

Recensioni, rassegne, autopresentazioni, note

Recensione

Georg W. Bertram, *L'arte come prassi umana. Un'estetica*

a cura di F. Vercellone, tr. it. di A. Bertinetto, Milano, Raffaello Cortina, 2017, pp. XXXII+182

Quale significato riveste l'arte per la vita umana e in che cosa consiste la specificità dello status di arte che possiedono determinati oggetti? Una filosofia dell'arte che voglia rispondere a tali quesiti e percorrere, al contempo, la circolarità ermeneutica di arte e opera d'arte, senza approdare a una loro reciproca dissoluzione, deve impegnarsi nella spiegazione normativa e non descrittiva del ruolo dell'arte in quanto, come voleva già Adorno, *fait social*. Il libro di Georg Bertram, *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, uscito nell'edizione italiana a cura di Federico Vercellone e nella traduzione di Alessandro Bertinetto, suggerisce, sullo sfondo di queste problematiche teoriche, un cambio di rotta nell'estetica contemporanea.

Inserendosi nel solco della tradizione dell'estetica idealistica, con l'intento, certamente ambizioso, di imprimere a quest'ultima una svolta pratica, la proposta teorica avanzata da Bertram è potente e destabilizzante: rivalutare il contributo specifico dell'arte in relazione alla prassi umana. In discussione è qui uno dei principi cardine dell'estetica filosofica occidentale, almeno a partire dalla sua teorizzazione come disciplina autonoma, operata da Baumgarten nella seconda metà del Settecento. Il vizio di natura metodologica nelle teorie che abbracciano quanto Bertram definisce "paradigma dell'autonomia" consiste nella pretesa di identificare il valore dell'arte con la sua differenza o indipendenza dalle altre pratiche della vita umana (pp. 1-4). L'autore discute questo modello estetologico innanzitutto in riferimento alle teorie estetiche di Arthur Danto e Christoph Menke, ma ne rintraccia gli effetti in diversi contesti teorici, come ad esempio in Noël Carroll, Nelson Goodman e, inoltre, nelle filosofie di Adorno, Hegel e Kant.

Sin dal primo capitolo viene quindi condotta una critica serrata agli autori del "paradigma dell'autonomia" con l'intento di individuare, oltre l'eterogeneità delle loro posizioni, un antidoto comune agli esiti riduzio-

nistici a cui queste conducono. L'orientamento oggettualistico del modello autonomistico finisce per misconoscere, *volens nolens*, il ruolo del contesto delle pratiche di ricezione nella formazione dell'opera. La prassi storico-culturale, all'interno della quale si colloca l'opera, è invece essenziale per comprendere l'arte come autonoma, ma non isolata dal resto delle pratiche, e altresì per garantire la pluralità delle arti e delle opere d'arte. Il mutamento di prospettiva auspicato da Bertram richiede perciò di concepire la specificità dell'arte non più in senso oggettuale, bensì come *interazione* di pratiche. In altre parole, il valore dell'arte deve essere definito in termini di forma della prassi ("Praxisform", p. 30) per mettere in luce la connessione con le pratiche extraestetiche.

Così, l'opera d'arte può costituirsi come un oggetto dinamico che determina da sé la propria rilevanza estetica, configurando in maniera inedita e provocatoria per i fruitori elementi corrispondenti nel mondo. L'opera d'arte rivendica la propria riuscita come arte di contro alle altre opere e incide sulle attività dei fruitori che ne fanno esperienza: sfida a ripensare la determinazione di quelle pratiche che essa configura in modo esemplare. In un tale contesto agonale e intersoggettivo le attività critiche dei fruitori funzionano, infatti, come interpretazioni del rapporto tra l'arte e le pratiche non estetiche o, per usare le parole dell'autore, consentono di "rinegoziare" queste pratiche, accogliendo la possibilità di una loro *trasformazione* (p. 121).

Solo se considerata in prospettiva antagonistica come parte del *continuum* della prassi umana l'arte rivela la specificità del proprio contributo come *prassi di libertà*, come "dipendenza nell'indipendenza" (p. 144). La convinzione che con l'esperienza estetica sia in gioco l'autodeterminazione dell'essere umano anima dunque anche il programma bertramiano di una nuova estetica, nella quale il concetto di arte assuma un valore per lo più normativo-valutativo. Interagire con l'opera d'arte presuppone sempre la valutazione del suo fallimento – la "fine dell'arte" è per Bertram costitutiva dell'opera – o della sua riuscita sulla base della connessione con la restante prassi umana: "[I]l contributo dell'arte è *sui generis*. L'arte offre alla prassi umana alcune determinazioni che diventano efficaci grazie alla dipendenza delle attività indipendenti dei fruitori. I fruitori, in rapporto a queste attività, realizzano l'indipendenza per un altro aspetto: giudicano le opere d'arte come ricche (o prive) di valore grazie al loro contributo alla prassi umana" (p. 179).

