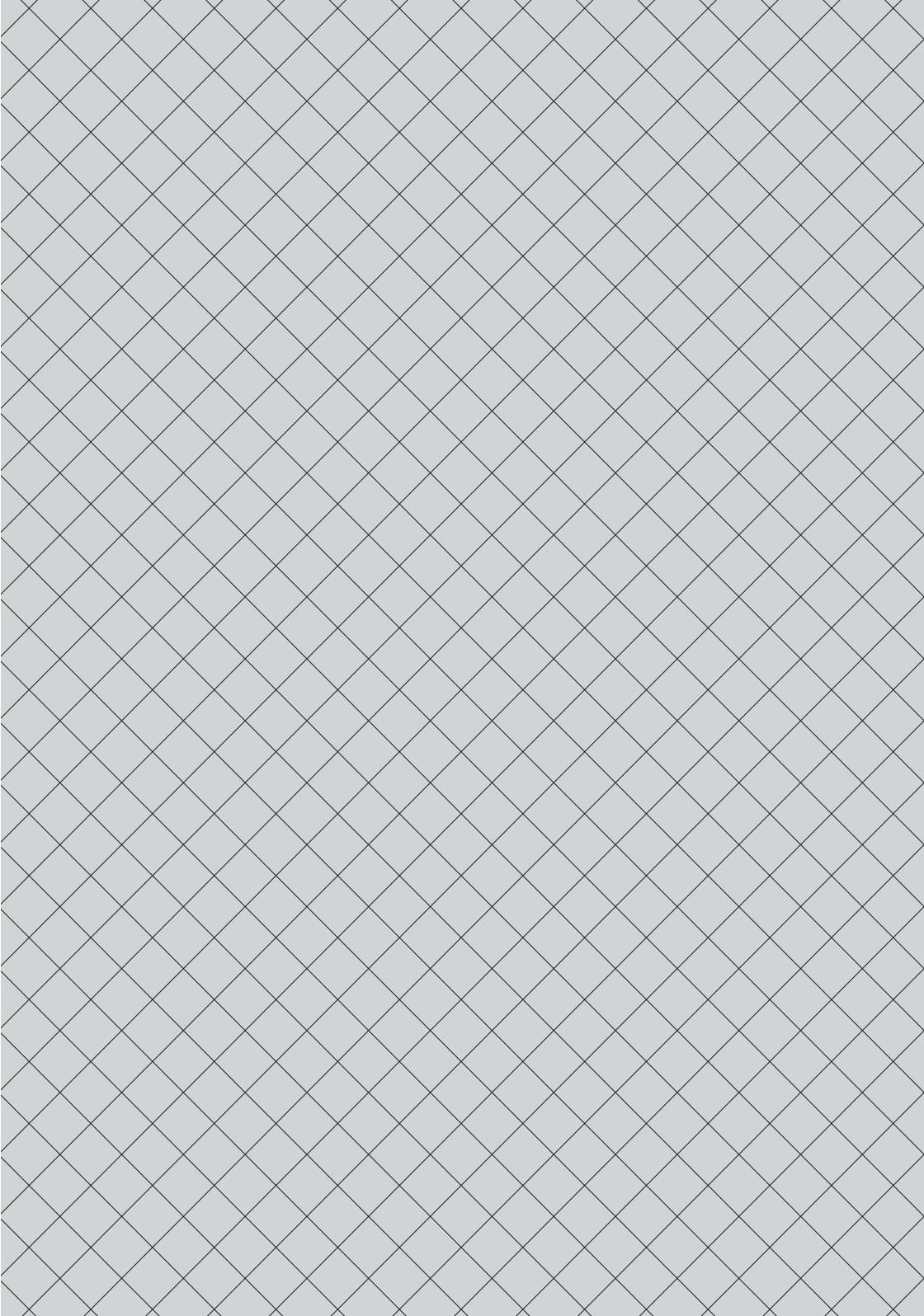


# MIND THE GAP

QUARTA EDIZIONE

**La quarta edizione di Mind the Gap ha come tema il *limen*, la soglia, un significante caro a Franco Basaglia il cui pensiero si muove sull'incerto confine di un sapere, quello psichiatrico, estremamente complesso. Egli si fa l'idea che quando il confine tra ragione e follia, tra città e manicomio, si irrigidisce, genera segregazione e intolleranza, quando invece è poroso rende possibile la comprensione e lo scambio. Facendo propria la teoria del confine, le artiste invitate si interrogano sul quel varco che si pone al limite della domanda: Cosa è 'individuo'? Cos'è 'corpo'? tra natura e cultura.**



**The fourth edition of Mind the Gap comprises an exhibition, a conference in Gorizia and a series of workshops, launches and presentations. The core of the project is the topic of the *limen*, a border that is not a limit but a threshold. The concept was dear to Franco Basaglia, whose medical and intellectual thought moved across the uncertain borders of psychiatry: a very complex form of knowledge, constantly opening up to theoretical and practical questions, as well as psychiatric, philosophical, social and cultural ones. By embracing the theory of the border, the invited artists question the threshold established at the verge of the question What is an 'individual'? What is a 'body'?, between nature and culture.**

**L'espressione *Mind the Gap* è particolarmente opportuna. Naturalmente, in primo luogo questa espressione rinvia alla necessità di fare attenzione, di non ignorare un salto, uno scarto, di stare attenti a qualcosa che interrompe la continuità di ciò su cui si cammina e a non inciampare. Segnala una differenza, una separazione che non può più essere ricucita, e lo scarto è rimasto nonostante i tentativi di ridurre la differenza.**

Probabilmente si tratta di un salto irrecuperabile, o almeno così è sembrato dopo numerosi tentativi: a un certo punto è stato meglio rinunciare a qualunque espediente, lasciar perdere qualsiasi tentativo di riduzione della differenza e riconoscerla come inevitabile. È bene esserne consapevoli.

In secondo luogo, tuttavia, *Mind the Gap* invita proprio a superare la differenza, a oltrepassarla. Non è un invito ad arrestarsi. Potremmo dire così: proprio perché si è tentato di ridurla, proprio perché è stata riconosciuta come irriducibile, è necessario spingersi oltre. Alla fine, il salto, lo scarto, la differenza, non sono altro che una modalità del proseguire. Anzi, per molti aspetti è un'occasione fortunata, perché decostruisce la comoda idea di una superficie solida, senza ostacoli e priva di attriti. Non esiste un puro andare, un inoltrarsi sicuro, non esiste un'inerzia garantita, né un procedere sempre razionalmente controllabile. Per definizione, l'andare avanti non è mai sufficientemente sorvegliato.

Sulla scia di quest'ultimo significato, *Mind the Gap* scivola ad assumere un ulteriore, ultimo significato e, senza forzare molto il significato letterale, finisce per trasformarsi in un invito a "pensare la differenza", a non perdere l'occasione di una distanza che consente di ripiegare e riflettere. E non si creda che pensare la differenza sia un esercizio contemplativo, che apra una dimensione speculativa astratta dalla realtà e dal tempo. Esattamente al contrario, pensare la differenza significa sprofondare nel reale

(nell'esperienza, nell'esistenza, nella storia). Significa rimettere in dubbio, recuperare, ridiscutere. Indica la necessità di verificare quanto percorso, per guardare avanti, poi, con una cautela che non trattiene, con un coraggio che non è azzardo, con uno sguardo che non è improvvisazione.

Nel caso del progetto *Mind the Gap*, innanzitutto lo scarto riguarda la differenza tra natura e artificio, per dirla con le parole di Gillo Dorfles<sup>1</sup>, una differenza per la quale egli aveva previsto un territorio che oggi non possiamo più definire inesplorato. Dorfles pone l'accento sulla globalizzazione e su quella che oggi chiamiamo "infosfera", ma proprio il progetto *Mind the Gap* mostra che oggi le modalità espressive richiedono un'attenzione maggiore (e inevitabile) al supporto tecnologico, alle infrastrutture<sup>2</sup>. Piaccia o meno, la si colleghi a una rivoluzione o la si ritenga soltanto un avanzamento di quella tecnica tanto discussa dalla filosofia del Novecento, oggi la tecnologia digitale offre una vasta gamma di possibilità artistiche, che certamente confermano la centralità della relazione tra natura e artificio, ma che alludono anche a un problema decisivo: la collocazione dell'uomo, del soggetto, si tratti

1 \

G. Dorfles, *Artificio e natura*, Skira, Milano 2003, pp. 9 ss.

2 \

Sul concetto di "infosfera" cfr. soprattutto L. Floridi, *Pensare l'infosfera. La filosofia come design concettuale*, Raffaello Cortina, Milano 2020. Infosfera, interfacce, immersività, gli esempi sono numerosi: come sempre, il linguaggio rimane il luogo in cui si manifestano con più evidenza i sintomi di un mutamento animato soprattutto dalla tecnologia, anche limitando il proprio sguardo all'arte, come si comprende immediatamente consultando L. Poissant (ed.), *Dictionnaire des arts médiatiques*, Presses de l'Université du Québec, 1997, nel quale prevalgono e, anzi, sono dominanti i termini di matrice tecnica.

dell'artista o del fruitore. Davanti alla contrapposizione tra natura e tecnologia (ancor più se digitale), dove collocare, oggi, il soggetto? A margine o al di sopra della contrapposizione tra natura e artificio, perché ancora governa l'artificiale e lo piega ai suoi scopi, oppure si ritrova in mezzo, compreso tra quei versanti?<sup>3</sup>

Questa seconda eventualità è quella paventata da quanti temono che la tecnica, da mero strumento, ormai sia diventata soggetto, ancor di più con la sua configurazione digitale. Non serve evocare la prospettiva di algoritmi e intelligenze artificiali che diventano autonomi o di un'"iperrealtà", à la Baudrillard, che soppianta il reale<sup>4</sup>. Piuttosto si tratta di verificare – in prima persona, ognuno di noi – quanto l'artificiale (la tecnica, la tecnologia, il digitale) intervenga nel dettare temi, prospettive, pratiche e desideri che noi crediamo naturali. E non è una verifica da compiere sospettando, pregiudizialmente e prima di avviarla, esiti catastrofici. Al contrario, proprio l'arte, tenendo assieme tutti gli elementi in gioco (natura, tecnica e soggetto) sta elaborando forme espressive inedite, e di un'intensità notevole, del tutto all'altezza dei nuovi territori da esplorare.

3 \

L'orizzonte problematico di questi interrogativi è restituito – con sfumature ironiche o, addirittura, drammatiche – dallo scivolamento dello stesso titolo (*Arte e cognizione*) dallo studio di Alberto Argenton (*Arte e cognizione. Introduzione alla psicologia dell'arte*, Raffaello Cortina, Milano 1996) a quello di Gianluca Consoli (*Arte e cognizione. Rapporti tra estetica e intelligenza artificiale*, Bulzoni, Roma 2006).

4 \

Cfr. J. Baudrillard, *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, a cura di M.G. Brega, Pgreco, Milano 2008, in part. pp. 59-110.

Non si tratta di essere ottimisti o pessimisti, piuttosto è una questione di consapevolezza. Ed è questo il denominatore comune della quarta edizione di *Mind the Gap*: il rifiuto del mito della totale "immersività", a favore di una "distanza", di una differenza che, lo si voglia o meno, è condizione necessaria di ogni coscienza, di ogni esplorazione artistica che non si esaurisca nel gesto, nell'urlo, nella provocazione<sup>5</sup>. Certo, le interpretazioni di questa distanza sono poi diverse. Se Debora Vrizzi colloca in un paesaggio post-apocalittico le proprie metafore, Caterina Morigi è estremamente attenta a lasciar emergere sulle superfici della contemporaneità (pelle umana inclusa) i sedimenti di una vicenda storica millenaria. Se Debora Vrizzi colloca le sue installazioni in un futuro anteriore che decostruisce ogni forma retorica e ogni ingenuo entusiasmo, Caterina Morigi filtra nel presente tracce e materiali di un passato lontanissimo.

Nel lavoro di Ulla Rauter, poi, questa distanza comprende un punto-limite che si vede (meglio: che si nasconde, ma si percepisce) negli intrecci di ordini sensoriali diversi: interfacce e solenoidi "elettrodermiche" trasformano ritmi vitali (il respiro, il cuore) in suono, durata, frequenza. Ecco il punto-limite messo in luce da Ulla Rauter: anche nell'era del digitale, l'infrastruttura per eccellenza continua ad essere il tempo.

##### 5 \

Usiamo qui le categorie usate in Joseph Nechtaval, *Immersive Ideals / Critical Distances. A Study of the Affinity Between Artistic Ideologies Based in Virtual Reality and Previous Immersive Idioms*, LAP, 2009, assumendo, tuttavia, la direzione opposta rispetto quella scelta dalla ricerca di Bechvatal, a suo modo ricca e rigorosa, verso una "coscienza immersiva".

***Mind the Gap* invita proprio a superare la differenza, a oltrepassarla. Non è un invito ad arrestarsi. Potremmo dire così: proprio perché si è tentato di ridurla, proprio perché è stata riconosciuta come irriducibile, è necessario spingersi oltre. Alla fine, il salto, lo scarto, la differenza, non sono altro che una modalità del proseguire.**

**The expression *Mind the Gap* is particularly appropriate. Obviously and first of all, this statement recalls the necessity of paying attention, of not ignoring a gap, a deviation, to be careful of something that interrupts the continuity of what you are walking on, and to watch out not to stumble. It signals a difference, a split that cannot be mended, and the deviation has remained despite attempts at reducing the difference.**

It is probably a gap that cannot be recovered, or so it seemed after several attempts: at some point it became wise to give up any expedient, to let go of any attempt to reduce that difference and acknowledging it as unavoidable. It is necessary to be aware of it.

Yet, secondly, *Mind the Gap* precisely invites us to overcome the difference, to trespass it. It is not an invitation to stop. We could state: exactly because there have been attempts at reducing the difference, because it has been recognised as unavoidable, it is necessary to push on. In the end, the leap, the gap, the difference, are all just another way to move forward. It is rather, in many ways, a very fortunate occasion, because it deconstructs the comfortable idea of a solid surface, without obstacles and friction. There is no such thing as merely going on, as a steady venturing into, no guaranteed stasis exists that allows movement, nor a procession that can always be rationally controlled. By definition, progress is never controlled enough.

On the heels of the last meaning, *Mind the Gap* assumes another, final significance and, without pushing its literal meaning too much, it ends up transforming into an invitation to “consider the difference”, to not miss the chance of a distance that allows us to settle for an alternative and reflect. Mind not to conceive difference as a contemplative act, one that opens up a speculative and abstract dimension of reality and of time. To the contrary, considering the difference means to dive into reality (into

experience, into existence, into history). It means to question, to resume, to re-discuss. It shows the necessity of checking the path that has been covered, in order to look forward then, with a caution that does not hold back, with a bravery that is far from reckless, with a sight that is far from improvising.

