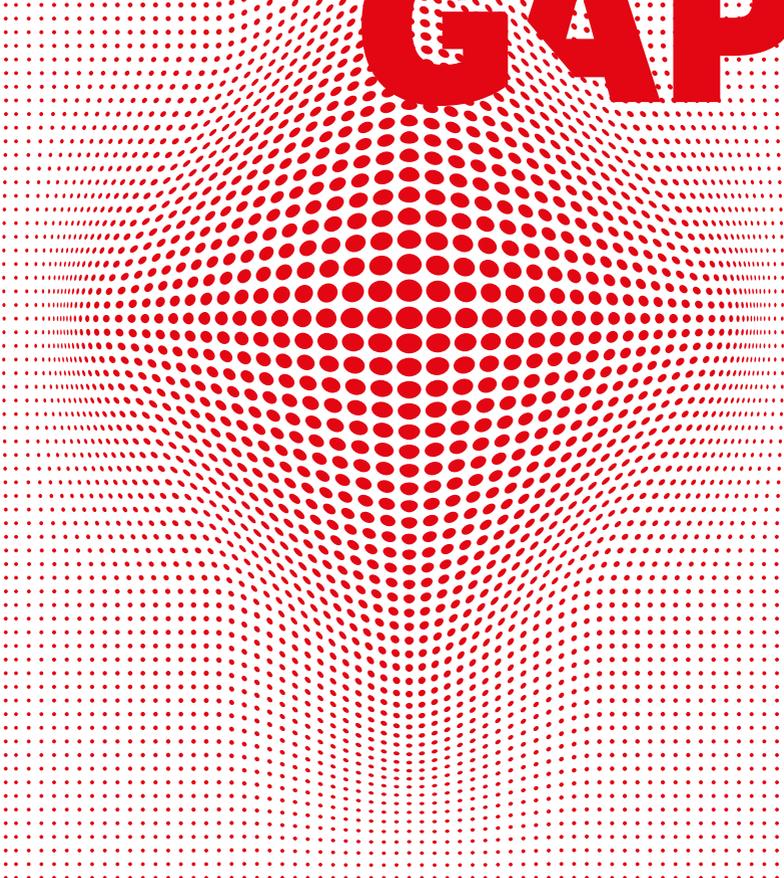


SESTA EDIZIONE

MIND THE GAP



**MIND
THE
GAP**

MIND THE GAP

6^a EDIZIONE
15 OTTOBRE
13 NOVEMBRE
2022

SPAZIO 35 /
VISIONARIO
UDINE

INDICE

Un progetto di
A project by
Augusta Eniti

Curatela / Curated by
Giada Centazzo
Lorenzo Lazzari
con Rachele D'Oswaldo
(Associazione
Culturale ETRARTE)

Organizzazione
Organization
Altreforme, Udine

Graphic design
Cdm associati

Crediti fotografici
Photography
© **Andrea Trincardi;**
© **Daniel Rognskog**
(ritratto Karolina Engman)
© **Giada Giannoccaro**
(ritratto Flavia Tritto)

Traduzioni / Translation
Caterina Guardini
Aja Bain

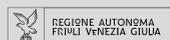
Stampa / Print
Tipografia Pellegrini
Il Cerchio, Udine

Con il supporto
e il patrocinio di
With the support
and sponsorship of

Regione Autonoma
Friuli Venezia Giulia
Fondazione Friuli
Fondazione Pietro Pittini
AssiFriuli Group
Ater - Azienda
territoriale per l'edilizia
residenziale, Udine
Boato International,
S.p.A., Monfalcone
Legacoop FVG
Università degli
Studi di Udine

Con il partenariato di
In partnership with

Agherose, Udine
Agorè, Associazione
di Promozione
Sociale, Gorizia
Associazione
ETRARTE, Udine
Centro Espressioni
Cinematografiche, Udine
Fondo per l'Audiovisivo FVG
Liceo Artistico
Statale Enrico Galvani,
Cordenons (PN)
Liceo Caterina
Percoto, Udine
MOVIES - Moving
Images Arts /
Università Iuav, Venezia



IO SONO FRIULI VENEZIA GIULIA

6

SULLO SPAZIO
IL PUNTO DI VISTA
DELL'ARTE
CONTEMPORANEA

10

ON SPACE
THE POINT OF VIEW
OF CONTEMPORARY ART

16

RITRATTO DI ASSENZA
IN UN INTERNO
MEMORIA E LUTTO IN
ROOTLESS DI KAROLINA
BERGMAN ENGMAN

20

PORTRAIT OF
ABSENCE WITHIN
AN INTERIOR
MEMORY AND MOURNING
IN *ROOTLESS* BY KAROLINA
BERGMAN ENGMAN

30

SULLO SPOSTAMENTO
DEL LAVORO
IMMATERIALE
DUE OPERE DI
SOFIA CAESAR E
DANILO CORREALE

40

ON THE MOVING
OF IMMATERIAL WORK
TWO WORKS BY
SOFIA CAESAR AND
DANILO CORREALE

48

IL PRIMO
APPUNTAMENTO
THE FIRST DATE

52

58

CORPO A CORPO
CON L'ALTERITÀ
INTORNO A
EN APESANTEUR
DI FLAVIA TRITTO

62

FULL CONTACT
FIGHT AGAINST
OTHERNESS
ON *EN APESANTEUR*
BY FLAVIA TRITTO

68

NOTE BIOGRAFICHE

70

BIOGRAPHICAL NOTES

The sixth edition of the contemporary art project *Mind the Gap* investigates space by questioning the concept of it as a mere physical container wherein events are shaped. In the works of the invited artists space becomes a memory that is activated by a system of objects, thus working as a record of events, as the manifestation of inner motions and deep questions of identity, and as a metaphor for social and cultural changes, as well as the catalyst for political and economical transformations on various territorial scales.

La sesta edizione del progetto d'arte contemporanea *Mind the Gap* indaga il tema dello spazio mettendo in discussione il costrutto che lo vuole mero contenitore fisico entro cui gli eventi prendono forma. Nelle opere degli artisti invitati, lo spazio diventa piuttosto memoria attivata da un sistema di oggetti, traccia dell'accadere delle cose, manifestazione di moti interiori e interrogativi identitari profondi, metafora di cambiamenti sociali e culturali in atto, nonché catalizzatore di trasformazioni politiche ed economiche su diverse scale territoriali.

SULLO SPAZIO IL PUNTO DI VISTA DELL'ARTE CONTEMPORANEA

Simone Furlani

Se, kantianamente, guardiamo a spazio e tempo come alle condizioni imprescindibili della nostra esperienza, dobbiamo rilevare che, dopo Kant, la filosofia contemporanea ha senz'altro privilegiato il tempo e letteralmente trascurato lo spazio. Pensiamo a Bergson ma, naturalmente, anche a Heidegger. La scienza, poi, ha aperto e percorso una via straordinaria (quella della relatività) che, tuttavia, a ben guardare, vincola lo spazio al tempo.

1

Su questa linea di sviluppo della nozione di spazio cfr. la voce 'Raum' in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, a cura di J. Ritter, K. Gründer et alii, Schwabe & Co. Verlag, Basel 1971-2007, vol. 8, coll. 106 ss.

2

G.W.F. Hegel, *Lezioni di estetica. Corso del 1823. Nella trascrizione di H.G. Hotho*, a cura di P. D'Angelo, Laterza, Roma-Bari 2000, pp. 199 ss.

Anzi, proprio nel momento in cui si immerge nell'analisi della materia e, dunque, dello spazio, ne fa quasi una funzione del tempo. E anche laddove questo rapporto di precedenza sembra invertito, come all'interno della direttrice Brentano-Lagrange, in cui si concepisce il tempo come un'ulteriore quarta dimensione dello spazio, in verità lo spazio viene smarrito, rimosso, trasformato nella fluidità e dinamicità del tempo¹, il cui privilegio è così pervasivo che viene da chiedersi se questa insistenza non sia una straordinaria via di fuga. Il sospetto è che lo spazio sia il vero problema: è possibile pensarlo di per sé stesso, separato dal tempo, nella sua datità?

Il timore è che la risposta sia negativa, e questo scetticismo è rafforzato dalle risposte che, dopo la filosofia e la scienza, può fornire l'arte. Infatti, anche laddove per l'arte appaia scontato e inevitabile un confronto con lo spazio – pensiamo all'architettura o alla scultura – in verità ci ritroviamo sempre all'interno di astrazioni, di proiezioni e, quindi, di ri-costruzioni e di riorganizzazioni dello spazio. Anche nel caso dell'architettura, il cui rapporto con lo spazio è più stretto e, per così dire, più naturale, quello empirico è sempre riletto in funzione di un'idea, di una visione, di un concetto².