La dinamica interattiva dell'esperienza estetica può essere ben semplificata dalla pratica dell'improvvisazione, con cui l'autore chiarisce in che senso la costituzione autoreferenziale dell'opera d'arte non impli-

chi una sua chiusura unilaterale, bensì una *riflessione pratica*. I musicisti di un quintetto jazz articolano progressivamente la *performance* musicale, ponendosi nella duplice posizione di fruitori e produttori della loro esibizione. Bertram applica alla riflessione pratica il concetto, caro alle teorie della ricezione, di *Wirkungsgeschichte* e in tal modo rende conto della genesi della formazione dell'opera come di un processo plurale, segnato dalla reciprocità di fruizione e produzione, costitutivamente storico e aperto a revisioni o attualizzazioni. Per questo l'interpretazione, intesa in senso ermeneutico-pratico, è essenziale all'arte, in quanto consente l'articolazione sia dell'opera d'arte in connessione con le dinamiche mondane sia delle pratiche dei fruitori.

Kant e Hegel rimangono, tuttavia, il termine di paragone privilegiato del progetto filosofico di Bertram. Se i due autori hanno colto il carattere riflessivo della dimensione estetica, ne hanno accentuato però la portata teoretica a discapito della sua efficacia pratica. Bertram allora intende realizzare sul piano della prassi artistica una sintesi tra la nozione kantiana di libero gioco, ossia accordo intersoggettivo delle facoltà conoscitive, e l'idea hegeliana che all'arte siano connessi orientamenti essenziali della comprensione che l'uomo ha di sé e del mondo. L'arte dunque è quella forma di vita che vivifica le nostre pratiche quotidiane, determinate storicamente e culturalmente, suscitando domande sul significato e sulla natura della prassi in generale e contribuendo in tal modo alla realizzazione della libertà.

La proposta di Bertram risponde, con efficacia e profondità argomentativa, all'esigenza di rinnovare lo studio dell'arte e affronta in modo trasversale i grandi temi dell'estetica contemporanea, a partire dal problema della natura ancipite, autonoma ed eteronoma, dell'arte. Ponendosi in continuità con la tradizione filosofica occidentale, l'autore individua alcune linee programmatiche per uno sviluppo dell'estetica in senso pratico. La strategia delineata nel volume – concepire l'autoreferenzialità dell'opera d'arte come forma specifica di prassi riflessiva – consente di rivalutare l'interdipendenza di arte e opere in modo fecondo per una comprensione del rapporto tra arte e società: l'arte trova valore al di là della propria autonomia, nella modalità produttiva con cui i fruitori attraverso le opere si riferiscono alle pratiche mondane. L'intimo legame di arte e vita viene così ripristinato e l'arte può essere connotata come quel tipo di prassi che *riflette* pratiche corrispondenti nel mondo, dando impulso a un loro ulteriore sviluppo. L'estetica di Bertram si presenta pertanto come una sorta di ermeneutica dell'opera d'arte, nella quale l'evento artistico diventa un dispositivo di interpretazione della

modalità, sia pratica sia teoretica, con cui ci relazioniamo al mondo, uno spazio nel quale praticare la nostra libertà, pur nella dipendenza da quella prassi e da quelle tradizioni che costituiscono la specifica *Lebensform* in cui viviamo.

Silvia Pieroni

Recensione

Yves Michaud, *L'arte allo stato gassoso. Saggio sul trionfo dell'estetica*

tr. it. a cura di Giovanni Matteucci, Milano-Udine, Mimesis, 2019, pp. 176

Il XXI secolo è un'epoca all'insegna della bellezza. Ogni tipo di vissuto deve presentarsi a noi nella modalità del bello. Questo fenomeno raggiunge oggi un'estensione e un'intensità inedita: gli oggetti più triviali ricevono uno studiato e accattivante *packaging*, la pubblicità conquista ogni giorno nuovi formati e riempie di promesse seduttrici ogni angolo della nostra vita, disponiamo di svariati strumenti per portare con noi la nostra musica favorita, abbiamo musica d'ambiente, d'ascensore o da sala fitness, l'immaginario di Hollywood è a un click di distanza, le amministrazioni competono tra loro per offrire ai cittadini ambienti dal design sempre più interessante ed eventi impressionanti. La cultura industriale "tutto divora". Tutto ciò con cui entriamo in contatto deve essere bello.