As *Mind the Gap* as a project is concerned, the gap has first of all to do with the difference between nature and artifact. Contrary to what Gillo Dorfles<sup>1</sup> had foreseen but still quoting his words, this is a form of difference that implies a territory we can no longer label as unexplored. Dorfles particularly focused on globalization and what we today call "infosphere": yet *Mind the Gap* precisely shows how various modalities of expression require a greater (and unavoidable) attention on technological support and infrastructures<sup>2</sup>. Like it or not, - consider it a revolution or simply the technological advancement that has been largely discussed by philosophy in the twentieth century - today digital technology offers a wide variety of artistic possibilities. These certainly confirm the centrality of the relationship between nature and artifact, but they also allude to a crucial issue: where does man stand, where is the subject, be it the artist or the audience. In front of the contraposition between nature and technology (even

1 \ G. Dorfles, *Artificio e natura*, Skira, Milano 2003, pp. 9 ss.

2 \ On the concept of "Infosphere" see, especially, L. Floridi, *The 4th Revolution. How the Infosphere is reshaping Human Reality*, Oxford University Press, Oxford, 2014. Infosphere, interfaces, immersiveness: there are countless examples. As usual, language is the place where the symptoms are the most evident of a change moved especially by technology, even when the scope is limited to the field of art, as can be immediately evinced by browsing L. Poissant (ed.), *Dictionnaire des arts médiatiques*, Presses de l'Université du Québec, 1997, where technical terms prevail and are dominant.

more so when digital), where should the subject be placed, today? On the margin or above the contraposition between nature and artifact, because the artificial dimension is still governing him and bending him to its purposes, or does the subject stand in the middle, included among those points of view?<sup>3</sup>

This second possibility is feared by those who are scared that technology, once a mere tool, has now become a subject, even more so in its digital dimension. There is no need for evoking the eventuality of algorithms and artificial intelligences becoming autonomous or that of an "hyperreality", echoing Baudrillard, replacing reality<sup>4</sup>. It is rather more useful to verify – personally, each of us – how much what is artificial (technique, technology, the digital world) intervenes in determining topics, perspectives, practices and desires which we believe to be natural. This is a test not to be pursued with suspicion, as a form of prejudice and even before starting it, of expecting catastrophic results. On the contrary, it is precisely art that, by holding all the elements at play together (nature, technology and subject) is elaborating new forms of expression, that are characterised by an impressive intensity and that are proving to fully live up to the territories that are left to explore.

3 \ The intellectual vision posed by these questions emerges – with ironic or, even dramatic, hues – by the transformation of the title (*Arte e cognizione* - meaning 'art and cognition), as it appears in the Italian edition of an eminent study by Alberto Argenton on the psychology of art, to another one published by Gianluca Consoli on the relationship between aesthetics and artificial intelligence. See, respectively: Alberto Argenton, *Arte e cognizione. Introduzione alla psicologia dell'arte*, Raffaello Cortina, Milano 1996; Gianluca Consoli (*Arte e cognizione. Rapporti tra estetica e intelligenza artificiale*, Bulzoni, Roma 2006).

4 \ See. J. Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, Eng. tr. by Sheila Glaser, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1994, in particular pp. 59-110.

It is not a matter of optimism or pessimism, but rather a matter of awareness. This is the common denominator of the fourth edition of *Mind the Gap*: the rejection of the myth of total “immersiveness” in favour of a form of “distance”, of a difference that, like it or not, is necessary to any knowledge, to any artistic exploration that is not self-referential in gestures, shouts or provocations<sup>5</sup>. Certainly, it is true that the interpretations of this distance can be different. While Debora Vrizzi places her metaphors in a post-apocalyptic landscape, Caterina Morigi is extremely careful to let the settlements of a millennial history emerge on the surfaces of contemporaneity (human skin included). While Debora Vrizzi sets her installations in a far future that deconstructs any form of rhetoric and naive enthusiasm, Caterina Morigi filters traces and materials of a remote past into the present.

Finally, in the artistic work of Ulla Rauter, this distance includes a point-limit that can be seen (or, better: it is hidden but can be perceived) in the intertwining of different sensory levels: “electrodermal” interfaces and solenoids transform vital rhythms (breathing, the heartbeat) into sound, duration, frequency. This is the point-limit highlighted by Ulla Rauter: even in the digital era, time is still the infrastructure *par excellence*.

5 \

These categories follow the definitions by Joseph Nechtaval, although assuming a completely opposite direction from that suggested by Nechtaval's research, which is certainly rich and rigorous, towards an “immersive consciousness”. Joseph Nechtaval, *Immersive Ideals / Critical Distances. A Study of the Affinity Between Artistic Ideologies Based in Virtual Reality and Previous Immersive Idioms*, LAP, 2009.

***Mind the Gap* precisely invites us to overcome the difference, to trespass it. It is not an invitation to stop. We could state: exactly because there have been attempts at reducing the difference, because it has been recognised as unavoidable, it is necessary to push on. In the end, the leap, the gap, the difference, are all just another way to move forward.**

# CATERINA MORIGI

[caterinamorigi.com](http://caterinamorigi.com)



**Caterina Morigi è un'artista italiana che lavora con installazione, fotografia, scultura e video. La sua ricerca si concentra sui mutamenti della materia a livelli micro e macroscopico, individuando assonanze tra mondo naturale e umano.**

**Caterina Morigi is an Italian artist working with installation, photography, sculpture and videos. Her artistic research focuses on the variations of matter at the micro and macroscopic levels, and similarities between nature and the human world.**

# LA PELLE DELLA MATERIA

Dialogo  
Rachele D'Oswaldo  
Caterina Morigi

**'Rivolgo lo sguardo alle superfici non per rimanere in uno strato superfluo delle cose, ma per dimostrare come anche nel piccolo, come in una zona intertidale, avvengono fenomeni ricchi di senso e degni di essere raccontati.'**

**RACHELE D'OSUALDO:** *1/1*, realizzato nel 2018, è costituito da due sottili lastre di porcellana industriale opaca (150x300x0,6 cm ciascuna), su cui sono stampate successivamente immagini fotografiche di superfici lapidee, marmoree e della tua pelle. Nel progetto *Mind the Gap*, l'opera è stata messa in relazione con un altro tuo lavoro fotografico del 2013, intitolato *Trama*, esposto in mostra a Gorizia. In quest'ultima le immagini, stampate in diversi formati, sono uno sguardo ravvicinato su una porzione di epidermide su cui hai evidenziato, con dei pennarelli colorati ad acqua, i nevi e le efelidi che segnano la pelle di un modello. La trama diventa quella che compone la struttura di un tessuto, cutaneo per la precisione; oppure la "trama" di una narrazione: ciò che questo corpo ha vissuto, ciò che lo caratterizza, è visibile sulla sua superficie. Questi due lavori si focalizzano esplicitamente sulla pelle del corpo umano; in questo collimano con il tema di questa edizione di *Mind the Gap*, il *limen*, poiché la pelle è la prima soglia con cui il corpo si confronta, ciò che delimita il dentro dal fuori.

La pelle racchiude, contiene l'interno, ne definisce l'autonomia; protegge dall'esterno, ma al contempo permette di relazionarsi, è l'organo sensoriale per eccellenza. Ma è anche una superficie iscrivibile, un luogo suscettibile di trasmettere una storia, una narrazione: reca le tracce dei processi organici, biologici e artificiali

a cui è sottoposta, solcata da venature, increspature, dai segni dello scorrere del tempo; è segnata da nei, lentiggini o anche da violenze, cicatrici, tatuaggi.

Riprendendo le parole di Jean-Luc Nancy, ne *La pelle fragile del mondo*<sup>1</sup>, la pelle è un organo che eccede la sua organicità, che permette al corpo di esporsi e relazionarsi con tutti gli altri corpi: «è alla vista al contatto, all'odore, al suono delle altre epidermidi che l'individuo diventa individuo (...). Tutto ciò che la mia pelle incontra, incontra me, senza di essa nulla incontrerei. Le pelli non sono tra loro impermeabili, sono porose, condividono i loro segreti, si rendono sensibili l'una all'altra».

Quest'ultimo passaggio mi sembra particolarmente significativo per descrivere il tuo lavoro: in *1/1*, l'immagine dell'epidermide umana si fonde con la superficie del marmo, rendendo indistinguibili i tratti appartenenti all'una e all'altra e suggerendo un'assonanza, o meglio una compenetrazione tra mondo organico e inorganico.

La fascinazione per la superficie in realtà percorre trasversalmente la tua ricerca e rivela l'interesse per ciò che accade in profondità; la pelle della materia è l'ultimo livello di una stratificazione, su di essa si marca lo scorrere del tempo e ciò che in esso avviene: ere geologiche, fenomeni atmosferici, gesti ripetuti, processi sedimentari.

1 \

Lezione tenuta dal filosofo Jean-Luc Nancy al Festivalfilosofia, settembre 2019. La lezione è pubblicata nella collana 'Pagine' del Festivalfilosofia, edita da Consorzio Festivalfilosofia (Modena, 2019).

**CATERINA MORIGI:** Rivolgo lo sguardo alle superfici non per rimanere in uno strato superfluo delle cose, ma per dimostrare come anche nel piccolo, come in una zona intertidale, avvengono fenomeni ricchi di senso e degni di essere raccontati. Le superfici rivelano molto più di quanto ci aspettiamo inizialmente, proprio perché sempre, tra micro e macro della materia, si possono trovare assonanze sostanziali. Come scrivi tu, le superfici possono essere lette come trame, ci raccontano della materia di cui sono fatte, da un lato di una storia intrinseca, quella della loro formazione; dall'altro le tracce depositate sulle superfici indicano anche una storia aggiunta: sulla pelle umana, seppur autorigenerante e sensibile, la testura si fa sempre più complessa man mano che i segni del tempo si stratificano.

Così *Trama* nasce dalla volontà di portare l'attenzione verso i cosiddetti errori impressi sulla superficie epidermica: macchie del sole, cicatrici, nei, che vengono esplicitamente messi in evidenza, invece che essere cancellati.

Mi piace pensare che dal 2013, anno in cui ho pensato il lavoro, sia un po' cambiata la visione sociale di alcuni di questi segni – quelli genetici principalmente – che prima erano considerati inestetismi. Le lentiggini e la vitiligine ad esempio sono diventate protagoniste frequenti di ritratti fotografici nell'ambito del fashion design; sono sinonimo di singolarità e particolarità, concetti verso cui forse si sta muovendo l'idea di bellezza. Ad esempio, anche l'intelligenza artificiale è stata impiegata per creare filtri Instagram che le applichino ai volti di ognuno.

All'origine di *1/1* ci sono alcuni marmi che mi sono trovata a osservare sulle pareti di un museo in Germania: ho notato come fossero simili all'incarnato umano, la cosa mi colpì così profondamente che tornai più volte a fotografarli. Già ero consapevole della mia fascinazione per le texture della pietra, ma sentivo che questa rima eidetica individuata poteva essere la chiave per un discorso più ampio.

Ho sempre visto due fili conduttori nel rapporto uomo-natura, e questi si intrecciano perfettamente. Da una parte l'essere umano ha da sempre osservato e imitato la natura nel design, nell'arte, nell'architettura, nella scienza, dall'altra parte l'uomo è simile, visivamente e nella sostanza, alla natura di cui è parte.

Il lavoro finale è costituito da un'ampia e sottilissima superficie in ceramica industriale, sulla quale è riprodotta mimeticamente una lastra di marmo Arabescato Statuario (scansione da originale), a cui si aggiunge un'ulteriore stampa di dettagli di natura organica e inorganica: pelle, antichi marmi scolpiti dal tempo. In 1/1 ho sovrapposto i due piani per creare un'immagine illusionistica che, una volta osservata con attenzione, rivela la sua artificialità.

**RACHELE D'OSUALDO:** Nei tuoi lavori la pelle della materia non viene spesso mostrata, per così dire, nell'originale, bensì attraverso riproduzioni, ricorrendo al medium fotografico o talvolta attraverso tecniche tradizionali, quali la marmorizzazione artificiale o la creazione di sculture in porcellana, che riproducono fedelmente gli "originali" in pietra. Così l'estetica finale delle opere è determinata al contempo da forze naturali (i processi che hanno agito sulla materia, forgiandone le caratteristiche) e antropiche (il tuo intervento dapprima di selezione; poi di produzione della copia; ma anche quelle che chiamiamo pietre naturali sono state individuate, estratte e lavorate dall'uomo). In questo modo ti assumi la più classica delle funzioni attribuite agli artisti, quella della mimesi, ma anche un potere demiurgico simile a quello della Natura. Si tratta, a ben vedere, di riprodurre una copia che consapevolmente tende all'originale senza raggiungerlo, un rispecchiamento della realtà che ne acuisce la conoscenza. Nel fare questo rendi omaggio alla materia, che diventa il vero soggetto dei tuoi ritratti ponendoti in continuità con una tradizione artistica, che dall'arte classica prosegue nel rinascimento fino alla contemporaneità. Penso in particolare all'assonanza con alcuni lavori di Giuseppe Penone.

**CATERINA MORIGI:** Da sempre l'uomo si è adoperato nel riprodurre la natura: i greci realizzavano affascinanti manufatti in marmo a forma di conchiglia mediterranea; nei secoli le marmorizzazioni nelle chiese e nei palazzi furono eseguite pur potendo reperire il materiale in originale, penso soprattutto a Beato Angelico che nel Convento di San Marco a Firenze realizzò personalmente le quadrature (non delegando questa parte, come di consueto, a un decoratore) con colori vivaci e forse impossibili, gettando il colore denso sulla parete in un dripping *ante litteram*.

Inoltre, leggendo la tradizione della mimesi attraverso la storia dell'arte occidentale, si può intuire che ci abbia portati a pensare che l'attinenza al vero avesse a che fare con illusione della realtà. Se con la pittura è facile giungere alla conclusione che un quadro non sarà mai identico all'originale, poiché manca di tridimensionalità, per la scultura il discorso si fa più complesso, aprendo a una moltitudine di considerazioni differenti.

**RACHELE D'OSUALDO:** La tua fotografia si fa portatrice di una visione pittorica: i contenuti sono trasmessi attraverso una dimensione estetica mai lasciata al caso (anche quando il caso è parte integrante del processo creativo). I soggetti non sempre sono immediatamente riconoscibili al primo sguardo, gli elementi micro e macroscopici si fondono e la visione coglie gli uni o gli altri avvicinandosi e allontanandosi dall'immagine esposta. Mi riferisco in questo caso sia a *Trama*, che gioca su questo movimento dello sguardo anche attraverso i formati di stampa dell'immagine, sia alle tue fotografie di paesaggi e dettagli naturali (lapidei, vegetali...); senza dimenticare che anche 1/1 è innanzitutto un lavoro fotografico, seppure con una presenza scultorea. Cosa comporta per te utilizzare il medium fotografico in generale e in relazione alle altre pratiche e tecniche con cui sono realizzate le tue opere?