E, allora, il punto di partenza kantiano, l'idea che tempo e spazio siano le condizioni imprescindibili della nostra esperienza e del nostro sapere, andrebbe riletto nel senso di una irriducibilità di queste due dimensioni al nostro sapere. Tempo e spazio sono condizioni della nostra esperienza e del nostro sapere, perché non possiamo e non potremmo mai comprendere che cosa siano in sé. Sono presupposti che condizionano la nostra esperienza, perché si sottraggono a una loro oggettiva comprensione. E in un tempo dominato dalla retorica sul 'digitale', sospettare e ripensare come ineludibile questa differenza tra sapere ed essere, tra soggetto e oggetto, tra idea e realtà, vorrebbe dire riuscire a collocare in modo più equilibrato lo 'spazio' delle nuove tecnologie, riconoscendone la portata virtuale e il tasso di astrattezza.

Sotto questo profilo, ovvero quello della valutazione dello scarto tra realtà e virtuale, tra lo spazio empirico e il mondo digitale, l'arte contemporanea si è da subito dimostrata molto attenta, non solo a sfruttarne le possibilità espressive, ma anche a denunciarne i

cortocircuiti e i rischi. Si tratta di una condizione che, per aumento di intensità e, allo stesso tempo, per contrasto, la pandemia ha reso più evidente e, guardando ai rischi, più urgente. Retoriche diversissime e addirittura antitetiche si sono sovrapposte: la retorica della riorganizzazione digitale del luogo di lavoro alla retorica della necessità di rivedere gli spazi domestici, l'entusiasmo per le opportunità e la libertà offerte dalle nuove tecnologie e la denuncia di un impoverimento, in termini di socialità, delle relazioni interpersonali. Retoriche rese spesso ancora più insopportabili dall'assenza di ogni minima visione storica, dalla mancata verifica degli elementi di continuità.

Gli artisti di questa sessione di *Mind the Gap* denunciano l'esteriorità e l'ideologia di queste retoriche, senza tuttavia ripiegare e rinunciare ad affrontare i problemi della realtà post-COVID. Si tratta di problemi concretissimi, che coinvolgono tutte le dimensioni dello spazio reale, quotidiano, vissuto: quello della casa, della scuola, del lavoro, della comunicazione.

ON SPACE

THE POINT OF VIEW OF CONTEMPORARY ART

Simone Furlani

If, having Kant in mind, we look at space and time as essential conditions of the human experience, we must detect that, after Kant, contemporary philosophy has certainly privileged time and neglected space. Let's take Bergson as an example, but, naturally, Heidegger too. Science, then, opened and paved an extraordinary path (that of relativity) which, however, upon closer look, ties space to time.

1
On this conception of the notion of space and its developments, see the entry 'Raum' in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, curated by J. Ritter, K. Gründer et alii, Schwabe & Co. Verlag, Basel 1971-2007, vol. 8, coll. 106 ss.

2
G.W.F. Hegel, *Lezioni di estetica. Corso del 1823. Nella trascrizione di H.G. Hotho*, a cura di P. D'Angelo, Laterza, Roma-Bari 2000, pp. 199 ss. For the English edition, see Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*. Translated by T.M. Knox. Oxford University Press 1975, vol 2., pp. 624 ss.

It is exactly when science analyses matter, and thus space, that it turns the latter into a function of time. And even where the relationship of precedence seemed to be inverted, such as is the case of the Brentano-Lagrange directrix, conceiving time as a further fourth dimension of space, truly space is lost, removed, transformed into the fluidity and dynamic nature of time¹, whose privilege is so pervasive one would question whether such an insistence is actually an escape route. The suspicion is that space is the real issue: is it possible to think about space on its own, separated from time, in its *'gegebenheit'*, givenness.

One would be afraid of a negative response, and such skepticism is supported by the answers provided, after philosophy and science, by art. As a matter of fact, whenever art seems to embrace a necessary confrontation with space – think of architecture or sculpture – we actually keep finding ourselves inside abstractions, projections, and, thus, re-creations and reorganizations of space. Even when it comes to architecture, whose link to space is tighter, and, so to speak, more natural, empirical space is always reinterpreted as a function of an idea, a vision, a concept².

Therefore, with Kant as a starting point, the idea of time and space being the essential conditions of human experience and knowledge, would need to be read again in light of the immovable nature of these two dimensions of our knowledge. Time and space are conditions of our experience and of our knowledge because we cannot and will never be able to understand what they are on their own. They are prerequisites informing our experience because they escape their own objective understanding. Within a time dominated by the rhetoric of the 'digital world', to doubt and question as unavoidable the difference between knowing and being, subject and object, ideas, and reality, would imply succeeding in locating the 'space' of new technologies in a more balanced way, acknowledging its virtual weight as well as its degree of abstraction.

In light of the perspective of the evaluation of the difference between reality and virtuality, empirical space and the digital world, contemporary art has soon proved to be highly attentive, not just in exploiting its expressive opportunities, but also in pointing out

- and denouncing - its short circuits and risks. The pandemic has made this condition more evident, and looking at risks, more urgent, both in terms of an increase in intensity, but at the same time in terms of contrast. Different rhetorics, at times even antithetical ones, overlapped: from the rhetoric of the digital reorganization of workspace to the rhetoric of the need of reconsidering domestic space, the enthusiasm for the opportunities and freedom provided by new technologies as well as the condemnation of forms of impoverishment, in terms of sociality, of interpersonal relationships. These rhetorics are often made more unbearable by the absence of any form of historical perspective, by the total lack of examination of the elements of continuity.

The artists of the present edition of *Mind the Gap* refute the exteriority and ideologies of these rhetorics, however, they do so without withdrawing and renouncing to face the issues of post-COVID reality. These are very practical issues, involving all the dimensions of real space, daily space, lived space: that of the home, school, work, and communication.

A black and white portrait of Karolina Bergman Engman, a woman with long, straight hair, looking directly at the camera with a neutral expression. The background is slightly blurred, showing what appears to be an indoor setting with some architectural elements.

**KAROLINA
BERGMAN
ENGMAN**

[@ka.roli.na.engman](https://www.instagram.com/ka.roli.na.engman)

È un'artista e regista che ha studiato Comunicazione Visiva e Belle Arti all'Università di Malmö e all'Accademia d'Arte di Bergen. Esplora i processi mnestici in rapporto a spazi perduti e digitali, utilizzando fotografie e animazioni per creare rappresentazioni poetiche.

She is an artist and filmmaker who studied Visual Communication and Fine Arts at Malmö University and Bergen Art Academy. She explores memory processing in relation to lost and digital spaces, using rendered photographs to create poetic representations.

RITRATTO DI ASSENZA IN UN INTERNO

MEMORIA E LUTTO
IN *ROOTLESS*
DI KAROLINA
BERGMAN ENGMAN

«I ricordi del mondo esterno non potranno mai vantare la stessa tonalità dei ricordi della casa. Evocando questi ultimi, aggiungiamo valori di sogno».

Gaston Bachelard

Un tavolo, delle sedie, dei fiori appassiti, una credenza dalle ante in vetro, una bacheca con ritagli fissati con le puntine, vecchie fotografie. Una casa immersa in un quotidiano, ordinario disordine. Quello di un luogo vissuto abitualmente, abbandonato da qualcuno che sembra dovervi fare ritorno a momenti: uscito in giardino o impegnato in un'altra stanza. In sottofondo abitano il silenzio rintocchi di una pendola, il cinguettio degli uccelli e il vento che soffia. I contorni di questo luogo ci appaiono incerti, in dissoluzione; lacerti d'immagini ancora leggibili. Mentre lo sguardo esplora altri spazi, il processo di dissoluzione pare accelerare e poi arrestarsi d'improvviso e consentire a tutto di riprendere di nuovo forma, più nitidamente. Ma è solo un momento, prima della disgregazione finale: il dissolvimento quasi completo di luoghi e suoni in un indistinto dolente.

Rootles (2021) di Karolina Bergman Engman è la traslitterazione visiva di un fenomeno duplice: la memoria in quanto processo e contenuto. Il cortometraggio sembra voler dar forma allo statuto della memoria quale funzione psichica che immagazzina, consolida e rievoca stati di coscienza passati: immagini, sensazioni, emozioni che comunemente chiamiamo ricordi.

Lo spettatore fa esperienza diretta del funzionamento della memoria, che viene messo in quadro e tematizzato sia a livello di creazione che di fruizione. Attraverso la singolare rappresentazione di un luogo, l'artista rimarca come ogni traccia mnestica sia costantemente in divenire, soggetta a modificazioni che risentono di fattori attentivi, emotivi, motivazionali disparati. Nel percorso di rimemorazione – il recupero della traccia mnestica ogni volta che si ricorda – il dato mnemonico va incontro a una reinterpretazione retroattiva, che varia il ricordo.

Per rendere questo fenomeno la videomaker svedese ha scelto di avvalersi della fotogrammetria, giocando con i principi di tale tecnica, piegandola a precisi esiti formali e concettuali, distanziandosi dall'originale finalità dello strumento. La fotogrammetria consente infatti di restituire, a partire da una serie di immagini fotografiche bidimensionali, modelli 3D di realtà architettoniche o di porzioni di paesaggio ad alti livelli di realismo. Maggiore è il materiale fotografico impiegato, maggiore l'esattezza della ricostruzione. Nell'opera di Bergman Engman è invece sistematica e voluta la ricerca dell'inaccuratezza nella ri-creazione dello spazio tridimensionale che verrà poi abitato dalla macchina da presa nell'animazione. La memoria, ci suggerisce Bergman Engman, è precaria, imperfetta, fallace, transeunte: si rimodella costantemente nel tempo. L'aveva già evidenziato nell'opera *Traces of memory* del 2020 dove il render ottenuto con la fotogrammetria riprendeva forma nella stampa 3D in ceramica. Nel passaggio fisico-virtuale-fisico, la degenerazione mnestica si manifestava in tutta la concretezza della materia: ad ogni stampa, sempre imperfetta e non conforme all'originale.

