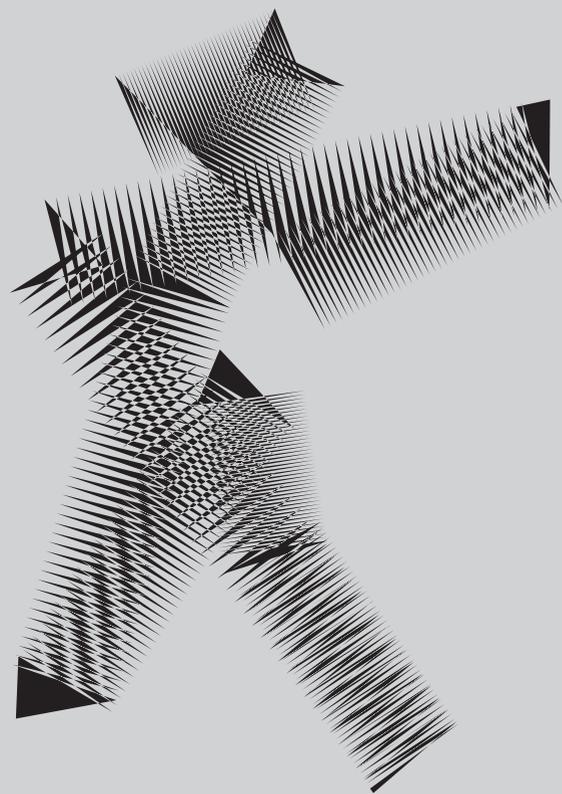


MIND THE GAP

SETTIMA EDIZIONE



**MIND
THE
GAP**

MIND THE GAP

7^a EDIZIONE
28 OTTOBRE
26 NOVEMBRE
2023

SPAZIO 35 /
VISIONARIO
UDINE

**Un progetto di
A project by
Augusta Eniti**

**A cura di / Curated by
Giada Centazzo
Lorenzo Lazzari
con Rachele D'Oswaldo
(Associazione
Culturale ETRARTE)**

**Organizzazione
Organization
Altreforme, Udine**

**Graphic design
Cdm associati**

**Crediti fotografici
Photography
© Anais Chabeur
(ritratto Eva Giolo)
© Rafael Hernandez
(ritratto Silvi Naçi)
© Lisa Whiting
(ritratto Éric Baudelaire)**

**Traduzioni / Translation
Caterina Guardini
Aja Bain**

**Stampa / Print
Tipografia Pellegrini
Il Cerchio, Udine**

**Con il sostegno
e il patrocinio di
With the support
and sponsorship of**

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

**Con il partenariato di
In partnership with**

**Adriatico Book Club
Agorè, Associazione
di Promozione Sociale
Aracon, Cooperativa
Sociale, Udine
Associazione ETRARTE
Centro Espressioni
Cinematografiche C.E.C
Fondo per l'Audiovisivo FVG
Liceo Caterina Percoto, Udine
Young for fun, Gorizia**