**CATERINA MORIGI:** Inizialmente mi sono avvicinata alla fotografia per indagare le tracce impalpabili che rimangono dentro agli occhi rispetto ai luoghi che viviamo e gli ambienti che osserviamo. In *Trama* uso la fotografia, ma vi è nuovamente un riferimento alla pittura, quella impressionista, in cui per la prima volta si coglie la luce come materia volubile, colore cristallizzato in un istante, e quindi la realtà viene colmata di una nuova effimera complessità. Ma soprattutto, per avere una visione d'insieme dell'immagine, occorre allontanarsi dal quadro impressionista, e al contrario, per vederne le pennellate, ci si avvicina (allora non esistevano i pixel, ma oggi forse sarebbe un buon paragone tra fotografia e pittura).

Quando la fotografia diventa materia, non solo perché a livello simbolico indossa ancora i panni delle sue origini, pur non avendo più corpo (perché da digitale la fotografia può diventare nuovamente materia, ad esempio con la stampa 3D), si avvicina molto al mio modo di utilizzare i medium: all'occorrenza cambio tecnica, supporto, da tradizionale a tecnologicamente avanzato, la fotografia si trasforma in scultura, ma rimane fotografia.

**RACHELE D'OSUALDO:** Un ultimo aspetto, che trovo estremamente interessante, evade parzialmente dai contenuti delle opere e riguarda i loro processi produttivi, per quanto processi e contenuti si compenetrino nel costituire il senso. Il lavoro *1/1* è stato prodotto da un'azienda del settore edile/arredo che produce industrialmente rivestimenti per superfici architettoniche, che ne ha sostenuto anche finanziariamente la produzione per la prima esposizione al Mambo di Bologna. Trovo sia estremamente importante per gli artisti di oggi approfondire i metodi di produzione industriali e incorporarli nelle proprie opere, in modo sempre coerente con la propria poetica. Questo non solo per beneficiare delle risorse, delle tecnologie all'avanguardia e delle altissime competenze dei settori manifatturiero e industriale,

ma per contaminare l'arte contemporanea con l'estetica quotidiana in cui siamo immersi, che ci è familiare e ci appartiene come individui. E connota le opere con una forte attualità. Ancora una volta, e su un altro livello, ritornano i temi del tempo (in prospettiva, queste tecniche e tecnologie non parlano forse del nostro presente?), così come quello della permeabilità tra i mondi che ci circondano. Ciò può forse contribuire a far percepire a un pubblico non specialistico una minore distanza tra l'artista contemporaneo e la società.

Altrove hai fatto ricorso alla collaborazione di artigiani altamente specializzati per la produzione delle tue opere, penso a *Sectilia*, in cui hai riprodotto dei marmi artificiali ispirati all'*opus sectile*, decorazioni parietali di epoca romana di piccole dimensioni, che riproducevano sagome di corpi umani; o anche a *Honesty of Matter*, una serie di sculture in porcellana che rappresentano delle pietre, a fianco delle quali sono state esposte. Naturalmente il ricorso a professionalità specializzate ha innanzitutto una funzione pragmatica: si stima che per diventare 'esperto' di una tecnica, padroneggiarla con perizia, occorrono 10.000 ore di pratica<sup>2</sup>! Ma il ricorso a queste collaborazioni solitamente tende a qualcosa di più, include nel nucleo dell'opera tutto il patrimonio culturale, antropologico di una lavorazione, la sua storia, il suo legame con un territorio (fare sculture di porcellana a Capodimonte non è certo come farle altrove!). Ritorna ancora il tema a te caro della stratificazione, non più fisica ma semantica.

È possibile notare una forte eterogeneità nell'atteggiamento degli artisti nell'intraprendere queste collaborazioni<sup>3</sup>, che spaziano dalla co-autorialità, all'occultamento del proprio partner produttivo;

**2 \**  
cfr. R. Sennet,  
*L'uomo Artigiano*,  
Feltrinelli, Milano  
2008 (prima  
edizione 1997).

**3 \**  
cfr. M. Petry,  
*The Art of Not Making*.  
*The New Artst / Artsan*  
*Relationship*, Thames  
& Hudson, Londra 2012.

dalla delega totale dell'esecuzione, al controllo maniacale dei processi, all'intermedia accettazione dell'influenza dell'esecutore e del caso nell'esito finale; dall'assenza di contatti laboratoriali, all'affiancamento esecutivo volto anche all'apprendimento e lo scambio. Come ti sei rapportata con queste diverse realtà produttive industriali e artigianali? Cosa ha significato per te la delega, seppure parziale, del processo produttivo?

**CATERINA MORIGI:** Questa riflessione sulla produzione è molto interessante, in questo terreno si sono svolte e ancora si dipanano moltissime questioni fondamentali per l'opera e per l'efficacia della comunicazione del suo messaggio.

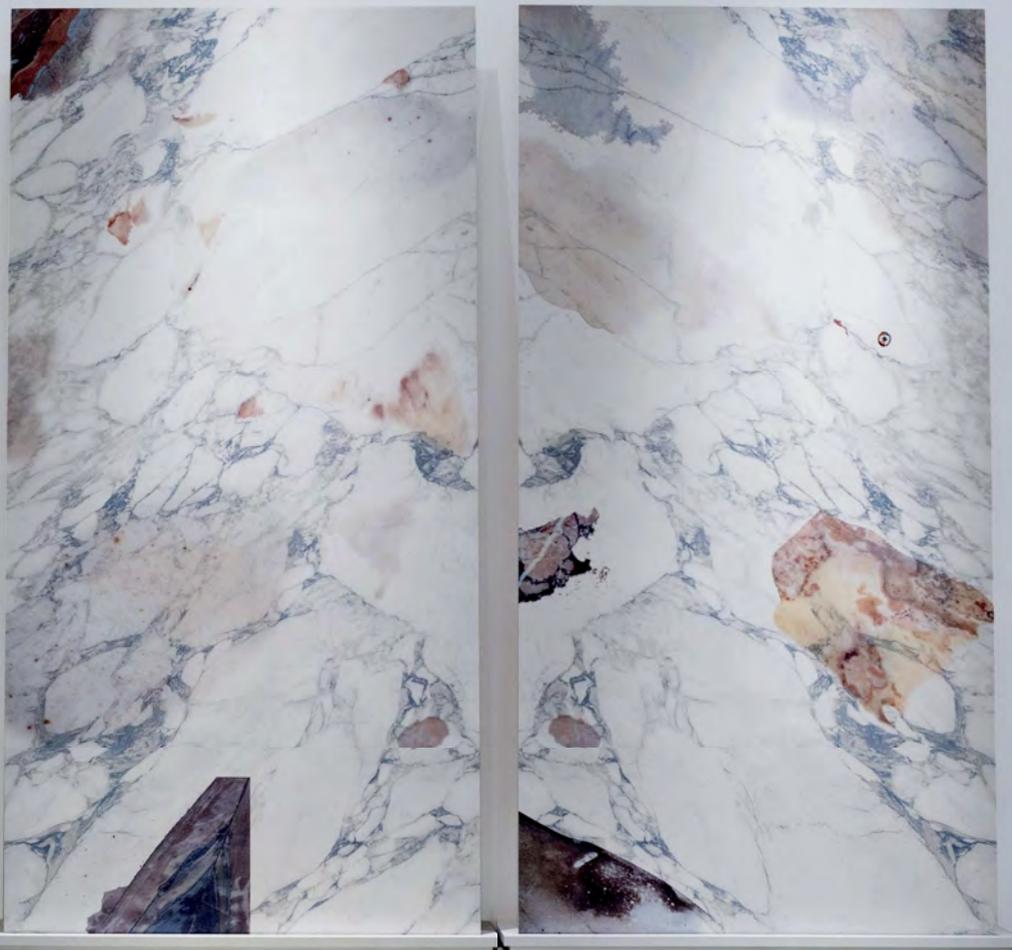
Prima di tutto considero la possibilità di utilizzare l'ultima tecnologia a disposizione, delegando quindi alla macchina la realizzazione del lavoro e accettandone in toto anche la definizione e gli errori. Dopo aver vagliato questa strada, spesso scelgo di utilizzare una tecnica che proviene dal passato e non necessariamente tra arti elette, ma esondando nelle arti applicate e funzionali.

Prima di adottare una tecnica imparo sempre ad usarla. Ne voglio conoscere le peculiarità e per questo sono necessari lunghi periodi di apprendimento. Mi interessa sondare ciò che sta alla base della scoperta tecnica, nell'*archeologia della produzione* spesso la miglioria che si aggiunge proviene da un errore, poi riclassificato come 'modo migliore' per dare forma all'oggetto. Inoltre nel delegare la produzione, ciò che mi dà più curiosità è osservare come ogni mano e occhio, seppur esperti, restituiscano sempre una traduzione unica, come è accaduto con i maestri della Porcellana di Capodimonte, ma anche con gli artigiani che mi hanno insegnato il marmo artificiale di Rima. Alle loro interpretazioni sapienti, aggiungo sempre anche la mia che va così a mimetizzarsi.

**Ho sempre visto due fili conduttori nel rapporto uomo-natura e questi si intrecciano perfettamente. Da una parte l'essere umano ha da sempre osservato e imitato la natura nel design, nell'arte, nell'architettura, nella scienza, dall'altra parte l'uomo è simile, visivamente e nella sostanza, alla natura di cui è parte.**

**1/1**  
Installation view,  
MAMbo Bologna, 2018.

\  
Installation view,  
MAMbo Bologna, 2018.



**1/1**  
Dettaglio,  
Bologna, 2018.  
\  
Detail,  
Bologna, 2018.



## Trama, 2013

Nei lavori di Caterina Morigi l'immagine fotografica si fa portatrice di una visione pittorica. I soggetti raffigurati nei suoi lavori non sono immediatamente riconoscibili e possono essere colti solo avvicinandosi o allontanandosi dalle immagini.

Questo è evidente in particolare nell'opera *Trama* (2013), installazione composta da due immagini fotografiche e disposte l'una di fianco all'altra, raffiguranti lo stesso soggetto ma proposte in due formati differenti di stampa – l'uno microscopico e l'altro macroscopico – che per essere fruite richiedono all'osservatore uno spostamento fisico nello spazio espositivo. L'immagine di dimensioni maggiori si presenta sfocata e – proprio come un quadro impressionista – per essere colta deve essere osservata a una certa distanza. L'immagine di dimensioni più piccole è invece a fuoco e richiede di avvicinarsi per essere letta in tutti i suoi dettagli. Ambedue le fotografie inquadrano la stessa porzione di pelle su cui l'artista ha evidenziato, con pennarelli ad acqua colorati, vari segni e irregolarità come nei, lentiggini, macchie e cicatrici. Questi segni così sottolineati dalla mano dell'artista, vanno a costituire una trama complessa e stratificata. Trama intesa nelle sue molteplici accezioni: struttura del tessuto cutaneo, intreccio narrativo di fatti che il corpo ha vissuto, *texture* che recano tracce di processi organici, biologici o artificiali avvenuti. La pelle è per Caterina Morigi «superficie protettiva», involucro che protegge dall'esterno e al contempo permette di relazionarsi e indice dello scorrere del tempo. Il tema dell'epidermide e della superficie, è ricorrente nella ricerca dell'artista come dimostrano lavori quali *Sectilia* (2019) e *1/1* (2018).

## Trama, 2013

In the works of Caterina Morigi, the photograph is the bearer of a pictorial vision. The subjects portrayed in her works are not immediately recognisable and can only be grasped by getting closer to or stepping back from the pictures.

This is particularly evident in the work *Trama* (2013 - a title which means *weave* in Italian), an installation consisting of two photographic images placed side by side and portraying the same subject in two different printing formats – one microscopic and one macroscopic: in order to be fully experienced they require the viewer to physically move within the expository space. The bigger image appears out of focus and – exactly like an impressionist painting – it must be observed from a certain distance to be fully grasped. The smaller picture is in focus and requires a close-up look to be read in all its details. Both photographs frame the same area of the subject's skin on which the artist has highlighted, with coloured water-based markers, various marks and irregularities such as moles, freckles, spots and scars. These marks, emphasized by the hand of the artist, constitute a complex and stratified weaving. The weaving is here conceived in its multiple meanings: the structure of the epidermal tissue, a narrative plot of events lived by the body, textures bearing traces of organic, biological or artificial processes that have taken place. Caterina Morigi considers skin a «protective surface», a case shielding us from the external world and, at the same time, an interface which allows interaction with the external world, as well as an index of the passing of time. The themes of the epidermis and the surface are recurring themes in Morigi's artistic research, as testified by works such as *Sectilia* (2019) and *1/1* (2018).

**Tutte le cose hanno  
una superficie protettiva,  
anche le persone  
possiedono un involucro  
—la pelle—sulla quale  
incessantemente  
si registrano impronte.**

**All things have a  
protective surface.  
Even people have a  
casing—skin—over  
which prints are  
registered.**

**Trama, 2013**  
stampe su carta  
fotografica  
dimensioni variabili  
\  
prints on  
photographic paper  
variable  
dimensions





# THE SKIN OF THE MATTER

An interview  
with Caterina Morigi

**'The reason why I look at surfaces is not to stay on a superfluous layer of things, but to demonstrate that even in a small space, within an intertidal zone, rich, meaningful phenomena occur and they deserve a narrative.'**

**RACHELE D'OSUALDO:** *1/1*, a work created in 2018, consists of two thin industrial matte porcelain slabs (150x300x0,6 cm each), upon which you later printed photographs of marble-like, stony surfaces and of your skin. Within the project *Mind the Gap*, *1/1* has been linked with another photographic project of yours, *Trama* (2013), now exhibited in Gorizia. In *Trama*, photographs, printed in different formats, consist of a close-up look at an epidermal area, upon which you highlighted, with water-based markers, moles and freckles marking the skin of a model. The weaving of the title alludes to that made of the structures of a fabric - the epidermal tissues actually; or, again, the "plot" of a narrative: everything this body has gone through, what characterises it, is visible on the surface. These two works explicitly focus on human skin: for this reason, they fit the main topic of the current edition of *Mind the Gap*, that is the idea of *limen* - border, threshold - as the skin is the first border the body encounters: it is what determines what is inside and what is outside.

The skin contains and encloses what is inside and defines its autonomy; it protects from the outer world, and allows, at the same time, a relationship with it: it is the sensory organ *par excellence*. However, skin is also an inscribable surface, a place that can tell a story, a narrative. It bears the traces of the organic, biological and artificial processes it underwent; it is cut through by veins, wrinkles, by the signs of the passing of time; it is marked by moles, freckles and even signs of violence, scars, and tattoos.