Questo insieme di processi, che Yves Michaud sintetizza con l'espressione "trionfo dell'estetica", congruente con l'estetizzazione dell'esperienza quotidiana, obbliga a sollevare alcune questioni riguardo alla natura e alla funzione dell'arte, la quale, evidentemente, non può più essere considerata come quella specifica sfera della cultura e della società che detiene il monopolio della bellezza. Se la bellezza è dappertutto, che ne è dell'esperienza estetica che è propria dell'artistico? In altre parole: che accade nel mondo dell'arte, che questa esperienza dovrebbe preservare? A queste domande Michaud offre risposta nel primo capitolo, in cui delinea una dettagliata descrizione adottando un approccio che definisce etnografico. In primo luogo Michaud si riferisce all'arte contemporanea come "arte che si fa oggi all'inizio del XXI secolo", nell'epo-

ca del post-postmodernismo (la prima edizione in lingua originale del volume risale al 2003) che segue al secolo che, da un punto di vista estetico, è stato il secolo dell'arte moderna, secondo una partizione temporale specificamente occidentale (p. 84). Ciò che l'autore mette in luce è la fine del regime oggettuale dell'arte. L'opera d'arte come oggetto della contemplazione estetica non esiste più, ha lasciato spazio per lo più a una serie di produzioni eterogenee pensate per generare esperienze di diverso tipo, il più delle volte interattive (installazioni, eventi multimediali, *performance*, *land art* etc.) e molto spesso accompagnate da un cartello che indica "Attenzione: Arte!" (p. 66).

Tra le essenziali evoluzioni novecentesche che vengono ripercorse nel corso del secondo capitolo, Michaud individua nel movimento Dada e in particolare nella figura di Marcel Duchamp i principali promotori di questo mutamento ontologico dell'arte. Il successo del *ready-made* è consistito infatti nello spostare l'attenzione sul processo creativo più che sull'opera in sé, la quale, secondo l'espressione del critico d'arte Harold Rosenberg, si "s-definisce", cioè perde la propria definizione, e si "disestetizza", cioè perde quelle componenti estetiche tradizionali consacrate alla bellezza e al sublime che la caratterizzavano (p. 49). Nel momento in cui l'atteggiamento dell'artista e le condizioni di ricezione e significazione assumono priorità sull'oggetto, qualsiasi cosa, previo un processo di artistizzazione, può farsi arte. Ne consegue un inevitabile dilagare di oggetti artistici al di fuori di quel mondo sacralizzato che ne difendeva lo statuto, "la cui difesa ansiosa diventa tanto indispensabile quanto votata allo scacco" (p. 78). Ci troviamo di fronte a un paradosso: tanto più il mondo dell'arte si svuota di opere nel senso classico del termine, quanto più la bellezza si diffonde all'esterno di esso.

Nonostante un diffuso tono ironico, che si estende fino al capoverso di chiusura del libro, sembri smentire il carattere di certe affermazioni, Michaud si discosta da considerazioni di stampo pessimista o nostalgico, difendendo a più riprese la neutralità della propria posizione di fronte allo scenario attuale. Reiteratamente nel testo si insiste su un approccio metodologico che trova espressione nella frase presa a prestito da *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* di Walter Benjamin: "A grandi intervalli nella storia, si trasforma, insieme al loro modo di esistenza, il modo di percezione delle società umane". Nonostante infatti l'esperienza estetica sia connaturata all'essere umano, i modi e le forme del sentire e della percezione, e con essi gli oggetti con cui si relazionano, cambiano nel corso della storia (p. 55). Di questo mutamento dovrà tener conto la teoria estetica se non vuole rimanere relegata a

una forma d'arte e a categorie che non trovano più presa nella contemporaneità. Hegelianamente, l'estetica avrà bisogno di rinnovarsi costantemente riflettendo sulle "sue problematiche, le sue formulazioni e le sue dottrine" (p. 112). L'intero terzo capitolo è dedicato quindi alla ricostruzione della storia di molte teorie estetiche da Baumgarten ai giorni nostri. Questi mutamenti di paradigma nell'arte trovano riscontro anche nel progressivo mutare dello spazio museale.