**Prodotto da
Produced by**

ALTRE
FORME



IO SONO FRIULI VENEZIA GIULIA



Fondazione Pietro Pittini



INDICE

10

**TRA L'ANABASI
E I SENSI**

UN APPUNTO SU [SIC]
DI ÉRIC BAUDELAIRE

14

**BETWEEN ANABASIS
AND THE SENSES**

A NOTE ON [SIC]
BY ÉRIC BAUDELAIRE

22

**EVOCAZIONI E
REMINSCIENZA
(DI UNA CLASSE)**

INTORNO A FIGURA
DI FRANCESCO BERTOCCO

28

**EVOICATIONS AND
REMINISCENCES
(OF A CLASS)**

ON FIGURA BY
FRANCESCO BERTOCCO

36

DALLE MANI AL VOLTO

IL GESTO POLITICO
NELLE OPERE DI SILVI NAÇI
E ANOUK CHAMBAZ

46

FROM HANDS TO FACE

POLITICAL GESTURE
IN THE WORKS BY
SILVI NAÇI AND
ANOUK CHAMBAZ

54

**DI MARIONETTE
E GESTI LIBERATI**

ETIQUETTE 2.0
LABORATORIO ARTISTICO
PARTECIPATIVO
DI ENEJ GALA

60

**ON MARIONETTES
AND LIBERATED
GESTURES**

ETIQUETTE 2.0.
PARTICIPATORY ARTISTIC
WORKSHOP BY ENEJ GALA

66

**CONTRO-ELEGIA
DELLA CREAZIONE**

A PROPOSITO DI
THE DEMANDS OF
ORDINARY DEVOTION
DI EVA GIOLO

72

**COUNTER-ELEGY
OF CREATION**

ON THE DEMANDS
OF ORDINARY DEVOTION
BY EVA GIOLO

76

NOTE BIOGRAFICHE

78

BIOGRAPHICAL NOTES

Intorno al gesto

La settima edizione del progetto *Mind the Gap* si concentra su un'esplorazione video e film della gestualità. Come sappiamo, il nostro corpo non è materia inscalfibile, viene indelebilmente segnato non solo dal trascorrere del tempo, bensì anche dai modelli culturali, sociali ed economici nei quali è immerso. Ciò implica che il corpo è un attore nel senso dell'etimo, cioè prende parte attiva e diretta a ciò che accade, è il mezzo attraverso il quale il soggetto si situa nel mondo. Il corpo è il margine o bordo dell'essere in comune, profondamente relazionale in una costante dinamica tra io e noi e in questo senso anche profondamente politico. Come ci insegnano le arti performative, il corpo è l'esperienza del contatto, dello scoprire, dell'apertura all'altro, poiché da sempre esposto al mondo e perciò profondamente intrecciato con la contingenza degli altri corpi. Così come il corpo, anche le sue forme gestuali ne accentuano l'attributo relazionale o comunitario derivanti da una condizione di esistenza condivisa per cui i modi di fare, di dire, di sentire e di vedere non sono mai propriamente nostri, raccolgono in sé sempre una porzione di mondo.

Questa indissolubile coesistenza di un noi nell'io ci dice anche che i gesti sono un fare trasformatore del mondo, in grado di cambiarne i modelli, nonché le forme del vivere insieme. Al contempo l'azione performativa del gesto ci dice anche che la domanda ancestrale 'che cos'è uomo' è in costante cammino. Fin dai suoi albori la produzione filmografica e videografica, nello specifico quella artistica, si è concentrata su questo doppio flusso di rappresentazione-azione che investe la gestualità dei corpi.

È in questa commistione di significati portati dal gesto che si muove questa edizione di *Mind the gap*, che include opere di Éric Baudelaire, Francesco Bertocco, Anouk Chambaz, Eva Giolo e Silvi Naçi. Per le opere di Chambaz e Baudelaire, si potrebbe parlare di violenza silente benché radicale, esito di un atto censorio, subito o agito. La videomaker svizzera sceglie di inscenare un gaio e liberatorio atto di rivalsa a quello che secolarmente è stato un interdetto per il genere femminile, sia nel ridere che nel far ridere altri, espressioni di ironia e umorismo alle donne precluse. Nel caso dell'artista francese, il gesto minimo, misurato, ben calibrato, quasi 'pieno di grazia' – come sovente accade nella cultura nipponica – dell'elisione, riguarda altresì la sfera dell'erotismo e della sessualità, ma l'atto censorio via via muta di segno divenendo di fatto una sottolineatura, che apre a infinite sollecitazioni. Affini per processi realizzativi – dall'impiego della pellicola 16mm alla scelta del formato, alla ritmicità del montaggio non narrativo contro i piani sequenza – le opere di Giolo e Naçi inquadrano gesti quotidiani, spesso riconducibili all'universo femminile e alle azioni di cura. In entrambe le opere si dissolve la dicotomia testa/mano e pensiero/azione. È interessante notare che l'esaltazione della dimensione gestuale in Bertocco, Chambaz e Naçi avviene nell'allentamento del rapporto tra il suono con il referente oggettuale che lo ha determinato, passando dalla non descrittività di parole e musica, alla pura sonorità della risata, al silenzio. In Giolo la *bande-son* così ritmata rimarca le azioni compiute; in Baudelaire, invece, è la quasi impercettibilità del suono ambientale a esaltare parossisticamente il gesto.

On gesture

The seventh edition of the *Mind the Gap* project revolves around a video and film exploration of gesturality. As we know, our body is not immutable; it is constantly marked not only by the passing of time, but also by its surrounding cultural, social, and economic models. This implies that the body is an actor, in the etymological sense of the term; that is, it actively and directly participates in what happens, it is the tool through which the subject exists in the world. The body is the margin or threshold of humans' shared experience of being, it is deeply relational in a constant dynamic between I and we, and in this sense, it is also highly political. As we are taught by performative arts, the body is the experience of contact, of discovery, of the opening to the other, because it has always been exposed to the world and it is thus deeply intertwined with the contingency of other bodies. Likewise, the body's gestural forms also stress its relational and community attribute, deriving from a condition of shared existence according to which ways of behaving, feelings, and seeing are never exclusively or properly ours, as they always welcome and assume a portion of the world. Such an indissoluble coexistence of a 'we' within 'I' also tells us that gestures are an act of making that is transformative of the world, that can alter its models, as well as the ways of living together. At the same time, the performative action of gesture tells us that the ancient question 'what is man?' is in progress. Since its origins, film, and video production, especially the artistic, has focused on this double flow of representation-action which informs the gesturality of bodies. The present edition of *Mind the Gap* stems from such a mixture of meanings conveyed by gesture, including works by Éric Baudelaire, Francesco

Bertocco, Anouk Chambaz, Eva Giolo, and Silvi Naçi. As far as the works by Chambaz and Baudelaire are concerned, one could talk about the silent yet radical violence resulting from an act of censorship, undergone or perpetrated. The Swiss videomaker decides to stage a cheerful and liberating act of compensation for what has been forbidden to the female gender for centuries, both in terms of laughing and making others laugh, expressions of irony and humor long denied to women. As for the French artist, instead, the minimum gesture of elision, measured, well-balanced, almost 'full of grace' – as often happens within Japanese culture – concerns the dimension of eroticism and sexuality, but the censorship of the image actually emphasizes it instead, opening it to endless suggestions. The works by Giolo and Naçi present similarities in terms of their processes of realization – from the use of 16mm film to the choice of the size, as well as to the rhythmic nature of the non-narrative editing against the sequence shot. They frame daily gestures, often ascribable to the female universe and actions of care, and in both works the dichotomy of head/hand as well as that of thought/action are dissolved. It is interesting noting that within the gestural dimension explored by Bertocco, Chambaz, and Naçi, the relationship between sound and the objectual referent which determined it loosens, moving from the non-descriptiveness of words and music to the pure resonance of laughter, to silence. In Giolo's work, the movie score, the *bande-son*, so scanned by rhythm, stresses the actions that have been performed; while, on the contrary, for Baudelaire it is almost the imperceptibility of the sound of the surrounding environment that enhances gesture.