To quote Jean-Luc Nancy in *The Fragile Skin of the World*, skin is an organ exceeding its organic nature, which allows the body to be exposed and interact with all other bodies: «it is at the sight, at the touch, at the smell, and at the sound of the other skins that a person becomes a person (...). Everything my skin encounters, in its turn encounters me, and I would not encounter anything without it. Skins are not mutually impermeable: they are porous, they share secrets, they make themselves sensitive to one another».<sup>1</sup>

The last quoted passage, in particular, sounds especially meaningful to describe your work: in *1/1*, the image of the human skin blends in with the surface of marble, thus making it impossible to distinguish the traits of one or the other and suggesting a consonance, or, better yet, a permeation between the organic and the inorganic worlds.

Your fascination for surfaces indirectly runs through the whole of your artistic research and reveals your interest for what occurs in the depth; the skin of the matter is the last layer of a stratification, upon which we mark the passing of time and what occurs in time: geological eras, atmospheric events, repeated gestures, processes of sedimentation.

1 \

Lecture by philosopher Jean-Luc Nancy at *FestivaFilosofia*, Mantua, Italy, September 2019. Our translation from the Italian edition, in turn translated from French by Michelina Borsari and published by Consorzio FestivaFilosofia (2019). An English translation by Cory Stockwell will be published in September 2021 by Polity Press.

**CATERINA MORIGI:** The reason why I look at surfaces is not to stay on a superfluous layer of things, but to demonstrate that even in a small space, within an intertidal zone, rich, meaningful phenomena occur and they deserve a narrative. Surfaces reveal more than what we expect at the beginning, precisely because between the micro and the macro dimensions of matter there are meaningful consonances. As you wrote, surfaces can be read as plots; they tell us about the matter they are made of. On the one hand they're made of an intrinsic history, that of their formation. On the other hand, the traces settled on surfaces also tell a story that has been added: on human skin, although self-regenerating and sensitive, the texture becomes more and more complex with the increasing layering of the signs of time.

In this way, *Trama* originated from the desire to draw attention to the so-called imperfections impressed on the epidermal surface: sun damage, spots, scars, and moles, which are explicitly highlighted rather than concealed.

I like thinking about the fact that since 2013, when I first conceived this project, the social perception of some of these marks – genetic ones especially –, once considered blemishes, has slightly changed. Freckles and vitiligo, for example, are now often the subjects of photographic portraits in fashion design; they are synonyms for originality, uniqueness, the concepts towards which the idea of beauty itself is perhaps moving. Artificial intelligence has been used to create Instagram filters which apply these marks on one's face, for example.

At the origins of *1/1* there are varieties of marble I found myself observing on the walls of a museum in Germany: I noticed their similarity to human complexions and I was so struck by it that I went back several times to photograph them. I was already aware of my fascination for stone textures, but I felt that the eidetic rhyme I had detected could become the key to unlock a wider discourse.

I've always observed two common threads in the relationship between humanity and nature, and these perfectly intertwine. On the one hand, humans have always observed and imitated nature in design, art, architecture, and science; on the other hand, humans are, visually and substantially, similar to the nature that they are part of. The final piece consists of a wide and ultra-thin surface made of industrial ceramic, upon which a slab of Arabescato Statuario marble (original scan) is mimetically reproduced, together with another print of organic and inorganic details: leather and ancient pieces of marble sculpted by time. In *1/1* I overlapped the two levels to create an illusionistic image which, once closely observed, reveals its artificial nature.

**RACHELE D'OSUALDO:** In your works, the skin of matter is not often shown in its original dimension, so to speak, but rather through reproductions, obtained through photography or, sometimes, even by means of traditional techniques, such as artificial marmorization or the creation of porcelain sculptures that faithfully reproduce the stone "originals". In this way, the resulting aesthetic is equally determined by natural forces (the processes that have operated on the matter, shaping its characteristics) and anthropic forces (your intervention of selection first; then of production of copies; but also, when it comes to those we call natural stones, they also have been identified, extracted and worked by man). In this way you assume the most classical role usually ascribed to artists, that of mimesis, but also a demiurgic power similar to that of Nature itself. For all intents and purposes, it is a matter of reproducing a copy that consciously strives towards the original without actually reaching it, a mirroring of reality which intensifies its knowledge. By doing so, you pay homage to the matter, the true subject of your portraits, and step into the path traced by an artistic tradition that started in classical antiquity and went on through the Renaissance up to contemporaneity. I'm thinking, in particular, about the similarities with some works by Giuseppe Penone.

**CATERINA MORIGI:** Humans have always strived to reproduce nature: Greeks made fascinating artifacts from marble, shaped as Mediterranean shells; over the centuries, marmorizations inside churches and palaces were made by resorting to original materials. I'm thinking especially of Beato Angelico who, in the Convento di San Marco in Florence, created illusionistic architectural representations (*quadrature*) with true and - perhaps even impossible - colours, by throwing dense pigments against the walls as if in an *ante litteram* form of dripping (he did so personally, without delegating this stage of the work to decorators, as was the usual custom).

Moreover, by reading the tradition of mimesis through Western art history, it can be inferred that it has led us to think the faithfulness to truth had to do with the illusion of reality. If with painting it is easy to reach the conclusion that a painting will never be identical to the original, as it lacks three dimensionality, things get more complicated when it comes to sculpture, leading to a multitude of different considerations.

**RACHELE D'OSUALDO:** Your photography also bears a pictorial vision: contents are conveyed through an aesthetic dimension that is never left to chance (even when chance is integral to the creative process). The subjects are not always immediately recognisable; micro and macro elements blend in, and sight only perceives one or the other by getting closer to or moving away from the image on display. I here have in mind both *Trama*, a work that explicitly plays with this movement of gazes also thanks to various formats of printing, but also to your photographs of landscapes and natural details (stones, vegetal elements.); without forgetting that *1/1* is, first of all, a photographic project, although completed by a sculptural element. What is the role of photography in your art, generally speaking and also in relation to the artistic practices and techniques used in the creation of your works?

**CATERINA MORIGI:** I first approached photography to investigate the intangible traces that are caught by the eyes and left in our memories in relation to the places we live and the environments we observe. In *Trama* I use photography, but there is once again a reference to painting, impressionism in particular, where for the first time light was conceived as changing matter, as color crystallised in an instant, and, as a consequence, reality started to be filled with a new, ephemeral complexity. Above all, to obtain an overall view of the image, it is necessary to step back and move away from an impressionist painting, while, on the contrary, to fully grasp the brush strokes you need to get closer (pixels did not exist back then, but they could serve as a good point of comparison today between photography and painting). When photography becomes matter it really gets close to my way of using media—not just because on a symbolic level it still fills its origins' shoes, despite now lacking a body (because from the digital format, photography can still become matter, thanks to 3D printing, for example): sometimes I change technique, supports, from traditional to technologically advanced ones and thus photography turns into sculpture, but it is always photography in the end.

**RACHELE D'OSUALDO:** One last aspect I personally find very interesting partially diverts from the contents of the works and concerns the production processes—despite the fact that processes and contents do permeate in the end in the shaping of the meaning. *1/1* was produced by a company in the field of construction and interior decoration that industrially produces coating for architectural surfaces and that also funded the production for its first exhibition at Mambo, in Bologna. I personally find it is very important for contemporary artists to explore the methods of industrial production and to incorporate them into their projects, in ways that are more and more coherent to their aesthetics. This provides benefits not only in terms of resources,

innovative technologies and high sectorial competencies in manufacturing and/or mass production, but also in order to permeate contemporary art with the aesthetics of daily life that we live immersed in and to which we belong as individuals. It also connotes artworks with a strong contemporary relevance. Once again, and yet on another level, the same topics return: time (in perspective, don't these techniques and technologies speak about our present?) and the permeability of the worlds surrounding us. This might even help a non-specialist audience perceive a smaller distance between the contemporary artist and society.

Elsewhere, you conducted collaborations with highly specialised craftsmen for the production of your artworks, as with *Sectilia*, where you reproduced artificial marble inspired by the *opus sectile*, small dimension wall decorations typical of ancient Rome reproducing human silhouettes; or, again, *Honesty of Matter*, a series of porcelain sculptures that represent the stones they were placed next to. Obviously, the involvement of specialised professionals is first of all pragmatic: it is thought that it takes 10.000 hours of practice to become an "expert", to be able to meticulously master any technique<sup>2</sup>! But there is usually something more, something which includes the core of the work of the whole cultural and anthropological heritage of any manufacturing, of its history, its links with a given territory (to sculpt porcelains in Capodimonte is certainly different as compared to any other place). Here your beloved layering is not physical but semantic. There is a strong heterogeneity in the attitudes that artists show towards these collaborations<sup>3</sup>, ranging from co-authoriality, to the concealment of one's production partner and to manic

**2 \**  
cfr. R. Sennet,  
*The Craftsman*,  
Yale University  
Press 2009 (1997)

**3 \**  
cfr. M. Petry,  
*The Art of Not Making*,  
*The New Artist / Artisan*  
*Relationship*, Thames & Hudson,  
Londra 2012

control over the processes; from full mandate over the execution to intermediary acceptance of the executor's influence and of chance in the final result; from the absence of workshop contacts to the executive supervision aimed at learning and exchange. What was your relationship with these different producers? What did delegating, even only partially, mean to you in the production process?

**CATERINA MORIGI:** This reflection on production is very interesting indeed. In this field many issues have developed and still do that are fundamental to the artwork and to the effectiveness of its message.

First of all, I consider the opportunity of using the latest technology that is available, giving full mandate to the machine for the effective creation of the work and thus accepting both its definition and mistakes. After giving much thought to this option, I often opt for an older technique, one coming from the past, and not necessarily one coming from among the elected arts but often diverting to applied and functional arts.

Before turning to any techniques I always learn it. I want to know its characteristics and this requires long periods of learning. I'm interested in exploring what is at the core of that technique, within the *archeology of production* improvements that often arise from mistakes, subsequently re-classified as "a better way" to shape the object. Moreover, by giving mandate to the production, what interests me the most is looking at how every hand and eye, no matter how expert, always gives back a unique translation, as it happened with the masters who worked on Capodimonte porcelain, but also with the artisans who taught me about Marmo Artificiale di Rima. Then I always add my interpretations to theirs, and thus they blend.

**I've always observed two common threads in the relationship between humanity and nature, and these perfectly intertwine. On the one hand, humans have always observed and imitated nature in design, art, architecture, and science; on the other hand, humans are, visually and substantially, similar to the nature that they are part of.**

# ULLA RAUTER

[ullarauter.com](http://ullarauter.com)



**Ulla Rauter è un'artista austriaca la cui attività si svolge all'incrocio tra *sound art*, arti visive e performance musicali. Uno dei suoi ambiti di ricerca è lo sviluppo di dispositivi e strumenti musicali elettronici sperimentali che rilevano stimoli fisici e sensoriali e li traducono in suoni elettronici.**

**Ulla Rauter is an Austrian artist who works at the intersection of *sound art*, fine arts and music performance. One main field of her work is the development of experimental electronic sound devices and instruments, translating physical data into electronic sounds.**

# ULLA RAUTER, TRANSMEDIALE KLANGFÜLLE\*

## NOTAZIONI SU SUONO, CORPO E RITORNO

**«Non dimenticate  
che l'intero corpo  
umano è un conduttore  
elettrico»**

Clara Rockmore

\*  
Il termine tedesco  
*Klangfülle* può significare  
sia "sonorità, ampio  
spettro di suoni" che  
"densità, pienezza  
e ricchezza del suono"

L'austriaca Ulla Rauter rientra nel novero degli artisti transmediali, la cui ricerca estetica si esprime attraverso un gamma eterogenea di media (digitali e non), in un'ottica di costante superamento degli stessi. Il suo lavoro prende forma nel continuo incrocio e dialogo tra *visual* e *sound art*, e si concreta nella realizzazione di dispositivi o strumenti musicali elettronici, autoprodotti dopo minuziosa sperimentazione, e di interventi performativi posti in essere con quegli strumenti stessi. Traduzione – dal latino *traducĕre*, «trasportare, trasferire, portare oltre» – è forse la parola chiave dell'opera di Ulla Rauter. Non solo per il continuo sconfinamento tra discipline che caratterizza i suoi progetti, ma soprattutto per le costanti traslitterazioni da un ambito sensoriale all'altro – quelle che l'artista chiama "sinestesie transmediali" – e per la trasposizione di dati, materiali o immateriali, dall'interiorità all'esterno, così da renderli manifesti.

Cruciale nella ricerca estetica di Ulla Rauter è il rapporto con il corpo e con quei suoi suoni ineliminabili, ineludibili – persino all'interno di una camera anecoica di cageana memoria – che diventano protagonisti di molti suoi lavori. È quello che accade ad esempio in *Rubato* (2015), serie di tre metronomi dotati di solenoidi, che battono ciascuno "il" ritmo cardiaco dell'artista influenzato a sua volta dall'ascolto di uno specifico brano musicale. Ad un primo sguardo, questo lavoro richiama alla mente il

metronomo 'occhiuto' di Man Ray, il famoso *Object to Be Destroyed* (1923) poi andato perduto. Al di là della suggestione visiva, col famigerato oggetto dadaista *Rubato* condivide effettivamente qualcosa. Il *ready made*, inteso come intervento artigianalmente agito su un oggetto preesistente per modificarne la funzione, caratterizza anche altri lavori di Ulla Rauter ed è una delle pratiche alla base della produzione autonoma di quegli strumenti musicali – spesso ibridi tra analogico e digitale – con cui l'artista dà poi vita alle sue peculiari performance. In *Rubato* si afferma soprattutto l'idea della de-funzionalizzazione e ri-funzionalizzazione dell'oggetto. Il metronomo di Rauter non scandisce infatti il tempo corretto secondo cui eseguire una partitura musicale scritta. Di fatto esso smette di essere ausilio al 'fare musica', mezzo atto alla misurazione e produzione della pulsazione ritmica perfetta con cui l'esecutore deve competere o uniformarsi, per diventare oggetto o strumento sonoro nell'accezione più contemporanea del termine. Il battito automatico del dispositivo meccanico si 'trasforma' in battito cardiaco umano. Come rivela il titolo dell'opera – che indica una variazione imprevista del tempo nell'esecuzione di un pezzo rispetto alla partitura originaria – il metronomo di Rauter, così come il cuore dell'artista, non pulsa ad una frequenza costante ed imperturbabile, ma ad un ritmo non-prevedibile. Posto in ascolto, il corpo, come i suoi organi e tessuti interni, viene ri-modellato, ri-modulato. Riflette la personale percezione della musica da parte dell'artista. In un *loop* suggestivo, come la musica fa accelerare e rallentare la frequenza cardiaca dell'ascoltatrice, così la pulsazione di *Rubato* viene influenzata dalla frequenza cardiaca dell'artista.