Terminata questa accurata analisi di carattere etnologico, storico-artistico e filosofico, Michaud si avvia verso la parte più inedita della propria riflessione. Egli mette in evidenza come la richiesta d'arte continui a essere intensissima. "La domanda d'arte non smette di crescere, ed è molto verosimile che crescerà ancora. Essa non concerne certo la pittura, scultura o begli oggetti, ma l'estetica in generale – in tutte le sue forme possibili e immaginabili. [...] Nemmeno sul versante dell'offerta c'è crisi. Non ci sono mai stati tanti artisti ufficialmente riconosciuti" (p. 159). È qui che il debito verso Benjamin si rivela un'altra volta efficace. La metafora dell'arte allo stato gassoso coniata dall'autore fa infatti esplicito riferimento alla nozione benjaminiana di "aura", che pare essere evaporata in prima battuta con l'avvento della riproducibilità tecnica delle opere d'arte e in seconda battuta con l'affermarsi di un'estetica di stampo relazionale e transazionale che ne ha dichiarato il carattere etereo, di atmosfera avvolgente. "Questa aura, questa aureola, questo profumo, questo gas, lo si chiami come si vuole" (p. 171). Tuttavia, proprio a quel "desiderio di aura" e "bisogno di aura" (pp. 122, 160) l'autore riconduce il motivo della persistente pregnanza dell'artistico nel mondo contemporaneo. La tesi più originale di Michaud è che il diffuso interesse contemporaneo per l'esperienza estetica, anche nelle sue forme più popolari (che egli individua ad esempio nella moda e nel turismo) non sia altro che un bisogno di aura, per quanto fittizia ed effimera. Questo bisogno è il fondamento antropologico dell'estetico, connesso all'espressione e alla manifestazione dell'identità. Al di là da tutte quelle "funzioni superiori" con cui abbiamo imparato a comprendere l'arte, Michaud ci invita infatti a ritornare sulle pagine di *L'origine dell'uomo e la scelta sessuale* di Charles Darwin, dove si dimostra che cultura e arte prima di ogni altra cosa sono ornamenti, ovvero forme di presentazione di sé, allo stesso modo in cui piume, colori, manti e orpelli sono segni visivi di distinzione tra le specie animali. Non ci stupisce dunque che per Michaud la moda segni "l'identità dell'epoca" (p. 173). La tesi del bisogno di identità che sta alla base dell'estetico spiega come in un mondo in cui molto poco distingue una *performance* da una campagna di mar-

keting, o una discoteca da un museo, l'essere umano sia capace di ignorare che ciò che si ripropone come nuovo faccia in realtà parte di un contesto "dove non ci sono più differenze" (p. 155).

Francesca Todeschini

Recensione

Lydia Moland, *Hegel's aesthetics. The art of idealism*

Oxford-New York, Oxford University Press, 2019, pp. 333

At a cursory glance, Lydia Moland's book appears as an accurate and systematic commentary of the standard edition of Hegel's *Lectures on fine art*. The table of contents, in fact, almost sequentially follows the subdivisions of the volume edited by Heinrich Gustav Hotho in 1835-38, as the book is organized into three main parts (*Art and the idea, The particular forms of art, The system of the individual arts*), and each part includes a thorough analysis of each chapter of Hegel's lectures. At a closer look, however, Moland's book proves to be much more than a mere account on Hegel's work, qualifying instead as an overall interpretation of his aesthetics in terms of an accomplished and still highly relevant philosophy of art.

Three are the main theoretical claims underpinning Moland interpretation: (i) far from being a simple determination of artistic products, Hegel's philosophy of art helps us understand his particular form of idealism; (ii) the resulting conceptual framework, in turn, helps us understand the most challenging idea in Hegel's aesthetics, namely, that of "the end of art"; (iii) finally, the third part of Hegel's lectures, namely, the system of arts, reveals Hegel's understanding of freedom not only as a socio-historical-political notion, but also as a sensuous and perceptual rejection of the "given".