**ÉRIC
BAUDELAIRE**



È un artista e filmmaker che vive e lavora a Parigi. Dopo essersi formato in scienze politiche, si è affermato come artista visivo attraverso una pratica investigativa che utilizza diversi media, come stampa, fotografia, immagini in movimento, installazione, performance e corrispondenza.

He is an artist and filmmaker based in Paris. After training as a political scientist, he established himself as a visual artist with a research-based practice in several media ranging from printmaking, photography and the moving image to installation, performance and letter writing.

TRA L'ANABASI E I SENSI

UN APPUNTO SU [SIC] DI ÉRIC BAUDELAIRE

Lorenzo Lazzari

Il video [sic] è tra le opere che Éric Baudelaire ha incluso nella serie intitolata *Anabases*. In Senofonte (IV secolo a.C.), l'anabasi costituisce il lungo vagabondaggio di diecimila mercenari greci che dalla costa del Mar Ionio si addentrano nell'impero persiano, per ritrovarsi infine sulla costa meridionale del Mar Nero, dopo aver affrontato numerose difficoltà.

1
Alain Badiou, *The Century*, Polity Press, Cambridge 2007, p. 82.

2
Éric Baudelaire, *Cinema of the Invisible*, in *Politics of Memory. Documentary and Archive*, a cura di Marco Scotini ed Elisabetta Galasso, Archive Books, Berlino 2015, p. 148.

3
È così prodotta un'interruzione del tessuto figurativo, una lacuna, che secondo la teoria brandiana fa retrocedere l'opera nel fondale.

La lacuna diventerebbe quindi la nuova figura sulla quale si concentra l'attenzione dello spettatore. Se per Brandi questo è un difetto al quale si deve correre ai ripari, per Baudelaire è può invece far scaturire un nuovo potenziale nell'immagine. Si veda Cesare Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 2000, pp. 17-20.

4
Éric Baudelaire, *Anabases. Source Documents / Documents sources*, libretto di sala della mostra, 2009, p. 27.

5
Baudelaire seleziona esclusivamente artisti giapponesi pubblicati su riviste straniere. Questa scelta è legata al movimento di andata e ritorno costituito dall'anabasi: le opere realizzate in Giappone hanno 'viaggiato' fuori dai confini insulari grazie alla distribuzione editoriale, per poi tornare nuovamente nel paese di origine in un processo di importazione, attraverso il quale sono state trasformate con il *bokashi*. Proprio come nell'anabasi, il cammino di ritorno 'a casa' delle immagini non è conosciuto a priori.

È un movimento di andata e ritorno, ma solo se visto a posteriori su una mappa. Infatti, come sottolinea Alain Badiou, quel ritorno non esiste in quanto tale prima del vagabondaggio nel territorio sconosciuto, poiché è il compimento quest'ultima azione a tracciare il cammino verso casa, pur senza la certezza che si tratti del percorso giusto¹. Inaspettatamente, l'opera [sic] si confronta con ciò. Baudelaire dirige il video nella forma di un pseudo-documentario², nel quale un'impiegata di una libreria di Kyoto utilizza una sottile lama per censurare, attraverso la tecnica *bokashi*, i genitali umani rappresentati in una serie di libri fotografici. Graffiando via l'inchiostro, l'immagine resta mutilata³ di ciò che, secondo la legge giapponese, stimola inutilmente il desiderio sessuale⁴. Ci accorgiamo della finzione documentaria nel momento in cui l'attrice passa dal censurare i nudi di Nobuyoshi Araki ai *Seascapes* di Hiroshi Sugimoto, ai paesaggi urbani disabitati di Masataka Nakano o ancora alle riproduzioni fotografiche delle serie *Today* di On Kawara⁵.

6

Homay King, *Anabasis*,
in «October», n. 142,
2012, pp. 132-134.

