fulcrum of Elsa Ballanfant's book *L'espace vide. Phénoménologie et chorégraphie*, the shortened version of her doctoral thesis entitled *Le vide spatial: une approche phénoménologique du vide, de l'espace et de la chorégraphie*.

Drawing on Erwin Straus' reflections on the sensations of silence and of void and on Straus' distinction between the pathic (the way in which we are affected by things) and the gnostic (what is offered to us in our experience), Ballanfant highlights the irreducibility of our experience to our sensorial perception, claiming that our experience of the void is always involved in our sensorial perception:

Le toucher, la vue, l'ouïe, peuvent se vider, non pas de tout contenu, mais intégrer à leur propre plénitude une essentielle vacuité qui en coordonne la réceptivité. L'entente musicale intègre à elle le silence; le toucher, direct ou indirect, de la présence d'un corps, accepte l'absence. Les sens concourent à sentir le vide, ouïe et toucher ensemble. (p. 17)

The absence of sensorial impression, e.g., in the experience of both the silence and the void, gives access to a “fundamental void”, an “interval space” that affects us, making our sensorial perceptions possible.

Ballanfand's thesis is that this "internal space", or void, is the essence of space, and that it informs our experience of dance both as dancers and as viewers. While dancing or while attending a dance performance, in fact, space appears as something that "transcends" the perception of our body, and is instead experienced through the body we feel to be and not that we sensorially perceive. Furthermore, this space is indistinguishable from time, thus making manifest the co-originality of space and time central in Henry Maldiney's notion of rhythm, i.e., the simultaneity and the inseparability of time and space of the work of art, opening to the "void". Ballanfand's attempt to show the rhythm as the living expression of the subject and his perception, and as the essential medium of the perception of the void, pivots on Maldiney's reflection of the link between the void, the open, and the work of art as an experience of one's own existence. According to Maldiney, the very existence of the work of art implies, in fact, the participation of our presence, proofing both our own existence and our common arising from a void, i.e., the openness that we experience when we make the void in ourselves by predisposing ourselves to feel, to touch and to be touched by the world, as it happens when we encounter a work of art. The idea of void as openness makes it possible to identify it not with a mere absence, a pure "not-being", but as something that emanates from things, providing them with the space necessary for them to emerge: "Le vide apparait au gré de la presence des choses et des corps visibles, et non comme leur absence. Le vide inclut son propre rien à la presence des choses en leur ouvrant un séjour" (p. 108). Works of art are, therefore, the place of the manifestation of the void immanent in themselves, a void inherent to a felt-bodily space identifiable with Strausian "acoustic" and Maldiney's "landscape space".

Works of art and landscape simultaneously show themselves and the "openness" in which they manifest themselves – the "outside" where things come to exist – and the experience which is that of the loss of habitual points of reference, which is nevertheless the space in which we are embodied.

This aspect is emblematically represented, for Maldiney, by the mountain. When a mountain suddenly "surprises" us while taking a walk, we feel ourselves "lost", challenged by the appearing of the space in its "essentially voidness" as the space in which mountains appear to us. In these cases, we feel our "decentering" from space, unable to control a space that is "here and everywhere", a "vertiginal space", as it confuses all our points of reference but that, for its part, finds, through continuous circular

movements, its own stability. The direction of these movements, however, is upwards, outlining a vertical emblematically represented by that of a mountain, which, the higher and larger it is, the better it succeeds in creating the void – the openness from which it arises – more visible.

This shows the interdependence between the void of space and of matter, which Maldiney characterises drawing on Chinese thought: the void is the circulation of the universal breath that makes “fullness” – matter – possible, by opening, through the “median voids” constituted by art or by landscape elements such as mountains, the deeper, original way of the void itself, which is where the void turns into fullness and where the mutual exchange between the Yin and the Yang takes place.

These considerations make it possible to better understand the link between dance – and, in particular, choreography (the art of composition of movement in space) – and the concept of the void as the essence of space.

Absent in the Western system of fine arts because considered a “minor art” traditionally associated with the feminine gender, dance was neglected by philosophy also because of its essential link with space. Western philosophy’s emphasis on the investigation of time over that of space delayed, in fact, the discovery of the contribution of dance to the phenomenological investigation of time, space and the body as well as to the debate on the notion of void. The dancer, in fact, is the physical demonstration of the fact that, instead of being a (husserlian) transcendental subject endowed with a body and a space subjected to him, the subject is an embodied subject “decentred” by a space, a void endowed with its own dynamics and movement and thus irreducible to the sphere of the exercise of our power (p. 240).

This leads us to point out the peculiar intertwining of dance and phenomenology that underlies Ballanfant’s book: Dance is not only a field of investigation useful for phenomenological investigation, but can, in turn, benefit from the results of this latter to better understand its own nature. The meaning of Ballanfant’s pivotal notion of “choreographic decentring” is, in fact, that the traditional definition of dance as an art of the movement of the body is misleading. Dance and, in particular, choreography, does not consist of putting the body at the centre of the space and inventing movements that “fill” the space. It is, rather, a “spatial practice” that begins by shifting the focus from the body to the space, in order to discover the movements through which this latter make its way into our body thus making visible this essentially “void” of space that underlies our own experience but that manifests itself in “spatial practices” such as

dance and architecture. Choreographic decentring does not therefore focus on the ability of the dancer to “open” a space by opening to it welcoming the vibrations that resonate in himself, but the opening of the space itself to its pure essence.