With regard to the overall theoretical picture, the author understands "Hegel's idealism" along the same lines of those scholars who refer to the so-called Pittsburgh School, such as Robert Pippin and Terry Pinkard. Hegel's idealism is therefore within this context understood as the determination of a space of reasons (namely, the spirit) in which the subject's thought rules out any non-conceptual content or, in other words, any *given*. While relying on these interpretative tools, Lydia Mo-

land sifts through all stages of Hegel's *Aesthetics* with the aim of proving the pivotal role of the philosophy of art in the idealistic process of "making the familiar strange" (p. 4). According to Moland's interpretation, then, the philosophy of art is entrusted with the task of elucidating the defining features of Hegel's version of idealism, understood as a radical dissolution of the myth of the given. The subject – this is briefly Moland's reading of Hegel's idealism – encounters both itself and the world as independently existing, namely, as given. This experience, however, is not only untrue but it also hinders the full deployment of human freedom. The role of beauty, namely, of the aesthetic category *par excellence*, is then to "disrupt this misconception" (p. 31). Precisely in this respect philosophy of art would help us understand Hegel's philosophy as an absolute idealism.

To this theoretical approach, other two more specifically aesthetic matters are linked, namely, the optimistic and progressive interpretation of the so-called issue of "the end of art" and the re-evaluation of the most neglected part of Hegel's aesthetics, that is, the system of individual arts.

According to the established scholarly debate, the end of art has been traditionally understood in terms of a pessimistic vision of art's development, that is to say, as a loss of substantiality in art, or as an absorption of artistic knowledge in the higher philosophical truth, as suggested for instance by Croce's criticism of Hegel's determination of the issue. Moland follows instead an opposite argumentative strategy and focuses on those conceptual elements that support a progressive interpretation of Hegel's thesis. Within a strategy reminiscent of Danto's understanding of the end of art as the beginning of its real freedom, Moland identifies in "humor" the chance for a future of art after its end. In particular, the author refers to the notion of "objective humor" – as reconciliation of the subjectivism of modern art and the substantiality of the ancient – as what "correctly articulates that we cannot determine meaning subjectively and arbitrarily, but we can nevertheless give things coherence and meaning when we communicate with our fellow humans in new and thorough ways"; like ancient Greek sculpture, objective humor stands for the unity of human and divine, but "this unity is *consciously* achieved in humor, and also in a way that makes its provisional difference and reconciliation [...] clear" (p. 143). Objective humor would be in this respect the squaring of the circle that allows to reconcile the subjective side of modern art – namely, the principle of the end of art – with the substantial objectivity of classical sculpture. In doing so, objec-

tive humor fulfills the meaning of Hegel's idealism and it "allows humans to recognize themselves as part of the true that is the whole capable of *articulating* their own place *in* the whole" (p. 143).

These features of objective humor are widely acknowledged in the debate of the second half of the 20th century, and scholars like Dieter Henrich, Otto Pöggeler and Annemarie Gethmann-Siefert have emphasized its relevance in Hegel's assessment of modern art. It has also been duly underlined that objective humor plays a far less pivotal role in the auditors' transcripts of its lectures than in Hotho's posthumous and philologically problematic edition. Moland states, however, that "the philological complications regarding Hegel's use of objective humor are not as important as they might seem. Whether or not Hegel mentioned the examples Hotho includes, it is clear from what he otherwise says that art, if it is to survive, must include the characteristics Hotho attributes to objective humor" (p. 143n.).

Besides her optimistic and progressive interpretation of the end of art, there is another argument that entitles the author to present Hegel's aesthetics as key to the understanding of his strain of idealism, namely, her re-evaluation of the system of arts as mirroring the system of our senses' perception of reality. One of the criteria that Hegel employs while building up his system of art is, in fact, that of the senses involved in the perception, and Lydia Moland follows point by point the entire system closely tracing its correspondence with the theoretical and cognitive development of senses in general. Art, in fact, as the two-fold effect of helping us understand how our senses work and of making our perception strange. Painting, for instance, not only presents the objects to our senses, but through pictorial techniques, such as perspective and *trompe-l'oeil*, also enhances our experience of how senses function. As a result, the artistic formation of the world shows that "objects exist, insofar as they do, in a space that itself exists only in the viewer mind", and "in bringing this spontaneity to our attention, painting supports Hegel's ongoing project of guiding humans to see their mutually formative status with the world" (p. 202). In the realm of feelings, Moland grants music a dominant position among the arts, inasmuch as it allows us not only to conceive of time but also to exist in time and to come into existence through time, namely, it allows to experience our own self-determining essence, and therefore "the relation among music, feelings, and the self is a paradigmatic case of the mutual formation Hegel thinks is the foundation of reality" (p. 232).