Mentre ci appare evidente il perché del gesto di censura sui corpi, restiamo sconcertati da ciò che accade sulle altre immagini. Perché un orizzonte, un monumento o un'indicazione stradale dovrebbero essere soggetti a censura pornografica? Come fa notare Homay King, l'asportazione di inchiostro dalle immagini segue in *[sic]* uno schema preciso. Di volta in volta vengono occultati i punti di riferimento che orientano l'osservatore all'interno della rappresentazione: la cancellazione dell'orizzonte lascia confondere cielo e mare, o ancora l'eliminazione dei segnali stradali e dei monumenti lascia vagare l'occhio alla ricerca di nuovi punti di riferimento per orientarsi nello spazio. Ma anche nel tempo, come nel caso della rimozione del mese nella riproduzione dell'opera di On Kawara, sottraendo così allo spettatore la certezza cronologica del calendario. Proprio come nel movimento dell'anabasi, in *[sic]* si vaga nelle immagini alla ricerca di un percorso che non è

7

In accordo con Erika Balsom, ci si pone qui in opposizione alle istanze ciniche secondo le quali si debba abbandonare ogni pretesa sul reale. Si veda Erika Balsom, *The Reality-Based Community*, in «e-flux Journal», n. 83, consultato il 5 gennaio 2024, <https://www.e-flux.com/journal/83/142332/the-reality-based-community>.

stabilito a priori⁶. Per orientarci utilizziamo i cinque sensi. Tra questi, la vista trasmette al nostro cervello un insieme di immagini dalle quali estrapoliamo un sistema di oggetti, che decifriamo e a cui rispondiamo in base alle nostre eredità biologiche o culturali. Quando ci troviamo in un territorio sconosciuto – come i diecimila mercenari greci in Senofonte – siamo invece costretti a riorientare la nostra percezione per imparare a guardare con occhi nuovi il paesaggio che abbiamo di fronte. Il suggerimento di Baudelaire in *[sic]* è forse che le immagini sono già in sé cariche di nuove possibili forme di osservazione perché hanno una pretesa sul reale⁷, che è denso di livelli di comprensione e necessita di letture approfondite e non scontate. Sta allora a noi soffermarci a osservare le rappresentazioni del mondo e decostruirne le coordinate interpretative date per certe, metterle a confronto e riconfigurare gli esiti di ciò che i sensi possono restituirci o meno.

BETWEEN ANABASIS AND THE SENSES

A NOTE ON [SIC] BY ÉRIC BAUDELAIRE

Lorenzo Lazzari

The video *[sic]* is among the works Éric Baudelaire included in the series entitled *Anabases*. In Xenophon's text (4th century B.C.), anabasis constituted the long wandering of ten thousand Greek mercenary soldiers who, from the coasts of the Ionian Sea, entered the Persian empire to find themselves on the coast of the Black Sea, after facing several obstacles.

1
Alain Badiou, *The Century*, Polity Press, Cambridge 2007, p. 82.

2
Éric Baudelaire, *Cinema of the Invisible*, in *Politics of Memory. Documentary and Archive*, curated by Marco Scotini and Elisabetta Galasso, Archive Books, Berlin 2015, p. 148.

3
In this way, an interruption of the figurative texture is also performed, an omission which according to Brandi's theories makes

the work sink back into the background. The omission thus turns into a new image upon which the attention of the audience is directed. While this is a fault according to Brandi, Baudelaire sees in it a new potential for the image. See Cesare Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi, Turin 2000, pp. 17-20.

4
Éric Baudelaire, *Anabases. Source Documents / Documents sources*, exhibition booklet, 2009, p. 27.

5
Baudelaire exclusively selects Japanese artists published in foreign magazines. This choice is linked to the round-trip movement implied by the anabasis: the works created in Japan have 'traveled' beyond insular boundaries thanks to editorial distribution, to finally go back to their country of origin through an importation process, in their turn transformed by *bokashi*. As in anabasis, the way 'home' of the images was not evident from the start.

It is a circular movement, but only perceived as such when observed on a map in retrospect. As observed by Alain Badiou, that return does not exist as such before the act of wandering within the unknown territory. As a matter of fact, it is the accomplishment of the journey that allows tracking the way towards home, despite the wanderers lacking the certainty of it being the right path¹. Unexpectedly, the work *[sic]* deals with all of the above. Baudelaire directs the video in the form of a pseudo-documentary², in which a Kyoto employee uses a subtle blade to censor, through the practice of *bokashi*, the human genitalia represented in a series of photographic books. By scratching out the ink, the image is mutilated³ of what, according to Japanese law, uselessly provokes sexual desire⁴. We notice the fictional dimension of the documentary when the actress moves from censoring Nobuyoshi Araki's nudes to Hiroshi Sugimoto's *Seascapes*, to Masataka Nakano's deserted urban landscapes, or even the photographic reproductions of On Kawara's series⁵.

6
Hoday King, *Anabasis*,
in «October», n. 142,
2012, pp. 132-134.

While the reason for censoring bodies is evident, we are disconcerted by what is going on with the other images. Why should a horizon, a monument, or a road sign be the object of pornographic censorship? As Hoday King points out, the ink removal from the images follows a precise pattern in *[sic]*. Time after time, reference points are being concealed that would orient the audience along the representation: the canceling of the horizon leads to a blending between sky and sea, or again, the elimination of the road signs and monuments lead the eye wandering in search for new reference points to find its way in space. But also in time, as in the case of the removal of the month of production in On Kawara's work, taking away from the spectator the certainty of chronology. Like in the movement of anabasis, in *[sic]* one wanders along images in search of an itinerary that has not been established from the start⁶.

7
In accordance with
Erika Balsom, we here stand
against the cynical position
according to which it
is necessary to abandon
any form of claim on the
real. See Erika Balsom, *The
Reality-Based Community*,
in «e-flux Journal», n. 83,
accessed on 5 January
2024, <https://www.e-flux.com/journal/83/142332/the-reality-based-community>.