Useful to better understand the relevance of the use of the notion of void to characterise the essence of space, is, firstly, Ballanfant’s view of Martin Heidegger’s reflections on sculpture – within a wider analysis of heideggerian thought – characterised by him as a “seizure” from the space (*Besitzergreigung vom Raum*), referring to the experience of letting oneself be “opened” by the space and thus letting the space happen in a “right” way. Sculpture, in fact, is the embodiment of places becoming manifest, thanks to the void spaces within the volumes, an original dimension that provides the space in which the matter can exist. Heidegger’s characterisation of sculpture as an “embodiment” brings out the essential relationship between body, space and void which also shows the link between the sculpted and the dancing body. Both, in fact, make the void visible; the dancing body efficaciously reproduces the movement through which the void “gives place” to the body and matter in general. Through his movements, in fact, the dancer “ne cesse d’ouvrir du vide autour de lui, doublant cette ouverture d’une fluidité qui donne à l’éprouve le retrait par lequel l’être glisse sans cesse dans une phénoménalité donnée et refuse à la fois” (p. 206).

The second aspect that allows us to better understand the contribution of the notion of void in a phenomenological reflection about space is the link between western and eastern thought regarding this concept that acts as a catalyst for analogies between these two perspectives on space and art, making it possible to identify art as the site of the discovery of space as a universal experience (p. 380).

The contribution of choreography in making these aspects visible is emblematically represented, according to Ballanfant, by Merce Cunningham, the choreographer whose works – veritable “choreography of the void” (p. 385) – are the best representation of the notion of “choreographic decentring”. This is due, firstly, to Cunningham’s questioning of the liberation of space from representational constructions and codes thus placing itself in continuity with the transformation of the scenic space initiated by Nijinsky and anticipating contemporary dancers’ and choreographers’ claims to the autonomy of dance from theatrical codes.

In particular, Cunningham rejects the Renaissance hierarchical model of space, according to which each point in the space has a specific value to be followed in the arrangement of the dancers and that imposes the

frontal positioning of the dancers towards the audience. On the contrary, in Cunningham's works, not only do dancers occupy all the points of the spaces indistinctly without respecting the rule of frontality, but they are no longer the protagonists of the dancework, a role which is instead attributed to "pure space": the void. Cleared of everything that made it purpose-built to stage a choreographed story and of all points of reference for orientation in everyday life, the scenic space appears, in fact, as both Straus' "homogeneous" acoustic space and as Maldiney's "landscape space", i.e., the openness, the void that underlies our existence.

This is because not only is the body of the dancer no longer the centre of the space, but also, and more significantly, because there is no centre within the space: "L'espace est ouvert depuis lui-même, et donc éprouvé pour lui-même: le vide est son être. Il ne peut plus être considéré comme un espace à prendre, il échappe à la prise dès lors qu'il est laissé à lui-même, vide et libre" (p. 310).

A significant contribution to the emergence of this autonomy of the space is the method used by Cunningham from the beginning of his collaboration with the composer John Cage, with which he decides on a "rhythmic structure" to follow and then works separately on composition and choreography. Obligated to work exclusively with space, he becomes more sensible to the experience of the void, which is experienced by viewers as the space between dancers' bodies acting as "medial void" that leads to a void into which dancers seem to be "absorbed". This "pure space" is made visible to the viewer thanks to a revised conception of phenomenological *epoché*, understood, with Patočka (p. 285) as the suspension of the everyday relationship with the world. The artistic gesture manifests itself, therefore, as the suspension of the ego "afin que la relation entre les choses et son pouvoir de les voir se fasse le plus pur, le plus immédiat possible" (p. 285).

This suspension of the ego is particularly evident in Cunningham's work as it is closely linked to the influence of eastern thought on both Cage and Cunningham. The choice, from the 1950s onwards, to entrust the I-Ching yarrow stick throw to decide the order of the prepared movement sequences that the dancers would put on stage a few minutes after the throw is part of a broader conception of the role of the artist, and of the choreographer.

The buddhist concept that we need to get rid of the ego in order to feel ourselves as part of the flux, the perennial transformation that involves us and the world, and the notion of *Tao* as the fluctuating background of being, leads to grasping the starting point of artistic practice as

the creation of emptiness in itself, which means predisposing ourselves to allow oneself to be acted upon by this background that precedes all things, opening up the choreographic gesture not as a gesture that seeks to transform or govern the universe, but that offers its technique at the service of the relationship of a space that goes beyond it.

As regards dancers, their ability of making the void in themselves consists in reaching – by consuming all their physical strength – a state that makes them live everything intensely, providing them with a renewed energy that radiates into their surroundings, amplifying and refining all perceptions of both dancers and viewers, thus showing the ability of dance to elicit a desire to live the space and the relationship with others differently.

This is the core of the ethical meaning of the void, which, designating the autonomous, dynamic dimension of space that grounds our sensorial perception and brings matter into existence, makes it possible to understand that inhabiting a space does not mean possessing it, but offering it to others and, in general, and allow it to be free and move us.

This ethical function of dance is centred on the dynamics of radiation, identified by Ballanfant with Maldine's idea of rhythmic opening to the void utilised by works of art, where rhythm is the opening to the void of the space, emblematically represented by the verticality of the mountain.

This reference to not physical – but felt-bodily – directions of radiation and verticality seems to highlight an aspect that the insistence on the homogeneity of the space tends to obscure, i.e., the necessity to integrate their function in both the characterisation of the body and of the void. This integration appears as a way to take full advantage of the notion of void as the essence of space.

Serena Massimo