L'opera *Rubato* riprende alcuni elementi di un lavoro degli esordi di Ulla Rauter, *Heart Chamber* (2010). In tale performance, respiro e battito del cuore dell'artista intenta all'ascolto dell'ambiente esterno, vengono resi visibili sotto forma di stimoli sonori e luminosi, in maniera parossistica. Il mondo interno dell'artista erompe così sulla scena, in un ribaltamento interno/esterno assai evocativo. Ciò è reso possibile grazie all'utilizzo di una particolare 'tuta delle affezioni' o *affect suite*, sorta di 'poligrafo indossabile'

fatto di cavi e sensori, che rileva alcuni dati fisiologici come l'attività elettrica della pelle.

La conduttanza cutanea è alla base di un altro lavoro di Ulla Rauter, esposto in mostra, ovvero *Glissando* (2007). Il termine *glissando* o *glissato* – dal francese *glisser*, scivolare – è usato in ambito musicale per indicare un abbellimento che consiste nell'innalzamento o nell'abbassamento in maniera graduale e costante dell'altezza di una nota. Nei cordofoni, come il violino, ciò avviene senza soluzione di continuità, facendo scorrere il polpastrello sulle corde. Nell'opera di Ulla Rauter il verbo al gerundio sembra alludere invece allo scivolamento dell'archetto di violino dalle corde di rame sulla nuda pelle dell'artista, atto alla base della performance e della produzione del suono. Come accadrà anche nel successivo *Carpet of sounds* (2011) – in cui il tocco del piede nudo sull'ordito di rame non isolato modula i suoni – le sonorità ottenute in *Glissando*, variano in base alla pressione esercitata dall'artista sull'avambraccio 'suonato' e alla zona della pelle interessata dallo scivolamento delle corde. Come precisato da Rauter, la pelle è «la parte più sensibile dello strumento». La modulazione dei toni è infatti influenzata dalle reazioni di conduttanza cutanea che vengono controllate solo limitatamente dalla performer. Fattori endogeni ed esogeni possono indurre lievi ma determinanti cambiamenti nella capacità di conduzione della pelle, andando ad intervenire/interferire nella produzione del suono. Temperatura corporea e sudorazione sono influenzati dall'ambiente circostante, come dagli stati d'animo dell'esecutrice. Ad incidere sulla resistenza elettrica dei distretti cutanei sono rumori improvvisi, sospiri, frasi o parole detta da qualcuno. Il sudore, prodotto a causa di una mera variazione di temperatura o dovuto a nervosismo, riduce la resistenza elettrica della pelle. Tutto ciò implica un discreto livello di imprevedibilità nell'esibizione. Nella sua opera Ulla Rauter sembra così voler mettere in valore, integrare proprio quegli impulsi e quegli stimoli che nell'esecuzione classica dovrebbero essere controllati e repressi in nome della perfezione virtuosistica.

Parlare di conduttanza cutanea, di attività elettrica dell'epidermide, significa anche superare l'idea platonica che la pelle sia una mera struttura di protezione del corpo – un sacco-contenitore-confine – per giungere a considerarla piuttosto un'interfaccia biologica dinamica: un canale di connessione tra due sistemi che funzionano con modalità differenti. In *Glissando* – come accade poi anche per *Fingertip vocoder* (2013) – nel corso della performance il corpo dell'artista entra letteralmente a far parte di un circuito elettronico, divenendo medium tramite il quale operare una trasmissione di segnali elettrici. Rauter va così ad erodere i confini tra elettronica e biologia, tra «silicio e carbone». Annullando la distinzione corpo/strumento – uno strumento tecnologico e digitale, peraltro – superando questa dicotomia, l'artista diviene essa stessa 'strumento musicale' oltre che performer.

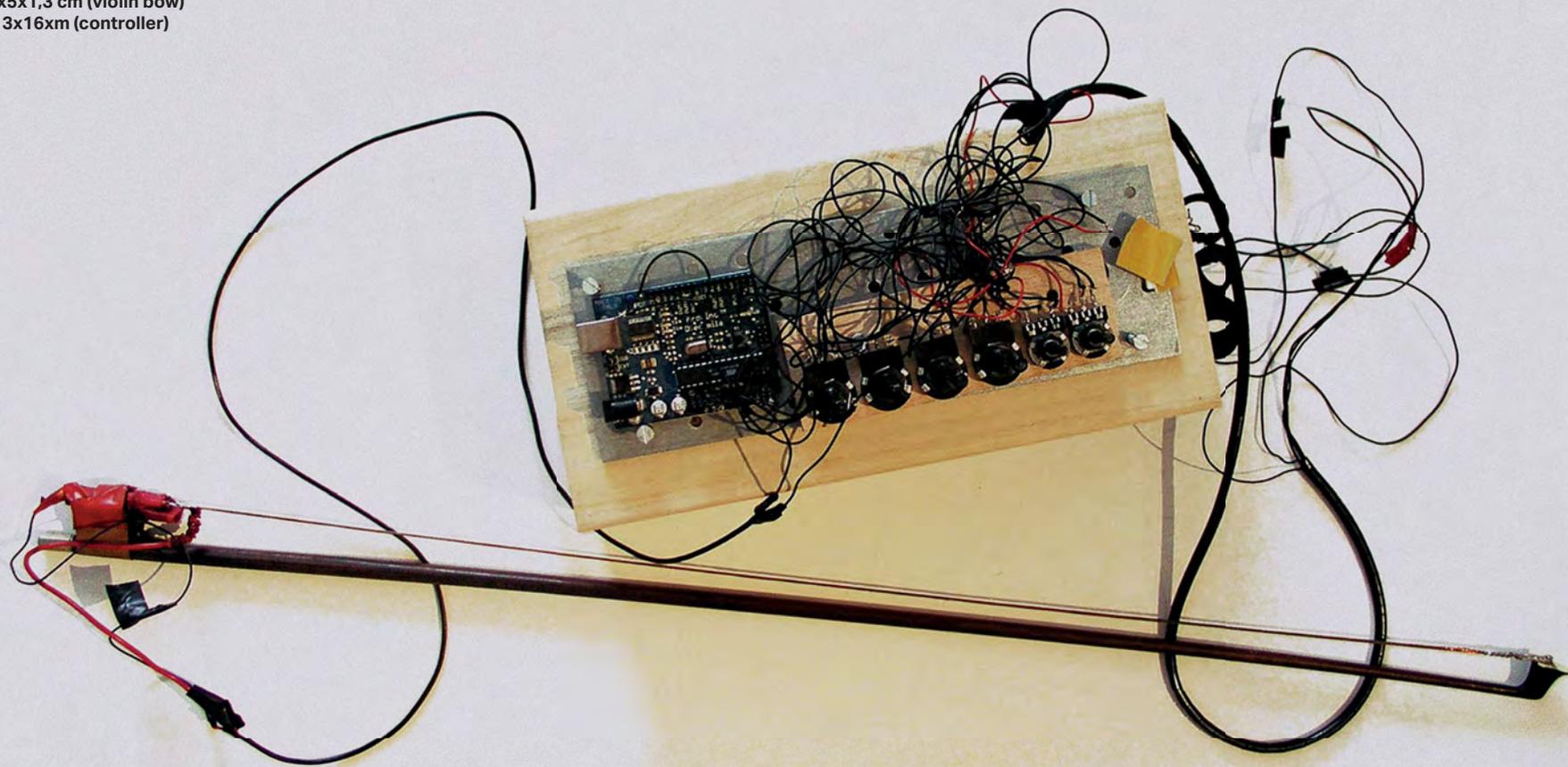
In molte opere di Ulla Rauter oltre al corpo, protagonista è anche la voce umana. A volte, come in *Silent drawing* (2010), questa è incorporea, *bodyless*, e assume una consistenza materica e tattile solo grazie alla proiezione su una specifica superficie. In altri casi diventa addirittura oggetto tridimensionale, come in *voice-void-noise* (2009). Questi lavori di Ulla Rauter intorno al corpo della voce o alla voce del corpo, rimandando ad altro tema caro all'artista, quello del silenzio, affrontato in molte sue opere, a cominciare da *Tacet* (2013), *Silent collector* (2014) o *Silent compass* (2017), facilmente riconducibili alle teorizzazioni di John Cage, che meriterebbero un ulteriore approfondimento.

Nel corpus creativo di Ulla Rauter si impone un lavoro – oggi in collezione privata – piuttosto *sui generis* che presenta idealmente alcune affinità con i lavori finora citati e soprattutto con i temi di questa mostra. Si tratta di *Bàthory* (2008), oggetto e performance. Spinto dall'aria insufflata, un liquido rosso fluisce rapido nei tubicini medicali che strutturano un abito femminile incolore. In un attimo la veste di materiale plastico si irroria di colore vivido, come un tessuto imbibito di sangue. Nel corso della performance, come in un arcano sortilegio, si assiste ad una specie di metamorfosi

– forse la 'trasformazione' di un umano vampirizzato, forse l'emersione di impulsi irrazionali che raggiungono la coscienza – in un simbolico rovesciamento tra interno ed esterno. L'artista 'veste i panni' di Erzsébet Báthory, la "contessa sanguinaria" accusata nel XVI secolo di aver ucciso centinaia di giovani donne al solo scopo di fare il bagno nel loro sangue per mantenere la propria pelle eternamente bella. In questo lavoro dedicato al tema letterario del "vampiro donna", Rauter affronta la questione del «femminile mostruoso» e demonico. Come ricorda l'artista «il contrasto tra crudeltà e bellezza, patologia ed estetica, femminilità e violenza, "fluisce" nella performance, nella messa in scena e nell'oggetto-vestito».

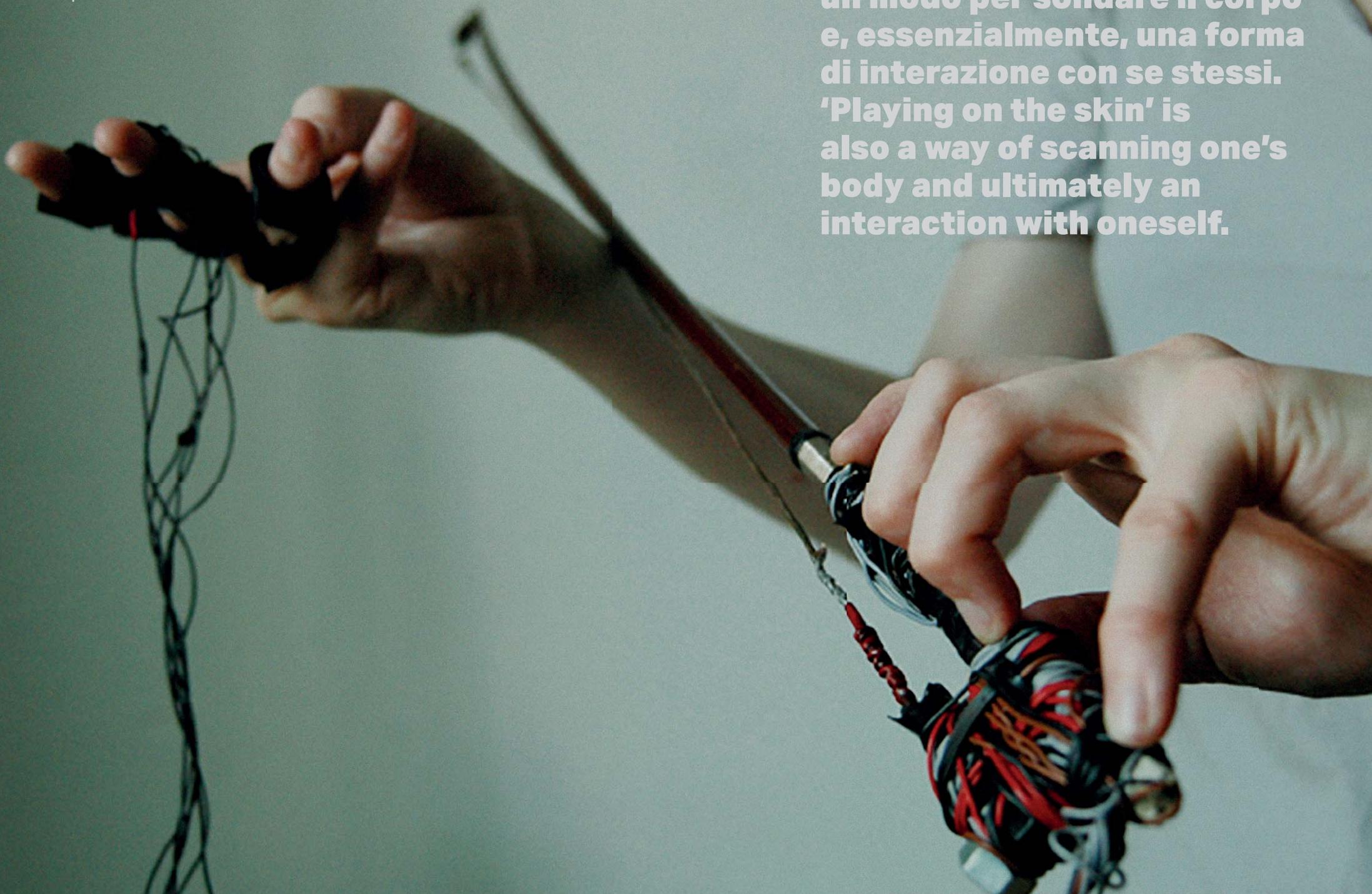
A ben vedere, tra storia e mito, la vicenda della nobile ungherese – donna di rara bellezza, vedova ricca e troppo potente, quindi sadica e brutale assassina, appassionata di negromanzia – ha tutti gli elementi della 'caccia alle streghe'. Forse che la "calunniosa diceria" a partire da fatali debolezze di genere, abbia viaggiato opportunamente sino a portare all'annullamento della scomoda figura di donna? Ciò che è certo è che l'abito veste il corpo, lo protegge, cela ed esibisce al contempo, copre e fa notare, rivelando la sua natura di ambiguo prolungamento, protesi del derma, interfaccia che ci interfaccia con gli altri. L'abito, insomma, come una seconda pelle.