The system of art is thereby assessed as a specific expression of idealism, namely, as the strategy chosen by Hegel to account for the mutual formation of subject and world, notably “by assessing the extent to which each art enables humans to understand their status as the self-conscious part of the mutually creating whole that is reality – in other words, by assessing to what extent each art in itself embodies the Idea” (p. 251). Regardless of the few oversights that the reviewer has the thankless task of pointing out – such as the attribution of the “Oldest Systematic Program of German Idealism” to Hegel’s days in Tübingen instead of his stay in Frankfurt (p. 16), or the dating of Diderot’s *Essais sur la peinture* to 1796 instead of 1765 (p. 199) – Moland’s book is a long-due addition to the English speaking debate. The book has the merit of providing a systematic interpretation of Hegel’s philosophy of art within the conceptual framework offered by the American re-evaluation of Hegel prompted by Pittsburg pragmatism. In the wake of Robert Pippin’s interpretation of Hegel as the father of pictorial modernism (*After the beautiful. Hegel and the philosophy of pictorial modernism*), Lydia Moland’s work is not limited to one single aspect of Hegel’s aesthetics, or to a specific argument inspired by the Hegelian conceptual tools, but rather takes into account the whole corpus of Hegel’s philosophy of art, by understanding it as a configuration of his idealism in terms of a mutual formation of subject and world. In this respect, *Hegel’s aesthetics. The art of idealism* marks a crossing point for anyone who wants to understand the potential of a Hegelian contribution to aesthetics within the context of today’s English speaking debate on art.

Mario Farina

Recensione

Zoltán György Somhegyi, *Reviewing the past. The presence of ruin*
London-New York, Rowman & Littlefield, 2020, pp. 274

The past has never been as present as it is for us today. On the one hand, sophisticated techniques allow us to upkeep ancient things more effectively than before, and to direct our conservation efforts to a bewildering range of different items. On the other hand, new social movements are increasingly challenging the presence of old monuments

across the West, with protesters arguing that these objects are symbols of injustice and must therefore be removed from public view.

Zoltán Somhegyi's new book fits well into the current debate by providing readers with a sophisticated, knowledgeable and at the same time absolutely readable perspective on the controversial topic of our relationship with the past and how we should deal with the past's physical remnants, namely, *ruins*.

Somhegyi goes beyond traditional representations of the subject in Romantic aesthetics to embrace the visual implications of ruination in a wide-range of non-conventional contexts. The author's sensitivity, based on many years of travelling throughout Europe and a long stay in the Middle East, brings immediacy and richness of perception to his discussions of the various types of ruins. His survey covers examples ranging from the Greek-Roman world and Byzantium to present-day decaying buildings like abandoned shopping malls and industrial sites, including instances of ruin depiction in seventeenth- and eighteenth-century Flemish and Italian painting, as well as in contemporary media such as conceptual art and photography.

A consistent vision underpins the abundant illustrations of the cultural and art historical, aesthetic, social and ideological dimensions that intertwine in Somhegyi's conception of ruins. Far from being the silent witnesses of a bygone time, or the static remnants of a distant age, ruins are creations of active temporal forces, human design and natural processes that urge for our attention in a variety of different ways. As Somhegyi effectively puts it, "ruins have *power*" (p. 199) upon us; either as the object of globalized tourist consumption or as the reminder of political ideologies, they represent "a sort of problem: they are always in the way" (p. 200). Ruins attract and repel us; push us to states of peaceful contemplation and profoundly disquiet us at the same time; they represent, as it were, an *experiential paradox*.

Not by chance, one main thread holding together the different parts of the book is the issue of what kind of aesthetic, emotional and existential experience is involved in our encounter with ruins. Much of Somhegyi's wide-ranging research work is dedicated to canvassing what may be called a "phenomenology of ruins", in which analyses of the visual aspects and formal structure of ruins lead to a new assessment of the manifold ways ruins offer themselves to appreciation.

Pondering over the controversial fascination that ruins exert on us, the first part of Somhegyi's book provides the reader with the conceptual background that supports further exploration of the topic in the fol-

lowing chapters. Here, the intertwined action of Time and Nature is regarded as a constitutive factor for ruins formation processes as well as what mostly contributes to determine the identity of a “real” or “original” ruin.