Ma l'elaborazione della memoria in *Rootless* è anche elaborazione del lutto. La riflessione sulla memoria è declinata su un (s)oggetto particolare: la casa materna – casa d'infanzia dell'artista – un'abitazione abbandonata dopo la scomparsa della madre. Di tale dimora nella mente dell'artista restano solo brandelli mnestici che si

ricombinano, come avviene sullo schermo. Della madre scomparsa rimangono le tracce nella casa vuota, che divengono ben presto solo tracce mnestiche. Ecco che la riflessione sulla memoria e la sua *pràxis*, sulla perdita come parte integrante e inevitabile del processo rimemorativo, si associa a quella sulla perdita in senso lato. Al lutto per la perdita della madre si aggiunge quello per la perdita della memoria della madre stessa, di cui la casa era emblema, in senso reale e metaforico. È così decifrato il *rootless* del titolo, che denuncia il senso di sradicamento, lo smarrimento, la compromissione dell'identità del sé che consegue al venir meno della figura genitoriale. La casa dell'oggetto perduto è presto segnata dal medesimo destino. Bergman Engman mette così in quadro questa duplice rappresentazione della memoria e della perdita, che è al contempo perdita della memoria e memoria della perdita.

Per l'artista la casa è simbolo di vita: nido, origine e identità. La memoria dei luoghi, come i luoghi stessi, concorre a plasmare l'identità di ciascuno. Memoria e identità – individuale e collettiva – sono strettamente connesse e rappresentano un *leitmotiv* nella ricerca dell'artista svedese. Il tema dello sradicamento da un luogo perduto e della memoria dello stesso è ad esempio affrontato nell'opera *A place apart* (2022), che pone al centro le reminiscenze del nonno dell'artista sulla terra natia estone, la madre patria (*hemland*), abbandonata da esule.

Molto significativo in *Rootless* è poi l'impiego della fotografia. Essendo, per dirla con Rosalind Krauss, sia *icona* – una rappresentazione somigliante all'oggetto referente – che *indice* – una traccia in relazione causale diretta con l'oggetto che l'ha prodotta – essa è tanto una rappresentazione della casa che l'"impronta" della casa stessa. Questo prelevamento del dato reale è però parziale, incompleto. Si fotografa per ritenere, per trattenere ciò che è fuggevole per natura – la vita – per immortalare, rendere immortale, avere un *souvenir* [dal lat. *subvenire* «venire in aiuto»], un ausilio al ricordo. Ricordo che è e resta solo una pallida evocazione.

PORTRAIT OF ABSENCE WITHIN AN INTERIOR

MEMORY AND MOURNING
IN *ROOTLESS* BY
KAROLINA BERGMAN
ENGMAN

«Memories of the outside world will never have the same tonality as those of home and, by recalling these memories, we add to our store of dreams».

Gaston Bachelard

A table, some chairs, withered flowers, a cupboard with glass doors, a board with pinned paper cutouts, old photographs. A house immersed in a daily, ordinary mess. The mess that is typical of a place regularly inhabited, abandoned by someone who must return any time now: perhaps they went out in the garden, or they are busy in another room. In the background, silence is inhabited by the tolls of a pendulum clock, the chirping of the birds and the howling wind. The outlines of this place appear uncertain, dissolving; they are the fragments of images that can still be read. While our sight explores other places, the process of dissolving seems to accelerate all of a sudden, thus allowing everything to sharply resume shape. Yet, it is just the blink of an eye, before the final disintegration: the almost complete dissolution of a painful indefinite dimension.

Rootless (2021) by Karolina Bergman Engman is the visual transliteration of a dual phenomenon: memory as a process and content alike. The aim of the short film seems to be shaping the role of memory as a psychic function collecting, reinforcing, and evoking states of past consciousness: images, feelings, and emotions, which we normally call memories.

The viewer directly experiences the functioning of memory, which is being framed and becomes the focus of the artwork on both levels of creation and content. Through the peculiar representation of a place, the artist stresses how every trace of memory is constantly changing, subject to alterations due to inattention, emotions, or other various motivations. In the journey of remembrance – the resuming of the traces of memory every time one remembers something – the mnemonic information is being in fact retroactively reinterpreted, thus altering the memory itself.

In order to describe this phenomenon, the videomaker resorted to photogrammetry, departing from its original function and instead using it to obtain precise formal and conceptual outcomes. Starting from bidimensional photographs, photogrammetry allows for the creation of 3D models of architectural buildings or portions of landscapes characterized by high standards of realism. The higher the quantity of photographs, the more exact the final reconstruction. On the contrary, in Bergman Engman's work, we observe a systematic search for inaccuracy in the recreation of the three-dimensional space that will be later inhabited by the animation's camera. Memory, Bergman Engman suggests, is precarious, imperfect, temporary: it undergoes constant remoulding over time. The topic is already present in the work *Traces of memory* (2020), where the rendering obtained thanks to photogrammetry newly took shape in a 3D ceramic print. In the passage from the physical to the virtual dimensions, to physical once again, mnemonic degeneration manifested itself in all the concrete essence of the matter, with every print imperfect and different from the original model.

However, the re-elaboration of memory in *Rootless* is also mourning. The reflection upon memory takes form from and upon a specific subject - and object: the maternal house, the artist's childhood home – an abandoned house after the passing of the artist's

mother. Only memory fragments of this house remain within the artist's recollection, as it happens on the screen. Traces of the dead mother remain in the empty house, soon becoming only traces of the memory. Thus the reflections on memory and on its *praxis*, on loss as an intrinsic and unavoidable dimension of remembering, is associated with the loss of the mother, whose house used to be the emblem of her, in real and figurative terms. The process described above offers the key to unlock the meaning of the title, which refers to the feeling of displacement, bewilderment, and the damage to one's identity following the loss of the parent. The home of the lost object is also soon lost with it. Bergman Engman frames the dual representation of memory and loss, which is at the same time the loss of memory and the memory of loss.

For the artist, the house is a symbol of life: nest, origins, and identity. The memory of the places, as the places themselves, contributes to moulding one's identity. Memory and identity - both individual and collective - are strictly linked and represent a *leitmotiv* in Bergman Engman's artistic research. The idea of uprooting from a lost place and of the memory of it is, for example, the protagonist of *A place apart* (2022), a work revolving around the reminiscences of the artist's grandfather on Estonia, his motherland (*hemland*), which he left as an exile.

The use of photography is another cogent aspect of *Rootless*. Being photography, in Rosalind Krauss's terms, both *icon* – a representation that looks like the referring object – as well as *index* – a trace in direct causal relationship with the object it produced – it is equally a representation of the house and a 'footprint' of the house itself. However, such a collection of the real facts is still partial, incomplete. Photography captures what is evanescent by nature – life – to portray memory, to make it immortal, to keep a *souvenir* [from Lat. *subvenire* «to come to the aid»], an aid to memory. And yet, memory remains as just a pale evocation.



Karolina Bergman Engman
Rootless, 2021
video, colore, suono
05'32"

Karolina Bergman Engman
Rootless, 2021
HD video, color, sound
05'32"



**SOFIA
CAESAR**

sofiacaesar.net



Utilizza la danza e la somatica per proporre relazioni tra il corpo e i dispositivi tecnologici della vita quotidiana. La sua pratica abbraccia il rapporto tra le avanguardie latino-americane, il ruolo dell'artista contemporaneo e l'estetica del tempo libero utilizzata dalle aziende tecnologiche internazionali.

She uses dance and somatics to propose relations between the body and the technological devices of daily life. Her practice spans the relationship between the Latin American avant-gardes, the role of the contemporary artist, and the aesthetics of leisure as appropriated by international tech corporations.

**DANILO
CORREALE**

danilocorreale.com

Artista e ricercatore, vive e lavora a New York City. Nelle sue opere analizza, attraverso le lenti del tempo e del corpo, diversi aspetti della vita quotidiana, come il rapporto fra lavoro e ozio e tra sonno e veglia.

He is an artist and researcher based in New York City. In his works, he analyzes various aspects of daily life through the lens of time and the body, such as the relationship between work and leisure, sleep and wakefulness.

SULLO SPOSTAMENTO DEL LAVORO IMMATERIALE

Lorenzo Lazzari

DUE OPERE DI
SOFIA CAESAR E
DANILO CORREALE

Le lampade biancastre incastonate ai controsoffitti industriali appaiono quasi come antiquariato, dopo il 2020. Sembra per lo meno anacronistico dover passare otto ore ancorati alle consunte sedie a rotelle che ciondolano tra i pochi metri quadrati di due scrivanie. E quel cassetto del collega di fronte che sempre si incastrava emettendo un terribile cigolio... basta!