To navigate we use our five senses. Among these, sight transmits a series of images to our brain, from which we excerpt a system of objects that we decipher and to which we respond based on our biological or cultural heritage. When we find ourselves in an unknown territory – like the ten thousand Greek mercenary soldiers in Xenophon – we are forced instead to reorient our perception to learn to look at the landscape in front of us with new eyes. Baudelaire's suggestion in *[sic]* is that perhaps images already bear within themselves new possible forms of observation because they are based in the real⁷, which is dense with levels of understanding and which requires deep and non-predictable reading. It is up to us to stop and observe the representations of the world and deconstruct their interpretative coordinates that we take for granted, to compare and contrast them and to reconfigure what results from what we perceive (or cannot perceive) with our five senses.



Éric Baudelaire
[sic]
2009

SD video
colore, suono
15 min.
nota
cronologica

SD video
color, sound
15 min.
chronological
note



**FRANCESCO
BERTOCCO**



È un filmmaker e artista visivo. Laureato in Cinema e Video all'Accademia di Belle Arti di Brera nel 2011, la sua ricerca si rivolge all'esplorazione del genere documentario che ha sviluppato negli ultimi anni nell'intersezione con l'immaginario scientifico.

He is a filmmaker and visual artist. In 2011, Bertocco earned a degree in Cinema and Video at Accademia di Belle Arti in Brera. His artistic research revolves around the exploration of the documentary genre, which he has developed lately within its intersection with scientific imagery.

EVOCAZIONI E REMINISCENZA (DI UNA CLASSE)

INTORNO A *FIGURA* DI
FRANCESCO BERTOCCO

***Figura* (2015) di Francesco Bertocco è la traslitterazione visiva (una sorta di *èkphrasis* verrebbe da dire, evocando il procedimento caro all'autore) di una fascinazione per una pièce teatrale molto amata dall'artista, ma mai vista in scena perché non più rappresentata in Italia dalla fine degli anni Ottanta: *Umarla Kłasa* (1975) del polacco Tadeusz Kantor.**

Soprattutto è lo sguardo su uno sguardo, la lettura di un lavoro di interpretazione di un'opera teatrale per il tramite del linguaggio documentaristico. Un'opera nell'opera, che è al contempo reinterprete e testimonianza.

Con un'attrezzatura assai agile, così da muoversi negli spazi di una chiesa sconsacrata senza incidere nella rappresentazione, giovandosi di focali lunghe in modo da non intrudere nello spazio scenico, operando al limite dell'invisibilità, Bertocco mette in quadro una troupe di attori-pazienti psichiatrici – la compagnia bolognese Arte e Salute – impegnati nella prova generale di uno spettacolo, nello 'studio' de *La classe morta* che il regista Nanni Garella sta facendo per riportare sul palcoscenico il testo teatrale di Kantor dopo trent'anni di assenza e oblio. Bertocco si avvale di una modalità di osservazione analitica, quasi clinica, medico-scientifica, che ritroviamo in altri suoi lavori – *Setting* (2011-2012), *Onde* (2014), *Eclissi* (2014) – in cui indaga il tema della cura e della prassi terapeutica, tra psicologia e neuropsichiatria.

Tale ricerca del dettaglio porta a un'esaltazione di elementi minimi – pensiamo al focus insistito sulle mani degli attori-personaggi – a creare delle *sineddoche* visuali che diventano al contempo chiave interpretativa e cifra stilistica del video. L'ordine cronologico degli eventi scenici (e non) è volutamente alterato, la già labile diegesi narrativa è ulteriormente frammentata con cesure e pause – dei neri –, il sonoro in presa diretta è inserito in maniera libera, le *dramatis personae* sono solo intuibili. Bertocco compie dunque una decostruzione e ricostruzione non filologica della prova, che risulta volutamente ellittica, elusiva, disorganica, centrifuga. Il *valzer françois* di Teodor Ratkowski jr., i banchi, l'inno nazionale austriaco, il velocipede, le epigrafi, il fucile, la declinazione dei verbi, le filastrocche, i manichini in cera di bambini morti. Ad essere esaltato è il portato della gestualità in questa partitura scenica di Kantor in cui tutto si gioca sull'orchestrazione di segni e movimenti, su cambi di ritmo e azione repentini, su un linguaggio non-verbale e paraverbale preminente e un parlato quasi solo musicale-corporeo.

Quello che ne risulta è evocazione e reminiscenza. La memoria di *Umarla Kłasa* di Kantor. La memoria dei vecchi decrepiti. La memoria dello studio de *La classe morta* di Garella. La memoria degli attori della compagnia. La memoria dell'artista della prova. Quale miglior modo di celebrare un dramma il cui fulcro tematico è la memoria (e la sua inevitabile compagna, la morte)? Quale miglior maniera per onorare la poetica kantoriana che vorrebbe l'opera teatrale cristallizzata nella performance per poi rivivere, di volta in volta, secondo le istanze del momento? Quale modo più opportuno di evocare la frammentarietà di questa scrittura drammaturgica espressionista e surreale? Come meglio omaggiare ciò che permane di questo lavoro di Kantor, dalla prima «seduta drammatica» del novembre 1975 alla Galerie Krzysztofory di Cracovia alle mille repliche fino al lungo silenzio? Evocazione e reminiscenza. Nella consapevolezza dell'irripetibilità e irrepresentabilità di ogni evento performativo.