Ruined buildings, Somhegyi argues, have indeed “their own life and life-span, just like humans do” (p. xvi). From an initial stage of “not-yet-ruin”, which characterises constructions that have just entered into a “still reversible” (p. 9) phase of decay, they later evolve as ruins in a proper sense, until the combined disruptive action of time and nature leads them to physical desegregation. At this final stage, we are confronted with a built structure that is no longer “recognisable nor even imaginable” in its original design: the ruin has become a “not-anymore-ruin” or, referring to a term by Jeanette Bicknell, an “architectural ghost” (p. 10).

What, then, are the essential elements of a ruin that make it suited to be fully appreciated *as such*? Somhegyi advances three criteria representing the necessary conditions for something to count as a ruin. Importantly, these criteria are also hierarchically ordered from the least to the most relevant. The first criterion is what the author calls “functionlessness”: a few exceptions aside, a decaying building can only be considered a ruin once it has ceased to serve any practical or social function. A second requirement is “absence”: a ruin is such only if it exhibits a lacuna, i.e., a gap in the object’s material created by the absence of one or more elements that were originally present. Absence is continuously growing over time and progressively “eats up” all the materials of the original edifice “that for a while still struggles to resist” (p. 9). In this sense, Somhegyi contends, when it comes to defining a ruin, what is missing is more important than what is (still) present. Finally, the third and most crucial element for a building to exist as a ruin is “time”. Ruination, or the “slow un-construction” (p. 18) exercised by Nature on human architecture, requires indeed extensive amounts of time to be completed, exceeding the life span of a single human generation. Through their fragmentary and incomplete structures, ruins embody in their form the passing of time and, by making a temporal distance tangibly present, they become symbols of time itself.

Interestingly, on Somhegyi’s account, extended time is also necessary to identify what distinguishes ruins from rubble, which in turn is fundamental if we want to understand the different ways we have to deal with either of them. While a ruin, ephemeral as it may be, is the result of a slow ruination process happening over the centuries, rubble is

always a consequence of sudden destruction. The different temporality that is involved in the two notions explains why the pile of debris left over by catastrophic events like earthquakes or wars is not aesthetically pleasing to us, nor gives rise to any real ruin. It is the suddenness of the destruction involved in the concept of rubble that urges us to strive to get rid of it as soon as possible and to rebuild from scratch (p. 155).

The relevance given to the temporal dimension also has implications for a number of issues Somhegyi deals with in the following chapters of the book. For example, one important consequence of the time constraint is that it becomes difficult to consider decaying contemporary buildings – those dating back to the last decades – as ruins in a proper sense of the term. These relatively new sites lack the temporal remoteness that is needed for buildings to count as ruins. To this extent, Somhegyi argues, the very notion of “contemporary ruins”, although often used in ordinary discourses, may seem in itself contradictory.

But why, then, are we so often intrigued by these recent decadent buildings just as we are by classical or antique ruins?

Chapters 5 and 6 offer an answer to this question, while adding an important tile to the multifaceted account of ruins Somhegyi is trying to outline. Considering examples as different geographically as ontologically (The Mount Asama Volcano Museum in Japan, the Zeche Zollverein in Germany, abandoned shopping malls in the United States and the city of Detroit), the author argues that decaying industrial sites should be properly conceived of as “pre-ruins” (p. 98), namely, as buildings that have just started their ruination process. For a mechanism of visual association, we tend to regard these “not-yet-ruins” the same way we regard classical ruins, yet the sentiments that they arouse in us are in fact much more troubling and controversial: “As the Antique ruins are by definition older than modern ones, we find them more in their natural state if they are ruined, while seeing modern buildings starting their ruination process is strange and sometimes even disturbing [...]. The former transmit a sense and feeling of peace, while the latter are ‘incongruous’, ‘sinister’, and ‘disquieting’” (pp. 99-100). This disturbing feeling, according to Somhegyi, depends on the fact that the former functions of these decaying sites are still clearly visible behind their ruinous aspect, which make them appear familiar and strange at the same time, and thus inevitably eerie.

A prominent example of the mixed set of positive and negative emotions elicited in the viewer by the encounter with a derelict contemporary space is given in chapter 6 through the analysis of decaying shop-

ping malls. This represents, according to this reviewer, one of the most intriguing part of the whole book. The complex sum of aesthetic and ethical dilemmas that arise in the process of so-called contemporary ruins appreciation are here extensively discussed, offering the reader much food for thought. Somhegyi's starting point is the fact that, due to the advance of different consumer habits, including especially online shopping, a large number of the malls that have sprung up like mushrooms over the past decades will be forced to close in the coming years. As a result of this socio-economic change, an impressive number of new industrial ruins will be created in the near future, giving rise to what Somhegyi refers to as a process of progressive "detroitification" of the urban landscape (p. 121).