Il sottile rumore del ghiaccio che sciogliendosi scricchiola dentro il cocktail tropicale appoggiato sul tavolino è decisamente più confortevole. Per non parlare della luce naturale che filtra dalla pergola beige, in tinta perfetta con la sdraio dal pesante cotone celeste, che oscilla leggermente con la debole brezza proveniente dal mare. Torno a distendermi, dopo aver chiesto al giovane barista ibizenco di poter *enchufar* la spina del mio MacBook. Ah, è stato tremendamente utile ordinare quella prolunga da dieci metri su Amazon! No, il paragrafo, che ho appena scritto, non racconta lo sfogo di un qualsiasi impiegato in vacanza alle Baleari, bensì il paesaggio quotidiano di un benestante occupato nel settore terziario avanzato che ha avuto la possibilità di fare *workation*. Il termine è un neologismo anglosassone che fonde 'lavoro' (*work*) con 'vacanza' (*vacation*). Non significa semplicemente lavorare in vacanza, cioè il fastidio di rispondere alle telefonate sotto l'ombrellone. Si tratta di un vero e proprio trasferimento di tutta o buona parte della propria attività lavorativa in una località che, per ragioni culturali o pubblicitarie, reputiamo 'vacanziera'. Le reti informatiche veloci, gli *smartphone*, i tablet e i laptop leggeri permettono oggi di poter svolgere in moltissimi luoghi tutte quelle

attività cognitive che non necessitano di contatto diretto con la clientela. Ed ecco che così possiamo programmare uno strumento finanziario, mentre osserviamo le cime di una montagna innevata, disegniamo un poster gustandoci una granita sulla spiaggia, revisioniamo le bozze del prossimo libro o dondoliamo sull'amaca in un bellissimo giardino da rivista patinata. Non stupisce nessuno se, durante e dopo la pandemia di COVID-19, la *workation* è divenuta un'aspirazione per molti. Essa è sembrata un obiettivo di soddisfazione personale e professionale da raggiungere con la diffusione delle pratiche di *smartworking*, i numerosi *lockdown*, l'impossibilità di muoversi liberamente, il poter contemporaneamente fuggire dai contesti quotidiani e non perdere il proprio lavoro. Eppure non si tratta di un desiderio introdotto dalla crisi pandemica. Ce lo dimostra bene l'installazione dell'artista Sofia Caesar intitolata proprio *Workation* (2019). L'opera ha come genesi la curiosità di Caesar rispetto alla terminologia lavorativa, cosa che l'ha portata prima di tutto a una ricerca visiva su Google Images. In un momento in cui ancora nessuno indossava disinvoltamente una mascherina, quel panorama di immagini restituiva un agglomerato di *stock photo* dove giovani appartenenti alla *creative class*¹ sorrideva di fronte al proprio schermo digitale, mentre godevano delle meraviglie di un qualche paesaggio esotico.

In queste rappresentazioni Caesar, da sempre interessata alla danza e alla somatica, ne ha immediatamente colto una dimensione posturale. Il nostro senso comune normalmente associa all'immagine di una prestazione lavorativa posture rigide, composte, assortite nel compito che ci è stato assegnato. La postura di chi abita invece l'universo della *workation* appare sempre distaccata dall'attività che si sta svolgendo. Il corpo sembra sfaccendato, collassato su se stesso o addirittura appoggiato sugli strumenti del lavoro. La testa è sbilenca rispetto all'asse visivo, che spesso dietro

¹
Martha Rosler,
Culture Class,
Sternberg, Berlino
2013, pp. 106-139.

gli occhiali da sole punta al panorama oltre lo schermo. Il busto è perlopiù orizzontale, svaccato su un materassino gonfiabile, quando non sostenuto dalla spinta idrostatica dell'acqua a bordo piscina. Una vera e propria immagine anti-gloriosa del lavoro tenace e produttivo, se vogliamo. Le posture, che il corpo prende nella *workation*, sembrano aver fatto appiattire l'uno sull'altro il tempo del lavoro e quello del riposo. Caesar mette in evidenza questo processo di metamorfosi delle forme. Costruendo una rappresentazione attraverso quattro canali video, l'artista pone di fronte alla videocamera il proprio corpo, il quale lentamente esaspera alcune posizioni che si osservano nelle immagini di *workation*. È così che un bagnante sprofonda lentamente su una spiaggia fino a ritrovarsi sulla sabbia col suo laptop o rotola giù dall'amaca insieme allo smartphone. Ma avviene tutto con grande lentezza, straniando ancor di più lo spettatore, che già si ritrova su un'inusuale moquette giallo sole. I quattro schermi, che riproducono i video, sono infatti adagiati su questa insolita superficie, la cui materialità ricorda un pavimento d'ufficio, mentre il colore evoca una calda giornata estiva, se non uno spazio ludico. Tale ossimoro (e i corpi che lo abitano) lascia presagire che dietro la *workation* si celi un processo di astrazione del lavoro cognitivo del quale non possiamo ancora ben comprenderne gli sviluppi. È comunque evidente l'esistenza di un vuoto che la *workation*, e più in generale tutto lo *smartworking*, si lascia alle spalle. Che cosa è successo agli *office space* quando i lavoratori del terziario avanzato si sono spostati altrove? Molti di questi luoghi, specialmente nel periodo pandemico, sono semplicemente rimasti vuoti. Ma nell'attuale panorama del capitalismo globalizzato delle multinazionali, che si sostiene grazie a un ingente uso di nuove tecnologie, non stiamo parlando certamente di fabbriche vuote. Si tratta invece di intere torri di vetro, acciaio e cemento armato erette nei distretti finanziari delle capitali: un'incommensurabile quantità di metri cubi montati in verticale su suoli urbani dal valore vertiginoso. Nel restare vuoti, altro non fanno che confermare la loro paradossale qualità di asset corporativi all'interno del

meccanismo di astrazione del mercato finanziario. In altre parole, la facilità del loro svuotamento dalle attività lavorative ha dimostrato quanto già si presagiva, ovvero che non vi è in essi nessun reale valore d'uso. Si tratta di milioni di metri cubi inutilizzati che possono essere considerati – parafrasando la definizione di *bullshit jobs*² – *bullshit spaces*: spazi inutili e inutilizzati, ma rivestiti da loghi aziendali, talvolta di brand che offrono *co-working*. Tuttavia, pur inconsistenti nel loro uso reale, sono spazi *corporate* rilevabili fra gli *asset* societari per fare da esca finanziaria a investitori che supportano stratificati modelli di investimento immobiliare-tecnologico.

L'artista Danilo Correale ha voluto costruire un archivio, *Cleanrooms*, che conservasse i ritratti di alcuni di questi spazi, colti di sorpresa proprio nel momento di loro massima astrazione, cioè durante il vuoto della pandemia, tra il 2020 e il 2021. Così come accade in moltissime altre opere di Correale, anche in questo caso lo spettatore si trova di fronte a una dimensione temporale. I ritratti degli spazi realizzati dall'artista e dai suoi collaboratori in diverse città (Hong Kong, Londra, Bangalore, Manila, Mexico City, Milano, Mumbai, Napoli, New York e Singapore) non sono infatti delle fotografie, ma nemmeno dei video. Sono invece dei nastri magnetici in formato cassetta da 90 minuti sui quali sono state registrate due tracce audio. La prima proviene da un classico microfono per il campo sonoro ad alta risoluzione, il quale ha captato il rumore ambientale di questi spazi vuoti; la seconda è la traduzione sonora risultata da un microfono per il campo elettromagnetico in grado di captare le frequenze delle reti Wi-Fi, delle sorgenti luminose e di tutte quelle infrastrutture, spesso invisibili ai sensi umani, che permettono al lavoro cognitivo di funzionare ed essere distribuito. È proprio questa seconda traccia sovrapposta alla prima a disvelare ciò che la rappresentazione figurativa avrebbe lasciato in secondo piano. Gli spazi del lavoro immateriali, liberati dai corpi dei lavoratori, non implicano la fine di un modo di produzione capitalista. Questo è stato semplicemente e rapidamente spostato in luoghi altri, ancor più lontani dagli

sguardi indiscreti di una sfera critica pubblica. Le ingiustizie etniche, le disuguaglianze di genere, gli orari impossibili, i *work shift* del sud globale, gli alti costi energetici e le precarie condizioni di salute fisico-psichica non sono spariti, ma relegati tra le mura domestiche. Se alcuni hanno riscontrato un privilegio nell'abbattere i tempi del pendolarismo, molti altri hanno visto le peggiori controindicazioni del capitalismo invadere, senza più limiti di tempo e spazio, il proprio universo domestico. Tutto questo è stato reso possibile da quelle infrastrutture elettronico-informatiche (spesso nascoste tra le intercapedini di cartongesso) che Correale ha registrato sul supporto audio. L'utilizzo delle audiocassette, disposte a raggiera su un tavolo circolare, non è una scelta irrilevante rispetto alla natura dell'opera. Il nastro magnetico è un supporto soggetto a un forte decadimento, come ben abbiamo ascoltato all'inizio del terzo millennio³. Lo scorrere del tempo e il suo fluire sulla testina di lettura alterano la riconoscibilità dei suoni e rumori che vi sono registrati, trasformandone, di fatto, il contenuto percepibile. Sappiamo che anche il capitalismo non è una costante nel tempo e che i suoi modi di funzionamento sono soggetti a (e soggiogano) continue trasformazioni, distruzioni, rinnovamenti e appropriazioni⁴. Lo stesso sviluppo degli *office space*, ormai obsoleti, è destinato a subire l'influsso delle sue variazioni, tanto quanto il lento degradarsi dell'architettura stessa. In questa similitudine fra le metamorfosi del capitalismo e della materia, il suono che si logora, scomparendo e ricomparendo a tratti, è certamente un avvertimento. Ma il fatto che, a ogni ciclo del nastro, difetti del dispositivo e agenti esterni arricchiscano il suono anche di nuovi frammenti imprevisi è, più di ogni altra cosa, un segnale di speranza.