Francesco Bertocco
Figura
2014

HD video, 10 min.

EVOCATIONS AND REMINISCENCES (OF A CLASS)

ON *FIGURA* BY
FRANCESCO BERTOCCO

Giada Centazzo

***Figura* (2015) by Francesco Bertocco is the visual transliteration (a sort of *èkphrasis*, one would say, by recalling a procedure that is dear to the artist) of a fascination for a theatrical piece very much loved by the artist, who yet never saw it on stage because it has not been performed since the end of the 1980: *Umarla Kłasa* (1975) by Polish director Tadeusz Kantor.**

It is, above all, a gaze upon a gaze, the reading of an interpretative work on a theatrical piece, carried out through documentary language. A work within the work, which is at the same time reinterpretation and witnessing.

Bertocco frames a troupe of actors-psychiatric patients – Bologna-based theater company Arte e Salute – committed in the general rehearsals of a show, that is, in the 'study' of *Dead Class* (*La classe morta* in Italian), which director Nanni Garella is carrying out to bring Kantor's theatrical script back onto the stage after thirty years of absence and oblivion. And Bertocco does so by means of very light equipment, so as to be able to move around the spaces of a deconsecrated church without interfering with the performance or the stage setting, almost working on the edge of invisibility. The artist adopts his usual mode of observation: analytical, almost clinical, medical-scientific, already characteristic of previous works – *Setting* (2011-2012), *Onde* (2014), *Eclissi* (2014) – in which he investigated the topic of treatment and therapy, between psychology and neuropsychiatry.

Such an eye for detail leads to the enhancement of the smallest elements – think about the insistent focus on the hands of the actors-characters, almost creating visual synecdoches which become at once both a key to interpret the video and a mark of the author's style. The chronological order of the stage events (and even of the other events) is intentionally altered; the narrative diegesis, already very feeble, is further fragmented by cuts and pauses – blackouts –; the sound is inserted in synchronization, and the *dramatis personae* can only be vaguely grasped. Bertocco carries out a non-philological deconstruction and reconstruction of the rehearsal, which turns out to be intentionally elliptical, elusive, inconsistent, and centrifugal. Teodor Ratkowski Jr.'s *valzer françois*, the school desks, the Austrian national anthem, the velocipede, the epigraphs, the rifle, the declension of verbs, the nursery rhymes, the wax mannequins of the dead children. What is being enhanced is what is being carried out through gestuality within Kantor's stage score wherein everything is played upon the orchestration of signs and movement, on changes of rhythm and sudden actions, on a preeminent nonverbal language and on a form of spoken word that is almost only bodily-musical.

The result is evocation and reminiscence. The recollection of Kantor's *Umarla Kłasa*. The memory of decrepit old people. The memory of Garella's study of *La classe morta*. The memory of the theater company's actors. The memory of the artist of the stage. What better way to celebrate a drama whose thematic core revolves around memory (and its unavoidable companion, death)? What better way to pay tribute to Kantor's poetics which would require the theatrical work to be crystallized into performance, to then re-live, time after time, according to the instances of the current time? What better way to evoke the fragmentary dimension of this expressionist and surrealist form of stage writing? What better tribute to what has remained of this specific work by Kantor, since the first «dramatic séance» (dramatic session, according to Kantor's own definition of the work) of November 1975 at Galerie Krzysztofory in Krakow to the thousands of encore performances, up until the long silence? Evocation and reminiscence. In the awareness of the uniqueness and non-reproducibility of every performative event.

**ANOUK
CHAMBAZ**



Esplora poetica e politica nell'immagine in movimento e nel suono. La sua pratica è articolata attraverso l'osservazione e l'esperienza del tempo: testimonia incontri fra forme di vita e paesaggi geologico-sociali, mettendone in discussione le narrazioni convenzionali.

She explores the poetics and politics of the moving image and sound. ChambaZ's practice articulates through the observation and experience of time, testifying to the encounters among forms of life and socio-geological landscapes, questioning their conventional narratives.

**SILVI
NAÇI**



Lavora con l'immagine e le sue politiche con diversi mezzi espressivi, tra cui fotografia, performance, immagini in movimento, testo, fibre tessili, disegno e installazione. Il suo interesse è rivolto alle sottili e violente modalità in cui decolonizzazione e migrazione influenzano e modellano un popolo, una lingua, un'identità di genere, così come dinamiche sociali e culturali.

They work with the image and its politics in various media such as photography, performance, moving image, text, fibers, drawing and installation. Their interest lies in the subtle and violent ways that decolonization and migration affect and reshape people, language, and gender identity as well as social and cultural dynamics.

DALLE MANI AL VOLTO

IL GESTO POLITICO NELLE OPERE DI SILVI NAÇI E ANOUK CHAMBAZ

Lorenzo Lazzari

Durante la Biennale di Venezia del 1972, Ketty La Rocca presenta *Appendice per una supplica*¹. Si tratta di un video nel quale le mani dell'artista, in dialogo con quelle di un altro performer, emergono da un fondale nero per eseguire una sequenza di gesti che non rimandano ad alcun linguaggio riconoscibile.