How shall we confront the decadence of these places that we have seen so far full of life and people?

Somhegyi contrasts the ideology of shopping malls as globalised temples of consumerism – where the capitalist utopia finds its most concrete exemplification and shopping replace all other forms of social interaction (p. 114) – with the visible signs of decadence and decline appearing on their abandoned structures. Malls' current disruption counterpoints and challenges the function of such places as "materialised dreams" of consumer's society, whose eternity is taken for granted by the system. The conflict between values is stronger in this case than in all other instances of ruination, and also explains, according to Somhegyi, why abandoned malls have such a worrisome and even tragic effect on viewers: "In the decaying shopping malls", he writes, "the allegory of the 'transience' is explained better than in other buildings in ruins" (p. 116). The silence that currently pervades the empty halls of these dilapidated constructions clashes with the noise these places were designed to host, and makes us feel "impotent, powerless, and even helpless when observing these sites" (p. 120).

Importantly, according to Somhegyi, the social interest decaying malls have started to gain in recent years – leading to an ever-increasing number of photographic reportages and exhibitions – may be interpreted in this sense as an unconscious attempt we make to "dedramatise" (p. 118) these places' disturbing impact. As a matter of fact, Somhegyi contends that by looking at contemporary architecture's decay via traditional aesthetic categories such as the picturesque, the nostalgic, the melancholic, we "aesthetise" them, thereby softening their most disquieting aspects. This "aestheticization" of decay (p. 142) is discussed by the author through the category of "ruin-porn" (p. 122), which describes

the collective fascination that brings people to visit, document and treat derelict building as aesthetic objects. Although Somhegyi is not entirely critical towards this phenomenon, he nonetheless stresses its possible problematic implications on the moral level. Unlike classical ruins, decaying sites like shopping malls are indeed not clearly separated either “physically or emotionally” from their former users, who are often still personally attached to such places. In this sense, Somhegyi argues, we have to make sure that the more “voyeuristic, exploitative and objectifying features” (p. 123) of ruin-porn be counterbalanced with attempts of making the visited areas benefit from the aesthetic interest that is attributed to them.

The ethical aspects of our rapport with ruins are thoroughly investigated in the last part of the book, aptly titled *Afterlife*. Here, the question is no longer how we appreciate and relate to “what remains”, but rather how we should conceive of “what remains of that which has remained” (p. 197). Taking into account ISIS’ recent destruction of ancient sites in the Middle East, Somhegyi addresses the timely phenomenon of antique ruins’ intentional wrecking or what he calls “ruin eradication”. Clearly, as Somhegyi underlines, attempts to erase material traces of the past are not at all new, yet present-day destructions, unlike other forms of historical destruction, are also accompanied by an intense propaganda aimed at advertising the destructive act and displaying the power of the destroyers. This new form of iconoclastic violence results, according to Somhegyi, in the creation of a series of “ruins of ruins” (p. 197). Differently from “the picturesque ruins that have degraded naturally, through the forces of Nature and over an almost inconceivably long period of time”, ruins of ruins are simply “shapeless piles of debris left after historic monuments are blown up” (p. 198) deprived of any aesthetic character or quality.

Interestingly, and even perhaps a little controversially, the phenomenon of ruin eradication, according to Somhegyi, does not uniquely imply physical devastation of ancient buildings through bombs or weapons of a similar kind. Further instances of ruin annihilation include efforts towards their reconstruction via integral restoration interventions, which often involve the building’s removal from the original location. Despite being apparently opposite, both alternatives – ruins material devastation and their complete rebuilding – are in fact grounded in the same kind of discomfort when dealing with instances of ruination (“it is the very survival of the ruins that is found disturbing”, p. 202) and both lead, on Somhegyi’s account, to hindering the buildings from surviving

as ruins. Although Somhegyi's assumption is that the second approach should be preferred to the former for obvious ethical reasons, his reflections on the controversial implications of contemporary heritage preservation are inspiring, and shed new light on the relationship between restoration, touristification and "Disneyfield commercialisation" (p. 201).

In conclusion, if there is just one main lesson that we can draw from Somhegyi's sophisticated exploration into ruins phenomenology, is that managing our relationship with the past may be a very complex undertaking, perhaps necessarily a contentious one. And yet, what other issue is more urgent today, if we want to ensure a future for our past?

Lisa Giombini

© 2020 The Authors. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.