² Quei lavori inutili creati spesso per dare struttura a una società, ma lasciando di fatto gli impiegati vittime di un desolante senso di inutilità (David Graeber, *Bullshit Jobs*, Garzanti, Milano 2018).

³ William Basinski, *The Disintegration Loops*, 2062, New York 2002-2003; tracce sonore, 296 min.

⁴ Luc Boltanski ed Ève Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, Verso, Londra-New York 2018, pp. 1-54.



Danilo Correale
Cleanrooms, 2021
Installazione:
5 audiocassette loop,
5 walkman, tavolo circolare,
sedute, dimensioni variabili

Danilo Correale
Cleanrooms, 2021
Installation:
5 audiocassettes on loop,
5 Walkmans, round table,
seats, various dimensions



Sofia Caesar
Workation, 2019
Installazione:
loop video 4 canali,
suono stereo, schermi,
laptop, smartphone,
tappeto, seduta,
dimensioni variabili

Sofia Caesar
Workation, 2019
Installation:
video loop 4 channels,
stereo sound, screens,
laptop, smartphone,
carpet, seat,
various dimensions

ON THE MOVING OF IMMATERIAL WORK

TWO WORKS BY
SOFIA CAESAR AND
DANILO CORREALE

Lorenzo Lazzari

The whitish lamps mounted on the industrial suspended ceilings appear, after 2020, almost as antiques. It seems quite anachronistic having to spend eight hours anchored to worn-out office chairs, hovering within the few square meters between two desks. And that drawer in the desk opposite yours that always used to get stuck and squeak... enough of that!

The thin noise of ice cracking while melting in the tropical cocktail on your table is definitely more comfortable. Not to mention the natural light filtering through the beige pergola, perfectly matching the beach chairs with their thick light blue cotton fabric which lightly waves in the breeze coming from the sea. I go back to lying down, after asking the young Ibizan barman whether I may *enchufar* the plug of my MacBook. Ah, how formidably useful it's been to order that ten-meter-long extension cord from Amazon! No, the paragraph I have just written does not recount the outburst of some employees spending their holiday on the Balearic Islands, but rather the daily landscape of any wealthy employee within the advanced tertiary sector who has had the chance to switch to *workation*. The anglophone neologism blends 'work' with 'vacation' and does not simply mean to work while being on holiday; that is, the annoying circumstance of answering phone calls from under a beach umbrella. It is the actual moving of one's whole – or a significant amount of one's – job to some place that, for cultural or marketing reasons, we commonly judge as a 'holiday destination.' Fast computer networks, smartphones, tablets, and light laptops allow all those cognitive tasks, which do not require direct contact with customers, to be carried out in so many different places. And

just like that, we can calculate finances while admiring a snow-capped mountain; we can design a poster while sipping a granita on the beach; we can edit the drafts of our next book; or we can swing on a hammock in a beautiful garden that could easily appear in a glossy magazine. It is no wonder that, during and after the COVID-19 pandemic, *workation* has become an aspiration for many people. With the spread of smart working, the numerous lockdowns, and the impossibility of moving freely, the chance to simultaneously escape from our daily contexts without losing one's job has emerged as an objective of self fulfillment to be achieved, both personally and professionally. Yet, it is not just a desire introduced by the pandemic crisis, as is clearly demonstrated by an installation created by artist Sofia Caesar entitled *Workation* (2019). The work originated with Caesar's curiosity about the job-related neologism mentioned above, which led her first and foremost towards visual research on Google Images. That overview of images returned a stock photo ensemble starring young people belonging to the *creative class*¹, smiling in front of their digital screens while enjoying the wonders of some exotic landscape, in a time before face masks were ubiquitous.

In these representations, Caesar, who has always been interested in dance and somatics, immediately caught a postural dimension. Our common sense instantly associates rigid, formal postures, of people absorbed in the tasks they are performing, with the image of the practice of work. On the contrary, the posture of those who inhabit workation is always detached from the activity that is being carried out. The body looks lazy, collapsed over itself or even against the working tools. The head is lopsided as compared to the visual axis, which often points, behind the sunglasses, towards the landscape beyond the screen. Torsos appear mostly horizontal, sprawled on an air mattress when not being held up by the

hydrostatic push of the water in a pool. A true anti-glorious picture of hard and productive work, we may argue. The postures assumed by bodies in *workation* seem to have flattened the time of work over that of rest. Caesar highlights this process of metamorphosis of shapes: by building a representation through four video channels, the artist places her own body in front of the camera, slowly exaggerating some of the postures that can be observed among workation images. A sunbather slowly sinks on a beach chair until finding himself on the sand with his laptop, or rolling down the hammock with his smartphone. Yet everything happens incredibly slowly, increasingly alienating the viewers, who already find themselves on an unusual sun-yellow carpet. The four screens reproducing the videos are also arranged on this unusual surface, whose material and texture recall that of an office floor, while the color evokes a hot summer day, if not a game space. Such an oxymoron (and the bodies that inhabit it) lets us foresee that behind workation lies a process of abstraction of cognitive work, whose consequences or developments cannot yet be fully grasped. What is already evident is the existence of a void left behind by *workation*, and, more generally speaking, by smart working. What happened to office spaces when workers of the advanced tertiary sector moved somewhere else? Many of these places, especially during the pandemic, simply remained empty. However, within the present landscape of the globalized capitalism of multinational corporations, supported by the use of new technologies, we are certainly not talking about empty factories. What we are referring to are rather whole glass, steel, and reinforced concrete towers built within the financial districts of capital cities: an unfathomable amount of cubic meters, vertically piled up on urban land, of dizzying monetary value. By remaining empty, they confirm their paradoxical quality of being corporate assets within the financial

¹ Martha Rosler, *Culture Class*, Sternberg, Berlin 2013, pp. 106-139.

market's mechanism of abstraction. In other words, the ease by which they have been emptied of working activity demonstrates what had already been predicted: that they house or have no real use value. Millions of unused cubic meters that can be considered – by paraphrasing the definition of *bullshit jobs*² – *bullshit spaces*: useless and unused, yet clad with corporate logos, sometimes brand logos offering co-working. However, despite being inconsistent as far as their real use is concerned, they are corporate spaces that can be taken over among corporate assets as financial bait for investors who support layered models of real estate/technological investment.

Artist Danilo Correale wanted to build an archive, *Cleanrooms*, with portraits of some of these spaces, captured by surprise in the apex of their abstraction during the emptiness created by the pandemic between 2020 and 2021. As with many other works by Correale, the audience faces a temporal dimension. The portraits of the spaces, taken by the artist and his collaborators in various cities (Hong Kong, London, Bangalore, Manila, Mexico City, Milan, Mumbai, Naples, New York, and Singapore) are not photographs, but they are not videos either. They are rather magnetic films in 90-minute tape format over which two audio tracks have been recorded. The first comes from a classic microphone designed for high-resolution acoustic fields, which captured the ambient noise of these empty spaces; the second one is the sound translation resulting from a microphone designed for electromagnetic fields that can detect the frequencies of Wi-Fi nets, of light sources, and of all those infrastructures, often invisible to human sight, that allow cognitive work to function and be distributed.

It is the second track, overlapped on the first one, that unveils what figurative representation would have left in the background. The spaces of immaterial work freed from the bodies of the workers certainly do not imply the end of a capitalist way of production. The latter has simply and rapidly been moved to other places, farther away from the indiscreet eyes of a critical public sphere. Ethnic injustices, gender inequalities, impossible schedules, the global

south's work shifts, the high energy costs and unsteady psycho-physical health conditions have not disappeared: they have just been, disturbingly, banished within domestic walls. While some found privilege in beating commuting schedules, many others witnessed the worst shortcomings of capitalism invade, with no limits of time and space, their own domestic universe. This has been possible thanks to those electro-informatic infrastructures (often hidden in the space between drywall) that Correale made 'visible' by recording them on an audio support.