1 Silvia Bordini, «*Io che faccio l'arte che è sgradevole*», in *Ketty La Rocca. Nuovi studi*, a cura di Francesca Gallo e Raffaella Perna, Postmedia, Milano 2015, p. 125.

2 Caterina Iaquina, «*Gestualità integrale nell'opera di Ketty La Rocca*», in «Archphoto», consultato l'8.11.2023, <https://www.archphoto.it/caterina-iaquina-gestualita-integrale-nellopera-di-ketty-la-rocca>.

3 Lo ritroviamo ad esempio nei suoi ultimi lavori, le *Riduzioni*, che realizzerà dal 1973 fino alla sua morte nel 1976. Si veda Raffaella Perna, *Il corpo della parola. Ketty La Rocca*, in «Flash Art», consultato il 30.10.2023, <https://flash-art.it/article/ketty-la-rocca-raffaella-perna>.

Eppure, le mani di lei ingabbiate tra quelle di lui comunicano immediatamente a chi le osserva la sopraffazione dell'uomo sulla donna, ma anche un «appello di rivalsa»² che quest'ultima pretende. Si tratta del persistente tentativo³ di La Rocca di distruggere il linguaggio conosciuto: per l'artista l'emancipazione femminile non può ancora avvenire attraverso il discorso, poiché le regole di quest'ultimo sono state stabilite proprio dall'universo patriarcale che ha oppresso il corpo e le menti delle donne. Non si può smantellare la casa del padrone con gli attrezzi del padrone, per usare i termini di Audre Lorde. Ecco che allora La Rocca propone una forma di comunicazione nuova e primordiale allo stesso tempo, poiché costituita della stessa carne che subito violenza e pertanto comune e comprensibile a tutte coloro che condividono l'esperienza della subalternità.

Realizzato nel 2019, a quasi cinquant'anni dall'opera di La Rocca, il film 16mm di Silvi Naçi *actions that make my hands hurt (hand film)*, esposto nella settima edizione di Mind the Gap, mette di nuovo al centro la gestualità delle mani, ma con una profonda differenza: quelle che si prestano all'occhio della cinepresa non galleggiano nel vuoto, come nell'opera precedentemente discussa, ma sono salde con braccia di un torso ben visibile. Evidenziare

4

Silvi Naçi, *queerness and craft*, in «X-Tra», consultato il 20.12.2023, <https://www.x-traonline.org/online/queerness-and-craft>.

che le mani fanno parte di un corpo può sembrare un'operazione inutile, ma non in questo caso. Per argomentare, ci sono almeno due elementi dell'opera che dobbiamo sottolineare. Il primo è che il corpo di Naçi è un corpo *queer*⁴. Il secondo, che a causa di una malattia cronica, l'esecuzione di quei movimenti provoca dolore alle mani dell'artista, come indicato nel titolo. Partendo da quest'ultimo elemento notiamo come un'opera, ovvero un oggetto che porta in sé un ovvio connotato di creatività, possa convivere con il deteriorarsi delle mani che gli hanno dato vita, quindi con un carattere di distruttività. Ciò è inoltre accentuato dal *medium* utilizzato da Naçi, ovvero la pellicola cinematografica. Non solo 'l'esposizione al mondo' deteriora le sue proprietà chimico-meccaniche, ma l'operatività della cinepresa costringe l'artista a performare i gesti continuamente, fermandosi solo per sostituire la cartuccia: il dolore aumenta progressivamente col trascorrere del tempo di realizzazione dell'opera.

Creare e distruggere ben si accompagnano con le azioni rappresentate, come lo possono essere lo scrivere e il modellare o, dall'altro lato, il tagliare e il colpire. Alcune di queste azioni vengono associate, negli stereotipi sessisti, al femminile, mentre altre

5

Si veda bell hooks, *Feminist Theory. From Margin to Center*, South End Press, Boston, 1984, pp. 147-146.

6

Judith Butler, *L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*, Nottetempo, Milano 2017, p. 53.

all'universo maschile⁵. La mano aperta in una carezza viene affidata alla gentilezza della donna, mentre la brutalità del pugno chiuso al virile universo dell'uomo. Come ci spiega Judith Butler, il genere è però una parte che siamo obbligati a recitare poiché ci è stata assegnata, ma che non è un qualcosa di iscritto nei nostri corpi e che, quindi, ci è trasmesso attraverso «un insieme di fantasie estranee»⁶. Non vi è forse quindi l'urgenza di decostruire queste in-formazioni dei corpi? Il corpo *queer* dell'artista che performa, posto di fronte alla cinepresa e quindi, di conseguenza, anche agli spettatori, non ci invita forse a denunciare l'inconsistenza scientifica delle normatività subordinanti? Decostruendo gli stereotipi di genere, non possono allora cura e affetto sfidare dall'interno le politiche del patriarcato, tanto quanto già lo hanno fatto in passato i pugni alzati dei movimenti femministi in lotta?