**Glissando, 2007**  
archetto di violino, corde  
di rame, componente  
elettronica, custodia in legno,  
62x5x1,3 cm (archetto)  
27x13x16cm (controller)  
\  
violin bow, copper  
cords, electronics,  
63,5x5x1,3 cm (violin bow)  
27x13x16cm (controller)



**Glissando, 2007**  
video della performance  
video of performance

**'Suonare la pelle' diventa un modo per sondare il corpo e, essenzialmente, una forma di interazione con se stessi. 'Playing on the skin' is also a way of scanning one's body and ultimately an interaction with oneself.**



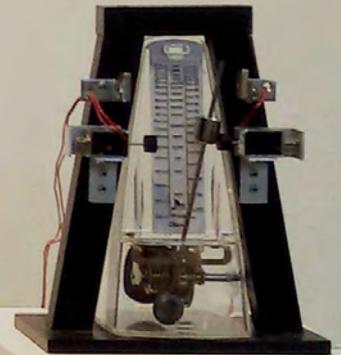
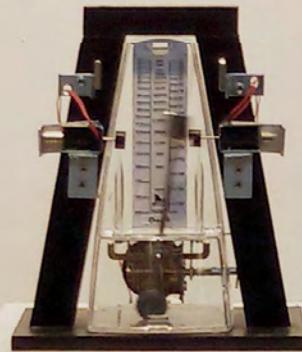
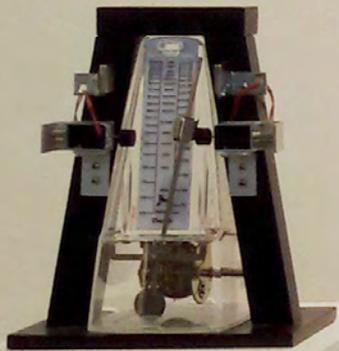
## Glissando, 2007

L'opera si compone di un archetto di violino dalle corde di rame, che posto a contatto con l'epidermide – ed interfacciandosi con un apposito *device* collegato – consente l'emissione di un suono che varia in base allo sfregamento, o scivolamento, delle corde stesse sulla pelle. Nel corso della performance omonima, il corpo dell'artista diventa parte integrante di un circuito elettronico. Quando l'archetto viene messo a contatto con la pelle dell'avambraccio, il circuito si chiude, e si generano suoni. Il tono e l'intensità del suono possono essere modulati in base alla pressione esercitata dall'archetto sulla pelle e alla porzione cutanea su cui vengono fatte scivolare le corde. Toccando i sensori applicati sulle punte delle dita della mano del braccio 'suonato' dell'artista, si possono invece determinare particolari variazioni del suono come cambiare le ottave della tonalità e aggiungere dei ritardi negli intervalli armonici. A influenzare l'emissione sonora sono anche le minime variazioni nella conduttività elettrica della pelle, che risente sia di stimoli endogeni che esogeni. La pelle umana, «interfaccia elettrodermica», è quindi la parte più sensibile di questo singolare strumento musicale e la performer ha tanto controllo sullo strumento, quanto ne ha sul proprio corpo e sulla propria emotività.

## Glissando, 2007

The work consists of a violin bow strung with copper cords that allows the emission of a sound upon contact with the epidermis by means of a connected computer. This emitted sound varies according to the sliding – or rubbing– of the cords against the skin. During the eponymous performance, the body of the artist becomes an integral part of an electrical circuit. When the bow touches the skin of the forearm, the circuit closes, and sounds are thus generated. The pitch and the intensity of the sound can be modulated according to the pressure activated by the bow against the skin and over the skin area the cords slide upon. By touching the sensors applied to the fingertips of the hand at the end of the arm 'played' by the artist, more circuits close, thus determining variations of sound, such as the octaving of the tone and the addition of delays in harmonic intervals. Even the smallest variations in the skin's conductivity, which is affected by both endogenous and exogenous factors, influence the sound. Human skin, as an «electrodermal interface», is thus the most sensitive part of this peculiar musical instrument and the performer has as much control over it as she does over her own body and her own sensitivity.

**Rubato, 2015**  
metronomo, legno,  
solenoidi, microcontroller  
35x20x12 cm  
\  
metronome, wood,  
solenoids, microcontroller  
35x20x12 cm



## Rubato, 2015

L'opera fa parte di una serie di 3 elementi costituiti ciascuno da un metronomo meccanico che è stato dotato di solenoidi per modificarne l'oscillazione. Il metronomo non batte secondo un ritmo standard, con valori compresi tra 40 (Grave) e 208 (Prestissimo), ma pulsa il ritmo cardiaco dell'artista influenzato dall'ascolto di un brano musicale. È la frequenza del battito del cuore dell'artista, condizionato da fattori esogeni ed endogeni, a determinare l'andamento del metronomo. Lo strumento non è quindi pensato per scandire il tempo di esecuzione di una partitura secondo parametri precisi e ripetibili, ma si accorda alla frequenza cardiaca misurata durante l'ascolto della musica. Il metronomo esposto in mostra è stato programmato sull'ascolto dell'installazione sonora *Synaptic Island* (1992) di Maryanne Amacher, composizione elettronica molto complessa, ideata per il 21<sup>st</sup> Century Cultural Information Museum di Tokushima, in Giappone. Gli altri due metronomi della serie sono invece regolati sull'ascolto della composizione *4'33"* (1952) di John Cage e del pezzo per pianoforte *Für Alina* (1976) di Arvo Pärt.

## Rubato, 2015

This work is part of a series of 3 elements, each consisting of a mechanical metronome equipped with solenoids to alter its oscillation. This tool is not conceived to mark the time of execution of a score according to precise and repeatable parameters. The metronome in fact does not tick according to a standard rhythm; that is to say, with rates ranging from 40 (Grave) to 208 (Prestissimo), but rather marks the heartbeat of the artist while listening to a musical track. It is the rate of the heartbeat, influenced by endogenous and exogenous factors, that determines the pace of the metronome. The metronome on display in the current exhibition was programmed on the sound installation *Synaptic Island* (1992) by Maryanne Amacher, a very intense electronic composition conceived for the 21<sup>st</sup> Century Cultural Information Museum in Tokushima, Japan. The other two metronomes in the series are tuned into John Cage's *4'33"* (1952) and the piano piece *Für Alina* by Arvo Pärt.

# ULLA RAUTER, TRANSMEDIALE KLANGFÜLLE\* NOTATIONS ON SOUND, BODY AND RETURN

«Don't forget your  
whole body is an  
electro-conductor»

Clara Rockmore

\*

"The German term *klangfülle* means both "sonority, sound spectrum" but also "fullness, density and richness of sound".

Ulla Rauter belongs to the category of so-called transmedia artists, whose aesthetic research expresses itself through a heterogeneous variety of media (both digital and analog), in the interest of overcoming those very media. Rauter's work lies at the continuous crossroads and dialogue between *visual* and *sound art* and is achieved in the creation of musical devices or instruments, self-produced after minute experimentations and later employed in performances. Translation – from Latin, *traducĕre*, «to transport, to transfer, to take beyond» – is perhaps the key word to Ulla Rauter's work: not only by virtue of the continuous trespassing of disciplines which characterises her projects, but especially because of the constant transliterations from one sensory field to the other – what the artists defines as "transmedia synaesthesia" – and because of the transposition of material or immaterial data, from inner to outer reality, so as to make them visible.

Crucial to Ulla Rauter's aesthetic research is the relationship with the body and with those sounds that cannot be eliminated, that are unavoidable even inside of an anechoic chamber - remember John Cage? -, and which become protagonists of many of her works. This happens, for example, in *Rubato* (2015), a series of three metronomes equipped with solenoids, each ticking "the" rhythm of the artists' heart, in its turn influenced by listening to a specific musical track. At first sight, this work reminds of Man Ray's eye-metronome, the famous *Object to Be Destroyed* (1923),

subsequently lost. Beyond the visual evocation, *Rubato* possibly shares something else with that notorious dada object. The practice of *ready made*, that is, an artistic craft intervention onto a mass-produced product to alter its original function, characterises various works by Ulla Rauter and is at the basis of the autonomous production of those musical instruments – often hybrid objects between analog and digital – that the artist uses to give life to her peculiar performances. *Rubato* particularly marks the idea of de-functionalization and re-functionalization of the object. Rauter's metronome does not mark the exact pace according to which one executes a written musical score. It actually stops being an aid to "make music", that is, an item aimed at measuring and producing the rhythm the musician competes with and conforms to, and becomes a sound device or musical instrument in the most contemporary meaning of the term. The automatic beat of the mechanical device 'transforms' into the human heartbeat. As suggested by the title –which identifies an unpredictable variation (an acceleration, or a deceleration, etc.) to the execution of a track as compared to the original score – Rauter's metronome, as much as the artist's heart, does not throb at a constant and imperturbable rate, but is unpredictable. When listened to, the body, along with its internal organs and tissues, is re-modelled, re-modulated. The body of the artist thus reflects the artist's personal perception of the music. In an evocative loop, just like music makes the listener's heartbeat speed up or down, *Rubato's* throb is influenced by the musician's heartbeat.

*Rubato* resumes elements of another early work by Ulla Rauter, *Heart Chamber* (2010), a performance where the breathing and heartbeat of the artist listening to the outer environment are - almost violently - made visible as sound and light stimuli. The artist's inner world breaks out onto the stage, in an evocative upturning of the inner and outer dimensions. This is made possible thanks to a special *affect suite*, a sort of 'wearable polygraph' made of wires and sensors that detects physiological data such as the electrical activity of the skin. Skin conductance is at the basis of

*Glissando* (2007), another work by Ulla Rauter, on display in our exhibition. The terms *glissando* or *glissato* – from French, glisser, to slide – is used in musical notation to indicate an ornamentation consisting of the gradual and constant increasing or decreasing of a note's pitch. In chordophone instruments, such as the violin, this process occurs seamlessly, by sliding the fingertip on the strings. In Ulla Rauter's work, the verb at the gerund form seems to allude, on the contrary, to the sliding of the bow of the violin, made of copper string, on the naked skin of the artists, an action that is at the core of the corresponding performance and aimed at the production of sound. As also happens in a later performance, *Carpet of sounds* (2011) – where sound is modulated by the touch of the bare foot on a warp of uninsulated copper areas – the sounds obtained in *Glissando* vary according to the pressure activated by the artist against the forearm that is being 'played' and according to the area of the skin over which the strings slide. As Rauter explains, skin is «the most sensitive part of the instrument». The modulation of the tones is, in fact, influenced by the reactions of skin conductance only partially controlled by the performer. Endogenous and exogenous factors can cause slight but fundamental changes in the conductance ability of the skin which intervene and interfere with the production of sound. The corporeal temperature and sweat are influenced by the surrounding environment, as much as the executor's mood. Unexpected noises, whispers, and words or phrases uttered by someone are what affects the electrical resistance of the skin. Sweat, either produced by a variation in temperature or by tension, reduces skin's electrical resistance. All of this implies a sensitive degree of unpredictability in the performance. It thus seems that in her work, Ulla Rauter wants to highlight and integrate those impulses and stimuli that would otherwise require control and repression within a classical execution for the sake of virtuoso perfection.

Speaking about skin conductance, epidermic electrical activity also means overcoming the platonic ideal of the skin as a mere

protection of the body – the idea of skin as a bag-container-border – to consider it instead as a dynamic biological interface: a connection channel between two systems working in different ways. In *Glissando* – as also happens in *Fingertip vocoder* (2013) – during the performance, the body of the artist is literally part of an electronic circuit, becoming the medium through which a transmission of electrical signals occurs. Rauter thus erodes the borders between electronics and biology, between «silicon and coal». By undoing the distinction between body/instrument – an instrument that is actually technological and digital – and overcoming this dichotomy, the artist becomes not only a performer, but an instrument herself.

Besides the body, the human voice is the other protagonist of many works by Ulla Rauter. Sometimes, as in *Silent drawing* (2010), the voice is *body-less* and only takes a material and tactile consistency thanks to its specific projection onto a particular surface. In other cases, it even becomes a three-dimensional object, as happens in *voice-void-noise* (2009). These works on the body of voice, or on the voice of the body, remind us of another topic that is dear to Ulla Rauter: silence, also a protagonist of many of her projects such as *Tacet* (2013), *Silent collector* (2014) or *Silent compass* (2017), and easily linked with the theories expressed by John Cage, and which would require a further more detailed analysis than space allows here.

Within Ulla Rauter's creative corpus, one work – today part of a private collection – particularly stands out as rather *sui generis* and presents many affinities with the works described so far and especially with the topics approached in the present exhibition: *Bàthory* (2008), both an object and a performance. Pushed by insufflated air, a red liquid flows rapidly through little medical tubes which give structure to a colorless woman's dress. In a moment, the piece of clothing made of plastic is suffused with vivid color, as if it were fabric imbued with blood. During the performance, as if in an arcane act of witchcraft, the audience witnesses a

metamorphosis – perhaps the 'transformation' of a human into a vampire, perhaps the surfacing of irrational impulses reaching conscience – in a symbolic upturning between inner and outer worlds. Here the artist steps into the shoes of Erzsébet Báthory, the "blood countess" who in the 16th century was accused of killing hundreds of young women with the sole purpose of bathing in their blood to secure eternal beauty for her skin. In this work, devoted to the literary *topos* of the "she-vampire", Rauter tackles the issue of the devilish «monstrous-feminine». As Rauter remarks, «the contrast between cruelty and beauty, pathology and aesthetics, femininity and violence "flows" through the performance, in the staging of the object-dress».

At a closer look between history and myth, the story of the Hungarian noblewoman – a woman of rare beauty, a rich and perhaps too powerful widow, a sadist and brutal killer, a proponent of necromancy – shares all the characteristics of a "witch hunt". Is it perhaps the case that the "slandorous gossip" generated from her gender's fatal weaknesses has travelled so far as to cancel the uncomfortable figure of Erzsébet Báthory? What is certain is that the clothing dresses the body, it shields it, equally hides and exhibits, covers and shows, unveiling its ambiguous nature of extension, prosthesis, and interfaces with others. Clothing, that is to say, is perceived as a second skin.

**DEBORA  
VRIZZI**

[deboravrizzi.com](http://deboravrizzi.com)



**Debora Vrizzi è una videoartista, fotografa e direttrice della fotografia, il cui lavoro mette in scena una riflessione sull'identità personale e collettiva, a volte attraverso strutture semi narrative, altre volte mediante strutture simbolico-concettuali, in altre ancora utilizzando la documentazione del reale e l'autobiografia.**

**Debora Vrizzi is a video artist and director of photography. Her work entails a series of reflections on the concept of personal and collective identity. She does so by employing a range of frameworks based on either narration, symbolism, self-biography or a documentary description of reality and of autobiography.**

# **LA RIVOLTA (O L'AGONIA) DEI CORPI-OGGETTO.**

PER UNA LETTURA  
DI OUT OF ORDER  
DI DEBORA VRIZZI

**Il corpo diventa, nella sua assenza,  
ancora più presente. Un corpo  
che si incarna nell'oggetto  
antropomorfizzato, un oggetto  
che diventa tutt'uno con il luogo –  
buio, desolato e indefinito – di  
cui fa parte. Dove ci troviamo?  
In un sotterraneo? In una cantina?  
In una discarica? In una miniera?  
O più semplicemente all'interno  
del nostro inconscio, alle prese  
con le nostre paure più profonde?**

In un suo film di alcuni anni fa, *Unhappy Ending*, Debora Vrizzi mise in scena, interpretandole lei stessa, otto famose donne scomparse di morte violenta. In *Out of order* l'artista sembra, quasi inconsapevolmente, replicare quel tipo di struttura, chiamando i sette "episodi" con nomi di donna, donne in questo caso assolutamente comuni che rievocano le internate nei manicomi durante il ventennio. Ma le figure femminili non ci sono – e, dunque, non c'è neppure Vrizzi in veste di performer – al loro posto compaiono elettrodomestici e utensili di uso quotidiano, che simboleggiano i doveri casalinghi di mogli e madri, vittime di un'ancestrale sistema maschilista che ha relegato le donne in questo ruolo, fino ad imprigionarle nei nosocomi non appena esse tale ruolo lo rifiutavano, opponendovi un vitalismo sessuale derubricato a isteria. Gli oggetti protagonisti di questo film suscettibile di essere "installato" – e delle fotografie a esso collegato – sono rotti, malfunzionanti o privati della propria funzione originaria. "Fuori servizio" appunto, come suggerito dal titolo inglese, esattamente come la galleria di donne che vogliono incarnare, creando "quadri" di lucida e cupa follia. Sono oggetti che rimandano a corpi trattati come oggetti.