The use of audiotapes, placed like spokes of a wheel on a round table, is not an irrelevant choice in light of the nature of the artwork. Magnetic tape is a medium which undergoes severe deterioration, as we have well heard at the beginning of the third millennium³. Both the passing of time and its own passing over the head alter the recognisability of the recorded sounds and noises, thus transforming the perceivable content. We know that capitalism is not constant over time and that its ways of functioning are subject to (and subjugate in their turn) continuous transformations, destructions, renewals and appropriations⁴. The same development of office spaces, now obsolete, is destined to suffer the effects of its variations, as much as the slow deterioration of architecture itself. Within this simile between the metamorphoses of capitalism and those of the matter, the sound wearing out, disappearing and somewhat reappearing, is certainly a warning. Yet, the fact that, with every new cycle of the tape, the flaws of the device, together with external factors, enrich the sound with new unforeseen fragments is, above all, a signal of hope.

2 Those useless positions that were often created to shape a company, yet actually turned employees into the victims of a desolating sense of uselessness (David Graeber, *Bullshit Jobs*, Garzanti, Milan 2018).

3 William Basinski, *The Disintegration Loops*, 2062, New York 2002-2003; sound tracks, 296 min.

4 Luc Boltanski and Ève Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, Verso, London-New York 2018, pp. 1-54.

**GIULIA
IACOLUTTI**

[IG@giuliaiacolutti](#)



È un'artista visiva che lavora principalmente su progetti di arte relazionale per indagare temi di natura sociale e politica. Oltre alla fotografia, utilizza differenti linguaggi: video, ricamo, calcografia, performance. Le sue opere sono state pubblicate ed esposte in ambito internazionale e si trovano in collezioni sia pubbliche che private.

She is a visual artist who mainly works on relational art projects about social-political issues. She uses different media – video, audio, embroidery, chalcography, performance – in addition to photography. Her work has been shown and published internationally and is held in private collections and museum.

IL PRIMO APPUNTAMENTO

Rachele D'Osulado

Laboratorio artistico
con gli studenti del
Liceo Artistico E. Galvani
di Cordenons, classe 5 E
Ideato da Giulia Iacolutti
Curato da Rachele D'Osulado
Associazione ETRARTE

Mai come in questo momento storico, in cui il tatto è stato a lungo proibito o temuto, il proprio corpo viene percepito come l'originario luogo dell'abitare, accentuando la distanza prossemica che caratterizza le relazioni sociali. Se l'amore ideale è diventato allora un amore a un metro di distanza, è la condivisione di un sentimento di vulnerabilità a unire le persone.

Cosa succede quando questa prossimità non accade durante un incontro, fortuito o ricercato, afferente alla sfera individuale, ma viene orchestrata attraverso un apparato performativo? È possibile esercitare l'empatia e al contempo avvicinare i ragazzi e le ragazze ai linguaggi artistici contemporanei attraverso la sperimentazione attiva, aprendo dei varchi sulla percezione di cosa possa essere definito arte? E ancora, come documentare un accadimento così effimero e impercettibile come un cambiamento emotivo? Cosa accade alla performance nel momento in cui diviene documentazione? Può il video essere uno strumento non per 'riprodurre' la performance, ma per allenare lo sguardo a cogliere e restituire gli indizi che consentono una comprensione più profonda dell'accadimento artistico? Il percorso didattico si inserisce nel progetto pluriennale di Giulia Iacolutti intitolato 'Stages of love', uno studio visivo sugli ormoni dell'amore che regolano la sfera emotiva, come la dopamina, l'adrenalina e l'ossitocina. In una società in cui il piacere è sistematicamente represso e controllato, il lavoro invita a riconoscere l'importanza dell'affettività, della cura e del piacere in termini di funzionamento biologico per la sopravvivenza e il benessere del singolo e della collettività. Studio poetico sulla gestualità del sentimento, il progetto, con una



forte componente di ricerca, si sviluppa attraverso confronti con professionisti di diverse discipline (biologia, medicina, psicologia, danza, teatro, cura della persona), laboratori e momenti d'arte partecipata utilizzando fotografia, video, performance, testi. L'artista ha guidato la classe nell'esecuzione di 8 esercizi, lo svolgimento dei quali, secondo le teorie dello psicologo Robert Epstein, può portare all'innamoramento. La maggior parte di questi esercizi, eseguiti in coppia, non prevede il tocco, ma richiede un grande sforzo di concentrazione corporea e mentale, una prossimità fisica con l'altra persona, la predisposizione totale all'ascolto e all'osservazione. Tutto questo genera un senso di intimità che produce ossitocina, l'ormone che attiva sentimenti come l'altruismo e la gentilezza.

Gli esercizi sono stati preceduti e seguiti da discussioni collettive, relative all'esplorazione semantica dei vocaboli che descrivono la sfera dell'affettività stimolando l'autoconsapevolezza emozionale dei e delle partecipanti. Dopo una disamina sulle diverse possibilità di documentazione della performance nell'arte contemporanea, le studentesse e gli studenti sono stati guidati nella conduzione di riprese video tramite smartphone, affiancati dalla camera fissa dell'artista. La classe si è confrontata collettivamente sul tipo di montaggio da effettuare per restituire in modo autentico l'esperienza, condividendo le decisioni sul formato, i tempi e i ritmi dell'opera video. I gesti, gli sguardi e gli spazi tra i corpi diventano protagonisti, come lo sono a un primo appuntamento. Il laboratorio si è concluso con l'esposizione del video al pubblico nell'androne della scuola.

THE FIRST DATE

Rachele D'Osulado

Art workshop with
students from the Liceo
Artistico E. Galvani
of Cordenons, class 5 E
Created by artist Giulia Iacolutti
Curated by Rachele D'Osulado,
Associazione ETRARTE

Never before the current historical moment, with touch having been so long forbidden or feared, have we perceived our own body as the primary place where the experience of inhabiting space hails from, thus stressing the proxemic distance that characterizes social relationships. While ideal love has become a one-meter-distance love, it is the sharing of a sense of vulnerability that brings people together.

What happens when such proximity does not occur during an encounter belonging to the individual sphere, be it accidental or sought after, but is rather orchestrated through a performative apparatus? Is it possible to employ empathy, while at the same time bringing adolescents close to various contemporary artistic languages through active experimentation, opening breaches on the perception of what might be defined as art? And also, how to document such an ephemeral event as an emotional change? What happens to the performance when it becomes documentation? Can the video format be a tool not to 'reproduce' the performance, but to train the eye to catch - and return - the clues apt to a deeper understanding of art? The educational path belongs to Giulia Iacolutti's project of many years, entitled 'Stages of love', a visual research on love's hormones, regulating emotions, such as dopamine, adrenaline, and oxytocin. Within a society where pleasure is being systematically repressed and controlled, the work is an invitation to acknowledge the importance of affectivity, as well as the importance of care and pleasure in terms of biological functioning, for the survival and the health of individuals and the community alike. A poetical study on the gestures of



feelings, the project - carried out as research through and through - develops through the encounter of students with professionals from various disciplines (biology, medicine, psychology, dance, theater, human well-being), workshops and moments of participatory art, characterized by the use of photography, video, performance, and words.

The artist guided the class in the performance of eight exercises, which, according to psychologist Robert Epstein's theories, can lead one to fall in love. The majority of these tasks, carried out in pairs, do not involve touch, but rather require a great effort of corporeal and mental focus, a physical proximity to the other person, the total inclination towards listening and observation. All of the above generates a sense of familiarity producing oxytocin, the hormone responsible for activating feelings such as altruism and kindness. The performance of the exercises was preceded and followed by collective discussions, concerning the semantic exploration of the words that describe affectivity, suggested by the performance of the tasks, thus enhancing the students' emotional self-consciousness. After analyzing contemporary art's multiple possibilities of documenting the performance, students were led to direct a video on their smartphones, side by side with the fixed camera of the artist. The class shared ideas on and discussed the type of editing that could better return the authentic experience of the performance, and they also shared decisions on the format, times, and rhythms of the final video-work. Gestures, sights, and the spaces between the bodies become the protagonists of the video, as they are during a first date. The workshop concluded with the projection of the video to the audience in the hall of the school.

**FLAVIA
TRITTO**

flaviatritto.com



Nelle sue opere indaga i temi dell'intersoggettività, dell'individualità e della (auto) percezione al fine di scardinarne le dinamiche ed esplorarne le diverse possibilità di cambiamento. La sua pratica artistica valorizza il processo assieme al prodotto finale.

In her works she investigates the themes of (inter-) subjectivity, individuality, and (self-) perception in order to challenge their dynamics and explore their potential for change. Her artistic research emphasizes the process along with the final product.

CORPO A CORPO CON L'ALTERITÀ

INTORNO A *EN
APESANTEUR* DI
FLAVIA TRITTO

**«L'intelletto può giudicare
le cose del mondo,
può tematizzarle, oggettivarle,
solo perché queste cose
sono già esposte a un corpo
che le vede, le sente, le tocca,
sono già solidali con esso, in
quell'unità naturale e pre-logica
che fa da sfondo a ogni
successiva costruzione logica».**

Umberto Galimberti

Senza peso. In assenza di gravità. Ad un primo impatto ci sembra che nella video-installazione *En apesanteur* (2019) di Flavia Tritto il corpo non risenta degli effetti dell'attrazione gravitazionale della Terra. *Zero gravity* o nelle vicinanze. Dipenderà forse dal bianco abbacinate in cui la figura umana in jeans e maglietta (a dominante non casualmente blu) è inserita, dalle posture che assume nel corso della coreografia, dai movimenti e dai gesti agiti che richiamano alla mente quelli degli astronauti nella Stazione Spaziale orbitante e le loro evoluzioni. Ma, a un'osservazione più attenta, la *gravitas* non manca affatto: la leggerezza è solo una parvenza.

Nel singolare corpo a corpo con quello che ci appare un cubicolo bianco, la performer Katarina Nesic fatica nel compiere delle ponderate evoluzioni in uno spazio angusto. Lo possiamo rilevare dalla tensione del volto. Ma è soprattutto dal sonoro ambientale che ci viene restituita l'impressione più forte di questo *engagement* fisico non irrilevante: nel silenzio altrimenti siderale del video si impone il rumore dell'attrito del corpo con le superfici dello spazio, della frizione di mani e piedi, ginocchia e gomiti contro di esse. Un sonoro a tratti disturbante, che rende palpabile la fatica, comunica il *labor* di ogni movimento performato.

Proprio la *bande-son* del video gioca un ruolo cruciale nella percezione dello spazio e della sua rappresentazione. Dicevamo appunto che la performer sembra impegnata in un corpo a corpo con un cubicolo bianco e claustrofobico, che la circonda. In realtà i limiti di tale spazio, scevro di dettagli, sono molto aleatori. Nel biancore lattiginoso, i riferimenti spaziali che consentirebbero di cogliere ad esempio la profondità del cubicolo, sono attenuati al massimo, appena accennati. Lo spazio nella sua concretezza materiale sfugge. A fargli prendere letteralmente forma è il corpo della performer con il suo movimento. È dall'interazione tra corpo e contesto che si arriva a desumere informazioni sullo spazio, è in relazione al corpo che possiamo cogliere la possibile configurazione spaziale. Tale relazione è però biunivoca e reciproca, non unidirezionale.

Ambientata in uno spazio così poco connotato, astrante, immateriale, la performance sembra offrirsi a due possibilità di lettura. Da un lato diviene metafora di una lotta simbolica, tutta interiore, che ha luogo nell'intimo. Lo spazio bianco è allora allegoria di costrutti, preconcetti, retaggi radicati nel profondo, sotto l'influenza dei quali l'identità si plasma, si modella. Dall'altro lo spazio bianco, nel suo fungere da limite, da perimetro, da entità che traguarda, vuole alludere a un corpo sociale che anch'esso concorre inevitabilmente alla definizione dell'identità di ciascuno, in quelle che Tritto chiama 'topografie reciproche'.

En apesanteur (2019) è opera molto rappresentativa della ricerca e delle riflessioni recenti di Flavia Tritto, che nel suo lavoro indaga i rapporti di relazione tra l'individuo e le strutture – sociali,

economiche, culturali – in cui esso conduce la propria esistenza: strutture interiori ed esteriori, soggettive o collettive, endogene ed esogene, comunque condizionanti. Ciò che vediamo inscenato di fatto è un processo di negoziazione continua nella definizione del sé, in cui l'Altro, nelle sue molteplici declinazioni, ha una parte determinante.

Questa riflessione è declinata dall'artista anche sul piano del linguaggio. La messa in quadro e il montaggio, pur nell'estrema semplicità delle soluzioni formali adottate – in fase di ripresa e di post-produzione –, sono giocati in modo tale da rendere manifesta la presenza del mezzo, palesando lo sguardo dello spettatore costantemente. È il caso dei continui *switch* – quasi dei 'battiti di ciglia' –, dei cambi repentini di inquadratura i quali interrompono l'illusione filmica che altrimenti la video-installazione produrrebbe nell'osservatore. Trovandosi davanti a questo spazio artificiale, creato dal cono di proiezione espandendo la superficie bidimensionale della parete, nel vedere il corpo a grandezza naturale muoversi in tale anfratto immateriale, si ha l'impressione di assistere alla performance in presa diretta: come se stesse accadendo *hic et nunc* davanti ai nostri occhi. Il *framing mechanism* sta così lì a ricordare all'osservatore che è posto di fronte a una mera rappresentazione mediata da uno sguardo, che è tanto il proprio quanto quello dell'artista. In ambo i casi uno sguardo che funge da filtro, da diaframma. Parafrasando Roland Barthes, non esiste un grado zero della rappresentazione: nulla è dato di per sé, tutto è mediato. Proprio come accade per la cognizione del sé e l'auto-rappresentazione che sono sempre inestricabilmente in relazione all'Altro.

FULL CONTACT FIGHT AGAINST OTHERNESS

ON *EN APESANTEUR*
BY FLAVIA TRITTO

«Intellect can judge the things of the world, it can examine them, objectify them, just because these things are already exposed to a body that can see, feel, touch them, they are already sympathetic with it, within that natural and pre-logical whole which stands as a background for any subsequent logical construct».¹

Umberto Galimberti

¹

Our translation.

Weightless. The absence of gravity. At first glance, it looks like the body is not subject to Earth's gravitational force in the video-installation *En apesanteur* (2019) by Flavia Tritto. *Zero gravity* or something like it. It might perhaps depend on the dazzling white wherein a human figure in jeans and t-shirt (the color blue being dominant, not accidentally) is placed, on the postures she assumes during her choreography, on the movements and gestures recalling those of the astronauts on the International Space Station and their movements. Upon a more careful look, there's no lack of *gravitas* (Lat. for weight, but also austerity, dignity, importance): lightness is only apparent.

In the peculiar full contact fight with what appears to be a white cubicle, performer Katarina Nesic struggles to practice premeditated movements within a confined space. This can be observed from the tension on her face. It is the ambient sound, above all, that discloses the strongest impression of such a physical - all but irrelevant - engagement: within what would

otherwise be the surreal silence of the video, the noise of the friction of the body against the surfaces stands out, the rubbing of hands and feet, knees and elbows. A sound that is somewhat disturbing, it makes the effort palpable, it communicates the *labor* (Lat., labour, exertion) of each performed movement.

The video's *bande-son* - its soundtrack and soundscape - plays a crucial role in the perception of space and its representation. As already mentioned, the performer seems to be engaged in a full contact fight with a white, claustrophobic cubicle that surrounds her. The limits of this space, devoid of any details, are actually quite ephemeral. Within the milky-white background, the spatial references that would allow for the depth of the cubicle are reduced to the minimum, barely discernible. Space slips away in its material concreteness. What shapes it is the performer's body with its movement. It is from the interaction between body and context that we can infer information about the space, and it is in relation to the body that we can grasp the possible spatial configuration and its representation. Such a relation is not, however, unidirectional, but rather mutual and reciprocal.

Set in such an immaterial, abstract and abstracting environment, characterized by so few details, the performance seems to offer two possible readings. On the one hand, it becomes a metaphor for a symbolic fight taking place within one's soul. White spaces thus stand in as an allegory for inner meanings, results, prejudices, deeply rooted legacies of the past, all of which inform and mold one's identity. On the other hand, the white space works as a horizon, a delimiting entity, that wants to allude to a social body, which also contributes, unavoidably, to the definition of one's identity, within those mechanisms that Tritto defines as 'reciprocal topographies'.

En apesanteur (2019) is very representative of Flavia Tritto's latest artistic research, investigating the relationships between individuals and the structures - social, economic, cultural - wherein they live: interior and exterior structures, subjective and collective ones, always influential. What is being staged is actually a process of continuous negotiation within one's definition of the self, within which the Other, in its multiple configurations, is determinant.

The artist carries out such a reflection in terms of language as well. The framing and the editing of the video, despite the simple formal solutions - during the shooting but also in post production - are used so that the presence of the medium is visible, always including and showing the viewer's gaze: that happens with the frequent *switches* - almost 'blinks' -, sudden changes in the framing that interrupt the film's illusion that the movie would otherwise provoke in the eyes of the audience. Standing in front of the artificial space created by the projection cone expanding the bidimensional surface of the wall, looking at the body - full scale - moving within such an immaterial nook, one has the impression of observing a live performance: as if it were happening *hic et nunc*, here and now, in front of our eyes. The framing mechanism reminds the observers that they are watching a representation that is mediated by a gaze, which belongs to both the viewer and the artist. Either way, the gaze is a filter, and a diaphragm. Paraphrasing Roland Barthes, there is no degree zero of representation: nothing exists on its own, everything is mediated. Exactly as it happens with self-consciousness and self-representation, which are always, inextricably, related to the Other.