*Out of order* prende spunto dal libro *Malacarne* di Annacarla Valeriano, basato sulle lettere e sulle cartelle cliniche di alcune degenti degli ospedali psichiatrici sotto il regime fascista. E tra di esse – ricordiamolo – ci fu anche la prima moglie dello stesso Mussolini, il quale pensò bene di liberarsi di lei con questa feroce modalità per potersi risposare con donna Rachele. Vicenda molto poco conosciuta portata sullo schermo da Marco Bellocchio nel suo film *Vincere*.

Ma la riflessione di Vrizzi si allarga a una più generale meditazione per immagini sul concetto foucaultiano di biopolitica; ovvero sulle modalità attraverso le quali le istituzioni esercitano il controllo sul corpo dei cittadini. Il paradosso è che in *Out of order* si parla del corpo senza mostrarlo. Il corpo diventa, nella sua assenza, ancora più presente. Un corpo che si incarna nell'oggetto antropomorfizzato, un oggetto che diventa tutt'uno con il luogo – buio, desolato e indefinito – di cui fa parte. Dove ci troviamo? In un sotterraneo? In una cantina? In una discarica? In una miniera? O più semplicemente all'interno del nostro inconscio, alle prese con le nostre paure più profonde? Uno spazio il cui pavimento è ricoperto di carbone, allusione al materiale che la Befana dell'Epifania porta per punizione ai bambini cattivi, così come cattive sono state le donne che si sono rifiutate di essere figlie, madri e spose obbedienti. Ma è tutto l'ambiente a essere avvolto nell'oscurità, da cui affiorano il bianco di un frigorifero sventrato, il rosso di una borsa per l'acqua calda che penzola dall'alto come un corpo impiccato, il grigio di un'aspirapolvere, la liquida trasparenza di un cubo di ghiaccio che, spaccandosi, rivela al suo interno un'impastatrice.

È il nero degli inferi da cui non si fa più ritorno, un nero che si oppone al bianco assoluto e abbacinante di un altro progetto di Vrizzi, i film e le fotografie della serie *Blinding Plain*. Il vuoto di quel lavoro, incentrato sull'arte e sulla sottrazione, sulla dissoluzione di ogni possibile immagine, qui si tramuta in pieno, ridondanza del simbolo che evoca i cruenti rituali della quotidianità. Ma in

fondo le due opere finiscono col somigliarsi, intrise entrambe di minimalismo e di energia: un'energia zen nel caso di *Blinding Plain*, un'energia elettromeccanica nel vero senso della parola nel caso di *Out of order*, che circola nello spazio sotto forma di pulsazioni, combustioni, vapori, vibrazioni, scintille: le scariche del frigorifero richiamano alla mente quelle del famigerato elettroshock, pratica adottata fino a non molto tempo fa e fortunatamente messa al bando, insieme ai manicomi, nell'era basagliana.

Oltre al lavoro sull'immagine, c'è un attento ed elaborato lavoro sul sonoro nel film, che genera una partitura di rumori perfettamente in sincrono con la metonimia visuale. L'artista ridà così vita a oggetti-simulacri consumati, martoriati e dismessi, mostrandoci come da essi, tuttavia, traspiri una disperata vitalità; la stessa che riconosciamo nelle tante donne repressi e svuotate della loro dirompente carica sessuale, da parte di un potere che le ha sempre temute.

È inevitabile pensare agli oggetti dadaisti, disfunzionali e anarchici, al centro di una rivolta contro la cultura borghese all'alba di un nascente consumismo; e *Out of order* in qualche modo rappresenta un *ballet mécanique* sospeso tra passato e presente, meno ludico e più angosciante, quasi anemico. Non sapremmo davvero dire se ci troviamo di fronte all'immagine di una rivolta o, al contrario, alla rappresentazione di un'agonia. Ma è anche lecito riferirsi agli oggetti surrealisti che, a loro volta, mediante dinamiche metamorfiche, producono inedite catene associative, lasciando affiorare il rimosso. L'abilità di Vrizzi è nel costruire una sorta di narrazione, senza storia e senza parole, un racconto audiovisivo intriso di suggestioni, strutturato da un lato sulla reificazione simbolica, dall'altro sul realismo quasi brutale di alcune immagini amplificato dall'uso della camera a mano. Ma il progetto di Vrizzi è costituito anche da immagini fisse, che non sono come di consueto *frames* desunti dal video ma fotografie scattate sul set, dunque "nature morte" che congelano al loro interno quella energia di cui parlavamo prima, fissandola con una

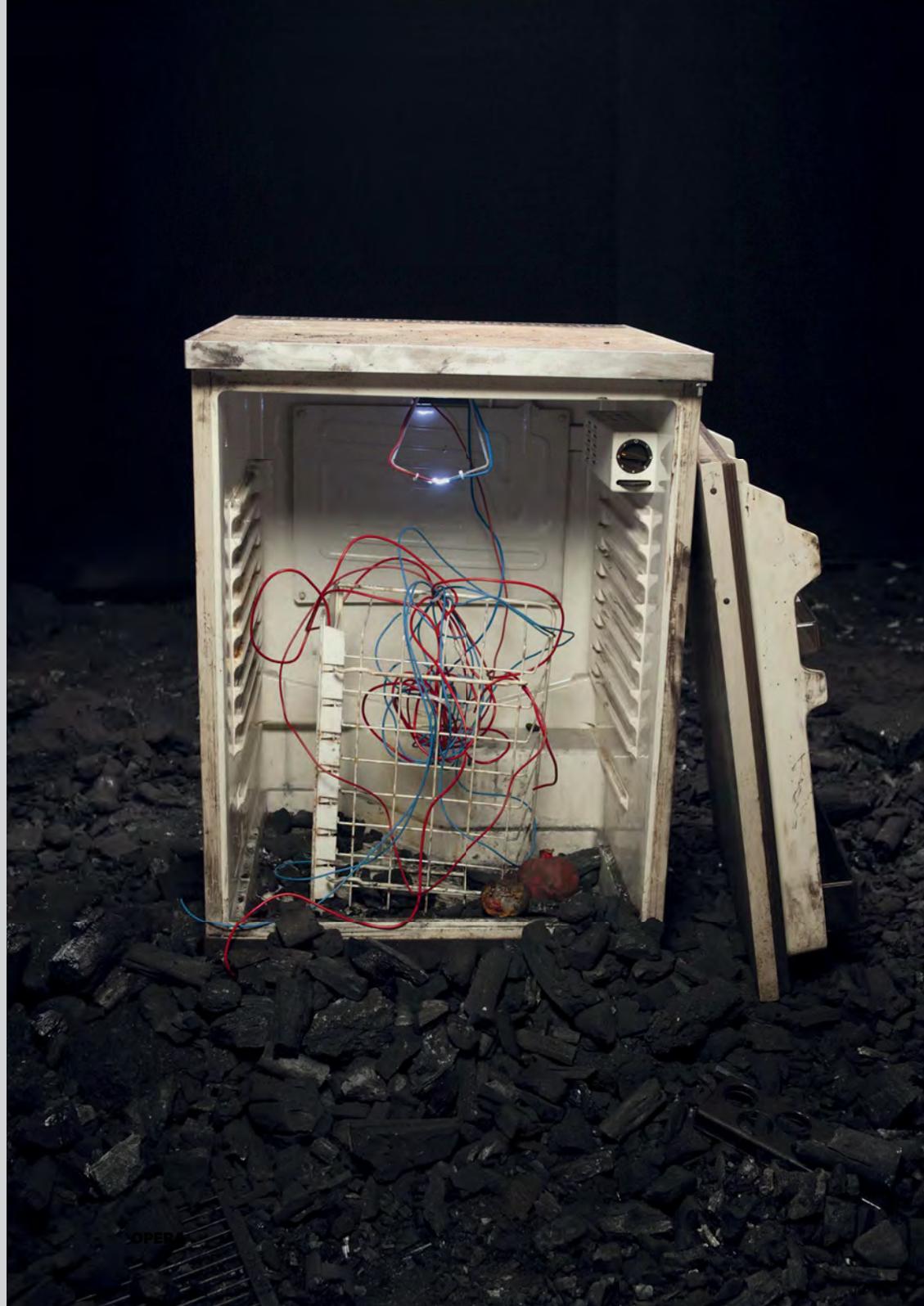
forza se è possibile ancora maggiore. Pensiamo solo a uno dei "quadri" più potenti del film: quel materasso da cui fuoriescono ciuffi di lana come fossero capelli femminili e sotto il quale è accatastato alla rinfusa pentolame vario. Oltre all'accostamento tra il caldo (lana) e il freddo (metallo), ciò che colpisce di questa vera e propria installazione (suscettibile di essere ricostruita così come la vediamo e re-installata in una galleria o in un museo quale elemento scultoreo/scenografico a sé, come del resto anche gli altri oggetti protagonisti di *Out of order*) diventa la metafora più letterale della condizione femminile che si vuole raccontare. Usate e poi rottamate, queste donne costituiscono il "corpo del reato", un reato che per secoli abbiamo tenuto nascosto, come la polvere sotto il tappeto o come un segreto inconfessabile sotto i nostri giacigli.

**'Ciò che colpisce di questa vera e propria installazione diventa la metafora più letterale della condizione femminile che si vuole raccontare. Usate e poi rottamate, queste donne costituiscono il 'corpo del reato', un reato che per secoli abbiamo tenuto nascosto, come la polvere sotto il tappeto o come un segreto inconfessabile sotto i nostri giacigli.'**

***Out of order nasce dall'esigenza di esplorare la particolare relazione tra corpo femminile e potere, che piega, drizza e raddrizza.***

***Out of order originates from the necessity of exploring the relationship between the female body and power, by which it is bent, flexed, and straightened again.***

**Out of order - Maria, 2021**  
40x60 cm  
video 4K, 11'30"  
stampe fine art giclée  
su carta cotone vision  
\  
giclée fine art print  
on vision cotton paper



**Out of order - Angela 2021**

90x60 cm

video 4K, 11'30"

stampe fine art giclée

su carta cotone vision

\  
giclée fine art print  
on vision cotton paper



## Out of order, 2021

È un'opera multimediale, composta da un video e otto fotografie, dedicato al tema delle rappresentazioni culturali intorno al corpo femminile. Il lavoro nasce da una ricerca svolta dall'artista a partire dalla lettura di cartelle cliniche e lettere di pazienti donne internate in manicomio durante il periodo fascista. In questo lavoro Debora Vrizzi sostituisce ai soggetti femminili degli oggetti domestici, usati in funzione simbolica. Tali oggetti evocano forme antropomorfe – come la borsa dell'acqua calda che penzola fumante come una testa mozzata – oppure divengono metafora di corpi disfunzionali, di qualcosa che è stato censurato. Questi oggetti/soggetti assemblati sono inseriti all'interno di un mondo spento, lunare. I lavori evocano oggetti surrealisti come *Colazione in pelliccia* (1936) di Meret Oppenheim, *La Venere di Milo con cassetti* (1936) di Salvador Dalì o *Oggetto indistruttibile* (1958) di Man Ray. Sono sculture ottenute modificando oggetti di uso comune, fino a stravolgere il loro status originario sospendendo così ogni rapporto di causa-effetto.

## Out of order, 2021

This is a multimedia work, consisting of a video and eight photographs on the topic of the cultural representations of the female body. This project originates from research conducted by the artist on the reading of the medical records and letters of female patients in psychiatric hospitals during the Fascist regime in Italy. In this work, Debora Vrizzi replaces the female subjects with domestic objects with a symbolic function. These objects evoke anthropomorphic figures – such as a red hot-water bottle hanging like a severed head – or they are metaphors for dysfunctional bodies, for something that has been censored. These assembled objects are placed into a dull and lunar space. They evoke surrealist works, such as *Breakfast in Fur* (1936) by Meret Oppenheim, the *Venus de Milo with Drawers (and PomPoms)* (1936) by Salvador Dalì or *Indestructible Object* (1958) by Man Ray. These sculptures were crafted from items of daily use and were deprived of their original status, thus suspending every relationship of cause-effect existing between them and their meaning.

**Out of order - Lucia, 2021**

90x60 cm

video 4K, 11'30"

stampe fine art giclée

su carta cotone vision

\

giclée fine art print

on vision cotton paper



# THE REBELLION (OR THE AGONY) OF THE BODY-SUBJECTS.

FOR A READING  
OF OUT OF ORDER  
BY DEBORA VRIZZI

**The body becomes, in its absence, even more present. A body incarnated by an anthropomorphic object, an object becoming one with the environment of which it is part – dark, desolate, undefined. Where are we? In a basement? In a cellar? In a landfill? Or, more simply, inside our subconscious, dealing with our deepest fears?**

In one of her films from a few years ago, *Unhappy Ending*, Debora Vrizzi staged 8 famous women who died violent deaths, playing them all herself. In *Out of order*, the artist seems to be replicating, perhaps unconsciously, that same structure, by naming the seven “episodes” of the project with the names of ordinary women which evoke the female patients in psychiatric hospitals during the twenty years of Fascist dictatorship in Italy. Here, however, the women are not present – and neither is Vrizzi as a performer. They are replaced by appliances and everyday tools symbolising the domestic duties of wives and mothers, who were victims of an ancestral patriarchal system which relegated women to those roles to the point of banishing them to hospitals as soon as they refused them by possessing a sexual vitality that was reduced to hysteria. The protagonists of this film – and of the corresponding photographs – are susceptible to being “installed” and are broken, malfunctioning or deprived of their original function: they are “out of order”, as implied by the title, exactly like the gallery of women they embody creating “pictures” of lucid and somber madness. These are objects alluding to bodies treated as objects.

*Out of order* takes inspiration from *Malacarne*, a book by Annacarla Valeriano, based on the letters and medical records of female patients in psychiatric hospitals during the Fascist regime. It's worth remembering that among these women was the first wife of Mussolini, who got rid of her in such a violent way so as to be able to marry *donna* Rachele. This episode in the life of Mussolini is often lesser known but was staged on screen by Marco Bellocchio in his movie *Vincere*.