Flavia Tritto
En Apesanteur, 2019
HD digital video, 4'22"
interpretato da Katarina Nestic
realizzato presso il Banff Centre
for Arts & Creativity, Canada

Flavia Tritto
En Apesanteur, 2019
HD digital video, 4'22"
performed by Katarina Nestic
created at the Banff Centre
for Arts & Creativity, Canada



BIOGRAFIE

KAROLINA BERGMAN ENGMAN

Bjärred, Svezia, 1991

È un'artista e regista svedese che vive tra Malmö e Bergen (Norvegia). Si è laureata in Comunicazione Visiva all'Università di Malmö, dove ha iniziato a sperimentare il proprio linguaggio visivo con le immagini in movimento, concentrandosi sull'animazione. Successivamente ha studiato all'Accademia d'Arte di Bergen focalizzandosi su video, installazione e scultura.

I suoi lavori sono stati proiettati al Fringe International Arts Festival di Tranås (2021) e a Kinos Konsthelg (Lund, 2021). Ha inoltre partecipato a diverse mostre collettive, tra cui Malmö Gallerihelg (Mörkrum Format, Malmö 2021), Galleri FI4E (Kode, Bergen 2021), Waste of space (Konstepidemin, Göteborg 2019). Nel 2019 si è aggiudicata la borsa di studio della Eric Ericson Foundation per artisti emergenti. La sua opera *Rootless* ha vinto il Premio Ebba nel 2022.

SOFIA CAESAR

Rio de Janeiro, Brasile, 1989

Attualmente residente a Bruxelles. Negli ultimi anni ha esposto lavori e collaborato con istituzioni come Transmediale (DE), Bienal Sur, Moscow Biennial (RUS), M HKA (BE), SFMOMA (USA), A Tale of a Tub (NL), Tomie Ohtake Institute (BR), ISELP (BE), Contour Biennial (BE), Beursschouwburg (BE), CAVEAT/Jubilee (BE) e altre organizzazioni in Belgio e nel mondo. Nel 2018 Caesar è stata insignita del Premio Rumos Itaú Cultural (BR) e di una borsa di studio completa per proseguire il suo dottorato di ricerca e insegnamento alla Luca School of Arts di Bruxelles (BE). Sofia è rappresentata dalla galleria Cavalo (Rio de Janeiro, BR).

Le opere di Sofia Caesar sono presenti in collezioni pubbliche e private come FRAC Pays de la Loire, Parco d'Arte Vivente (IT), Jacques De La Beraudiere, MAC – Museo d'Arte Contemporanea di Niteroi (BR), Itaú Cultural (BR) e altre.

DANILO CORREALE

Napoli, Italia, 1982

È un artista e ricercatore che vive e lavora a New York City. Il suo lavoro è stato presentato in numerose esposizioni, tra cui: Le Future Derrier Nous, Villa Arson, Nizza (2022), Utopia, Distopia, MADRE, Napoli (2021); Real Italy, MAXXI, Roma (2020); Hyperemployment, Aksioma, Lubiana (2019); 5th Ural Biennial, Yekaterinburg, Russia (2019); Broken Nature, Triennale Milano (2019); Istanbul Design Biennial, Istanbul (2018); Riga Biennial (2018).

Le sue monografiche includono: DWYL, Tiziana de Caro, Napoli (2022); They Will Say I Killed Them, MAC, Belfast (2019). Nel 2017 è stato vincitore del New York Prize for Italian Young Art, di Art In General New Commissions, di Italian Council, e borsista di ricerca presso la Columbia University.

GIULIA IACOLUTTI

Cattolica, Italia, 1985

Le sue opere sono state pubblicate ed esposte in ambito internazionale (PAC Milano, Triennale Milano, MUAC Città del Messico, Kunst Merano), e si trovano in collezioni sia pubbliche che private tra cui: Mufoco (Museo di Fotografia Contemporanea di Milano); CRAF (Centro di Ricerca e Archiviazione della Fotografia di Spilimbergo-PN); Archivio Fotografico Lucchese; Collezione Donata Pizzi; Artphilein Library (Lugano); Folio Centro de la Imagen (Città del Messico) e Museo di San Telmo (Spagna).

Tra i più recenti premi e riconoscimenti la nomina al Foam Paul Huf Award (2018); il Premio del CRAF Friuli Venezia Giulia Fotografia (2019); Il Premio Marco Bastianelli (2020); il Premio Paolo Cardazzo (2021) e il bando Italia Inclusiva indetto dal Ministero degli Esteri (2022).

FLAVIA TRITTO

Bari, Italia, 1994

È un'artista multidisciplinare la cui ricerca si sviluppa all'incrocio tra video, installazione, performance e arte partecipativa. Dopo il Master in Fine Art al Central Saint Martins di Londra (UK), ha preso parte a diverse mostre nazionali e internazionali presso istituzioni come la Tate Modern (Tate Exchange, 2018 e 2019) e il Centre de la Gravure de La Louvrière (Belgio) e residenze artistiche tra cui 'Trainings for the not-yet' presso il Banff Center for Arts & Creativity (Canada) e presso l'Ambasciata d'Italia in Turchia (2019).

Da sempre attiva nella produzione culturale e nell'azione socialmente impegnata, Tritto unisce l'attività curatoriale a quella artistica: dal 2021 è co-curatrice a Bari di VOGA – progetto per l'arte contemporanea.

BIOGRAPHIES

KAROLINA BERGMAN ENGMAN

Bjärred, Sweden, 1991

She is an artist and filmmaker based in Malmö, Sweden, and Bergen, Norway. She holds a BA in Visual Communication from Malmö University, where she began exploring her visual language through moving images, focusing on animation. She then studied at the Bergen Academy of Art, concentrating on video, installation and sculpture.

Her works have been screened at Tranås at the Fringe International Arts Festival (2021) and Kino's Konsthelg (Lund, 2021). Moreover, she has taken part in various group exhibitions including Malmö Gallerihelg (Mörkrum Format, Malmö 2021), Galleri FI4E (Kode, Bergen 2021), and Waste of space (Konstepidemin, Göteborg 2019). In 2019, she was awarded the Eric Ericson Foundation scholarship for new artists. Her work *Rootless* was awarded the Ebba prize in 2022.

SOFIA CAESAR

Rio de Janeiro, Brazil, 1989

She is currently based in Brussels. In the past years Caesar has shown work and collaborated with institutions such as the Transmediale (DE), Bienal Sur, Moscow Biennial (RUS), M HKA (BE), SFMOMA (USA), A Tale of a Tub (NL), Tomie Ohtake Institute (BR), ISELP (BE), Contour Biennial (BE), Beursschouwburg (BE), CAVEAT/Jubilee (BE) amongst other organisations in Belgium and the world. In 2018 Caesar was honoured the Prize Rumos Itaú Cultural (BR) and a full grant to pursue her PhD and teach at Luca School of Arts in Brussels (BE). Sofia is represented by Cavalo Gallery (Rio de Janeiro, BR)

Sofia Caesar works are present in public and private collections such as FRAC Pays de la Loire, Parco d'Arte Vivente (IT), Jacques De La Beraudiere, MAC – Museum of Contemporary Art of Niteroi (BR), Itaú Cultural (BR), and others.

DANILO CORREALE

Napoli, Italy, 1982

He is an artist and researcher based in New York City. He has presented his works in numerous exhibitions, including: Le Future Derrier Nous, Villa Arson, Nizza (2022), Utopia, Distopia, MADRE, Naples (2021); Real Italy, MAXXI, Roma (2020); Hyperemployment, Aksioma, Ljubljana, Slovenia (2019); 5th Ural Biennial, Yekaterinburg, Russia (2019); Broken Nature, Triennale Milano (2019); Istanbul Design Biennial, Istanbul (2018); Riga Biennial (2018).

Among his solo exhibitions are: DWYL, Tiziana de Caro, Naples (2022); They Will Say I Killed Them, MAC, Belfast (2019). In 2017 he was awarded the New York Prize for young Italian artists, as well as prizes from Art In General's New Commissions Program and Italian Council. He was also granted a research scholarship at Columbia University.

GIULIA IACOLUTTI

Cattolica, Italy, 1985

Her work has been shown and published internationally and is held in private collections and museum, such as Donata Pizzi collection, CRAF (Spilimbergo), GNAM library (Roma), Artphilein Library (Lugano), Folio Centro de la Imagen (Mexico City) and San Telmo Museum (Spain).

Among the most recent awards and acknowledgments, the nomination for the Foam Paul Huf Award (2018); the CRAF Friuli Venezia Giulia Photography Award (2019); The Marco Bastianelli Award (2020); the Paolo Cardazzo Award (2021) and the Italia Inclusiva call issued by the Ministry of Foreign Affairs (2022).

FLAVIA TRITTO

Bari, Italy, 1994

She is an artist working across video, installation, performance, and participatory art. After receiving her MA in Fine Art from Central Saint Martins in London (UK), she took part in several national and international exhibitions at institutions like the Tate Modern (Tate Exchange, 2018 and 2019) as well as artist residencies including 'Trainings for the not-yet' at the Banff Centre for Arts & Creativity (Canada) and at the Italian Embassy in Turkey (2019).

Always active in cultural production and socially engaged action, Tritto combines artistic and curatorial activities: since 2021 she has been co-curator of VOGA - a project for contemporary art in Bari.

***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 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 ospitano.

***Mind the Gap* is a visual contemporary art project 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