Vrizzi's reflection, however, extends to a more general consideration of images around the idea of biopolitics - as defined by Foucault; that is to say, the ways through which institutions control the bodies of their citizens. The paradox underlying *Out of order* is that it speaks of the body without staging or showing it. The body becomes, in its absence, even more present. A body incarnated by an anthropomorphic object, an object becoming one with the environment of which it is part - dark, desolate, undefined. Where are we? In a basement? In a cellar? In a landfill? Or, more simply, inside our subconscious, dealing with our deepest fears? A place whose floor is covered in coal, an allusion to what, on the occasion of the Epiphany, the *Befana* brings as punishment to misbehaving children, just as the women who refused to be obedient daughters, mothers and wives misbehaved. Yet the whole environment is immersed in darkness, from which the whiteness of a ravaged refrigerator stands out, the red of a hot-water bottle dangling from above like a hung corpse, the grey of a vacuum cleaner, the liquid transparency of an ice cube, which, cracking, reveals a stand mixer.

It is the black of hell from where there is no coming back, a darkness clashing with the absolute and blinding white of another project by Vrizzi: the movie and photograph of the series *Blinding Plain*. The void characterising that project, which focused on art and subtraction, on the dissolution of every possible image, is here converted into substance, into the redundancy of symbols evoking the cruel rituals of daily life. At some point, however, the two works

share something, both imbued with minimalism and energy: a zen kind of energy in *Blinding Plain*, a - literally - electromechanical energy in *Out of order*, circulating in the space with the appearance of pulsations, combustions, vapours, vibrations, sparks: the electric sparks coming from the refrigerator reminds us of electroshock, a practice still utilized until fairly recently and fortunately now banned, together with psychiatric hospitals, after the revolution started by Basaglia.

Beside the focus on the images, the film is also characterised by a thoughtful soundtrack, which generates a score of noises perfectly synchronised with the visual symbolic metonymy staged by the movie. In this way the artist gives life back to simulacra-objects, which have been devastated and dismissed, and shows how they still emanate some form of vitality; the same vitality we do recognise in many women who have been repressed and stripped of their own disruptive sexual energy by part of a certain form of power that has always feared them.

It is impossible not to think of dada objects, the dysfunctional and anarchic protagonists at the core of a revolution against bourgeois culture at the dawn of rising consumerism; *Out of order* somewhat represents a *ballet mécanique* suspended between past and present, less playful and more distressing, almost anemic. We are not really able to state whether we are witnessing the figurative representation of a rebellion or, on the contrary, of an agony. Yet, it is clearly referring to surrealist objects which, in their turn, by means of the dynamics of metamorphoses, produce new associations, letting what has been removed resurface. Vrizzi's ability lies in building a narrative, without any plots or words, an audiovisual story imbued with evocations, structured on the one hand upon symbolic reification, and, on the other hand, upon the almost brutal realism of some images, amplified by the use of the handheld camera. Moreover, Vrizzi's project also consists of fixed images, which are not her usual *frames* drawn from the video but real photographs taken on the set, as if they

were “still lives” freezing inside them that energy mentioned above, focusing on it in time with even greater power. It will suffice to only mention one of the most powerful “paintings” of the film: the mattress from which strands of wool emerge as if they were female hair and under which cookware is piled up. This is, for all intents and purposes, an installation that can be reproduced and set up again in a gallery or in a museum as a sculptural element by itself, like every object protagonist in *Out of order*. Beyond the juxtaposition of warm (wool) and cold (metal), what really stands out is the most literal metaphor of the female condition that Vrizzi wants to narrate. Once used and later scrapped, these women are the “body of evidence” of a crime that we all have hidden for years, like the dust under the rug or a secret lying under our beds that cannot be confessed.

**‘What really stands out is the most literal metaphor of the female condition that Vrizzi wants to narrate. Once used and later scrapped, these women are the ‘body of evidence’ of a crime that we all have hidden for years, like the dust under the rug or a secret lying under our beds that cannot be confessed.’**

## BIOGRAFIE

### CATERINA MORIGI

Ravenna, 1991

Vive e lavora a Bologna. Ha studiato Arti Visive allo IUAV di Venezia e Arts Plastiques a Paris 8 – Saint Denis.

Espone al Museo Nazionale della Montagna di Torino per la mostra Ecophilia a cura di Andrea Lerda, Museo MamBO di Bologna per That's IT – Sull'ultima generazione di artisti in Italia e a un metro e ottanta dal confine a cura di Lorenzo Balbi, Villa Della Regina–Polo Museale del Piemonte e Mucho Mas! Artist-run space a Torino per la mostra Caterina Morigi. Sincerità della materia – Honesty of Matter, BACO-Base arte Contemporanea Odierna a Bergamo per Metafotografia, Una Vetrina a Roma per il progetto Res Non Naturales, Video Sound Art Festival all'albergo Diurno di Milano per Mine a cura di Laura Lamonea, Archivio Casa Morra a Napoli per la mostra In sei atti, Arte Fiera di Bologna per il progetto Artworks that ideas can buy di Cesare Pietroiusti, MAR di Ravenna per Pedagogia dello sguardo, Fondazione Bevilacqua la Masa a Venezia per Atelier 2015 a cura di Rachele D'Oswaldo.

### ULLA RAUTER

Vienna Neustadt, 1980

Ha studiato Transmedia Art all'Università delle Arti Applicate di Vienna.

In qualità di artista, Ulla Rauter ha partecipato al progetto PEEK Digital Synesthesia (2013-2016) e ha sviluppato un progetto di ricerca artistica triennale dal titolo Sound Calligraphy. Anche grazie all'esperienza maturata come ideatrice e curatrice della rassegna annuale Sound Manifestos, Rauter vanta una conoscenza completa della scena internazionale contemporanea nell'ambito della sound art.

Dal 2013 è docente di Digital Sound and Voice presso il Dipartimento di Digital Art dell'Università di Arti Applicate di Vienna, dove insegna Digital Sound Processing e Technologies for Interactive Sound Installation.

### DEBORA VRIZZI

Cividale del Friuli, 1975

Nel 2000 si diploma all'Accademia di Belle Arti di Bologna e nel 2006 in Fotografia presso il Centro Sperimentale di Cinematografia.

I suoi video sono stati presentati al Museo MACRO Asilo di Roma nel 2019, alla rassegna Doppio Schermo. Film e video d'artista in Italia dagli anni '60 a oggi al Museo MAXXI di Roma e al Videoart Yearbook a Bologna nel 2017. Ha partecipato a vari festival di videoarte tra i quali: Sguardi (in)opportuni, 36° Asolo Art Film Festival, 2018; FIVA Festival Internacional de videoarte, 2014, Buenos Aires (Argentina); 49a Mostra Internazionale del Nuovo Cinema a Pesaro, 2013; Festival Internazionale del Film di Roma nella rassegna Fisheye – International Experimental Film, 2008. Ha esposto in mostre personali e collettive in Italia e all'estero.

## BIOGRAPHIES

### CATERINA MORIGI

Ravenna, 1991

She lives and works in Bologna. She studied Visual Arts at IUAV in Venezia and Arts Plastiques at Paris 8 – Saint Denis.

Morigi's works are on display at the Museo Nazionale della Montagna in Turin within the exhibition Ecophilia, curated by Andrea Lerda; at Museo MamBO in Bologna for That's IT – Sull'ultima generazione di artisti in Italia e a un metro e ottanta dal confine, curated by Lorenzo Balbi; at Villa Della Regina–Polo Museale del Piemonte and Mucho Mas! Artist-run space in Turin within the exhibition Caterina Morigi. Sincerità della materia – Honesty of Matter; at BACO-Base arte Contemporanea Odierna in Bergamo with Metafotografia; at Una Vetrina in Rome, with the project Res Non Naturales; at Video Sound Art Festival, Diurno hotel in Milan with Mine, curated by Laura Lamonea; at Archivio Casa Morra in Naples with the exhibition In sei atti; at Arte Fiera in Bologna with the project Artworks that ideas can buy, by Cesare Pietroiusti; at MAR in Ravenna with Pedagogia dello sguardo; at Fondazione Bevilacqua la Masa in Venice with Atelier 2015, curated by Rachele D'Oswaldo.

### ULLA RAUTER

Vienna Neustadt, 1980

She studied Transmedia Art at the University of Applied Arts of Vienna.

As an artist she participated in the PEEK Project Digital Synesthesia (2013-2016) and developed her work Sound Calligraphy in a three-years process of arts-based research. As founder and curator of the annual sound art show Sound Manifestos, she has a comprehensive knowledge of the international contemporary sound art scene.

Since 2013 she has been a lecturer for Digital Sound and Voice at the Department of Digital Art at the University of Applied Arts Vienna, where she teaches Digital Sound Processing and Technologies for Interactive Sound Installation.

### DEBORA VRIZZI

Cividale del Friuli, 1975

Her artistic research has focused on cinema and visual arts since her graduation from the Academy of Fine Arts in Bologna in 2000. In 2006, she graduated in Photography at Centro Sperimentale di Cinematografia in Rome.

Her videos were shown in a number of museums and exhibitions, such as Museo Macro Asilo, Rome, Italy, in 2019; Museo MAXXI, Rome, Italy; "Videoart Yearbook" in Bologna in 2017. She also participated at several video art festivals, among which: "Sguardi (in)opportuni", 36th Asolo Art Film Festival, 2018; "FIVA Festival Internacional de videoarte", Buenos Aires, Argentina, 2014; "49a Mostra Internazionale del Nuovo Cinema" in Pesaro, Italy, 2013; "Festival Internazionale del Film di Roma" within the "Fisheye – International Experimental Film" exposition in 2008. She displayed her artistic work in both personal and collective exhibitions in Italy and abroad.

# MIND THE GAP

4<sup>a</sup> EDIZIONE  
7 APRILE —  
1 MAGGIO  
2021

STUDIO  
FAGANEL  
GORIZIA



ALTREFORME



## Un progetto di Augusta Eniti

Curatori  
Giada Centazzo  
Bruno Di Marino  
Rachele D'Osualdo

Testo critico  
Simone Furlani

Organizzazione  
Altreforme, Udine

Comunicazione  
Giada Centazzo

Graphic design  
Cdm associati

Traduzioni  
Caterina Guardini  
Aja Bain

Stampa  
Tipografia Pellegrini  
Il Cerchio, Udine

Ringraziamenti  
Giuliana Ancona  
Michele Bazzana  
Davide Bevilacqua  
Stefano Coletto  
Dario Visintin

Con il supporto  
e il patrocinio di  
Regione Autonoma  
Friuli Venezia Giulia  
Comune Di Cormons  
Comune di Gorizia  
Legacoop FVG  
Agherose  
Agorè, Associazione  
di Promozione  
Sociale, Gorizia  
Boato International  
S.p.A., Monfalcone  
MEC CAD, Udine  
servus.at, Linz / Austria  
Studiofaganel, Gorizia  
Tecnoteca S.r.l.,  
Tavagnacco  
Università degli  
Studi di Udine

Con il partenariato di  
Associazione  
IoDeposito, Pontebba  
Biblioteca P.P. Pasolini,  
Pasian di Prato  
Biblioteca Statale  
Isontina, Gorizia  
Conad, Gorizia  
Cooperativa Sociale  
Thiel, Gorizia  
Ecopark, San  
Vito al Torre (UD)  
Enaip FVG,  
Pasian di Prato  
Fondazione Bevilacqua  
La Masa, Venezia  
La Collina, Cooperativa  
Sociale, Trieste  
Liceo Classico Dante  
Alighieri, Gorizia  
Unione provinciale  
Cooperative di Gorizia

## A project by Augusta Eniti

Curators  
Giada Centazzo  
Bruno Di Marino  
Rachele D'Osualdo

Critical Essay  
Simone Furlani

Organization  
Altreforme, Udine

Communication  
Giada Centazzo

Graphic design  
Cdm associati

Translations  
Caterina Guardini  
Aja Bain

Print  
Tipografia Pellegrini  
Il Cerchio, Udine

Thanks to  
Giuliana Ancona  
Michele Bazzana  
Davide Bevilacqua  
Stefano Coletto  
Dario Visintin

Supported and  
sponsored by  
Regione Autonoma  
Friuli Venezia Giulia  
Comune Di Cormons  
Comune di Gorizia  
Legacoop FVG  
Agherose  
Agorè, Associazione  
di Promozione  
Sociale, Gorizia  
Boato International  
S.p.A., Monfalcone  
MEC CAD, Udine  
servus.at, Linz / Austria  
Studiofaganel, Gorizia  
Tecnoteca S.r.l.,  
Tavagnacco  
Università degli  
Studi di Udine

In partnership with  
Associazione  
IoDeposito, Pontebba  
Biblioteca P.P. Pasolini,  
Pasian di Prato  
Biblioteca Statale  
Isontina, Gorizia  
Conad, Gorizia  
Cooperativa Sociale  
Thiel, Gorizia  
Ecopark, San  
Vito al Torre (UD)  
Enaip FVG,  
Pasian di Prato  
Fondazione Bevilacqua  
La Masa, Venezia  
La Collina, Cooperativa  
Sociale, Trieste  
Liceo Classico Dante  
Alighieri, Gorizia  
Unione provinciale  
Cooperative di Gorizia

***Mind the Gap* è un progetto d'arte contemporanea dedicato a Franco Basaglia, lo psichiatra ispiratore della legge 180 e della chiusura dei manicomi. L'iniziativa ha anche l'obiettivo di rafforzare negli anni, attraverso una molteplicità di azioni, processi culturali partecipativi. Come affermava Basaglia, l'arte e la cultura possono diventare un dispositivo per coinvolgere, assieme ai luoghi, il sistema di relazioni che questi luoghi stessi ospitano.**

***Mind the Gap* is a visual contemporary art project, inspired by and dedicated to Franco Basaglia, the Italian psychiatrist who authored the eponymous law (known as Basaglia law or Law 180) and promoted the closing of psychiatric hospitals. Moreover, the project also aims at reinforcing participatory cultural processes over the years and through multiple actions. As Franco Basaglia once affirmed, art and culture can become devices to engage both the places and the interactions these places host.**

**[projectmindthegap.it](http://projectmindthegap.it)**

***Mind the Gap* invita proprio a superare la differenza, a oltrepassarla. Non è un invito ad arrestarsi. Potremmo dire così: proprio perché si è tentato di ridurla, proprio perché è stata riconosciuta come irriducibile, è necessario spingersi oltre.**

***Mind the Gap* precisely invites us to overcome the difference, to trespass it. It is not an invitation to stop. We could state: exactly because there have been attempts at reducing the difference, because it has been recognised as unavoidable, it is necessary to push on.**