Il femminismo è il punto di collegamento che ci permette di discutere di un'altra opera presentata a Mind the Gap. Nel video *La mia risata è una cascata* (2023) di Anouk Chambaz osserviamo il volto di sette giovani donne alle prese con una fragorosa risata collettiva. Si tratta delle operatrici di DONNEXSTRADA, un'associazione che si occupa di violenza contro le donne e



Silvi Naçi
actions that
make my
hands hurt
(hand film)
2019

16 mm trasferito
in video HD, b/n,
muto, 11:16 min.

16 mm transferred
to HD video, b/w,
silent, 11:16 min.

sicurezza in strada, attraverso la prevenzione di comportamenti violenti e sviluppo di reti di sostegno locali, con il supporto di psicologi, medici e avvocati⁷. Grazie alla collaborazione con una costumista, Chambaz fa impersonare al gruppo sette femministe della seconda ondata: Angela Davis, Françoise d'Eaubonne, Gisèle Halimi, Carla Lonzi, Audre Lorde, Helke Sander e Simone Veil. L'idea di ritrarre queste donne ridenti nasce dalla visita dell'artista al Palazzo Ducale di Gubbio, dove scopre che le cosiddette 'stanze delle donne' sono ora popolate quasi esclusivamente da ritratti di uomini illustri. Dei corpi femminili che le abitavano, non rimane oggi traccia, se non il nome. Questa assenza è ancora una volta l'evidenza dell'assurdo, della continua presa in giro e screditamento del corpo delle donne nella Storia. Chambaz decide allora di rispondere alla beffa proprio con ciò che essa si merita: la risata, lo scherno di fronte al perpetrarsi del desiderio di controllo e absolutezza del maschile nel mondo.

Come in La Rocca, anche qui ci troviamo di fronte all'assenza di parola. Non significa, però, che le sette donne non stiano comunicando tra loro. La risata è infatti complice e porta con

7

<https://donnexstrada.org>.

8

Si veda Sabine Melchior-Bonnet, *Le rire des femmes. Une histoire de pouvoir*, Presses Universitaires de France, Parigi 2021.

9

Michael Warner, *Publics and Counterpublics*, Zone Books, New York 2002, pp. 39-44.

sé un discorso sotteso del quale non siamo a conoscenza ma che, partendo dalle posizioni politiche delle femministe rappresentate, possiamo immaginare di protesta, lotta e rivendicazione, la cui sonorità tuona come una cascata e riverbera nell'ambiente circostante. Il fragore della risata che si diffonde dal video è ancor più necessario se pensiamo che da sempre il riso delle donne è stato vietato o screditato dal patriarcato, che ha esercitato sull'espressività femminile un rigido controllo⁸. Consideriamo, inoltre, che la possibilità di libera espressione della donna è spesso stata considerata come inappropriata per lo spazio pubblico e relegata quindi nello spazio privato della famiglia, che però è ancora una volta il regno nel quale si suppone che sia il maschio a stabilire le regole⁹. Chambaz, però, restituisce una risata collettiva in forma di opera, che esiste e circola contemporaneamente *grazie a* un pubblico e *per* un pubblico, ovvero quello della sala espositiva. È così che, in quest'ottica, la risata delle donne è portata al di fuori del regime della comunicazione privata e presentata pubblicamente, evidenziando quanto quel gesto sonoro abbia una valenza politica.

Anouk Chambaz
La mia risata
è una cascata
2023

HD video,
colore, suono,
5 min.

HD video,
color, sound,
5 min.



FROM HANDS TO FACE

POLITICAL GESTURE IN THE WORKS BY SILVI NAÇI AND ANOUK ÇHAMBAZ

Lorenzo Lazzari

During the 1972 edition of the Biennale di Venezia, Ketty La Rocca presented *Appendice per una supplica*¹. In the video, the artist's hands intertwine, in dialogue, with those of a male performer, emerging from a black backdrop to follow a sequence of gestures that do not refer to any recognisable language.

1
Silvia Bordini, «*Io che faccio l'arte che è sgradevole*», in *Ketty La Rocca. Nuovi studi*, curated by Francesca Gallo and Raffaella Perna, Postmedia, Milano 2015, p. 125.

2
Caterina Iaquina, 'Gestualità integrale' nell'opera di Ketty La Rocca, in «Archphoto», accessed on 8.11.2023, <https://www.archphoto.it/caterina-iaquina-gestualita-integrale-nellopera-di-ketty-la-rocca>.

3
See, for example, in La Rocca's latest works, *Riduzioni*, created from 1973 to her death in 1976. See Raffaella Perna, *Il corpo della parola. Ketty La Rocca*, in «Flash Art», accessed on 30.10.2023, <https://flash---art.it/article/ketty-la-rocca-raffaella-perna>.

Yet, her hands, trapped within his, immediately communicate to the observer the subjugation by the man of the woman, but also a «call for vindication» that the woman demands². It is La Rocca's persistent attempt³ to destroy known language: for the artist, female emancipation cannot occur through discourse yet because its rules have been established by the very patriarchal universe which oppressed women's bodies and minds. For the master's tools will never dismantle the master's house, to borrow Audre Lorde's words. Hence, La Rocca suggests a new yet equally primordial form of communication, consisting of the same flesh which had undergone violence, and therefore relatable and understandable for anyone sharing the experience of subjugation.

Almost fifty years after La Rocca's work, the 16mm film by Silvi Naçi dates to 2019. *Actions that make my hands hurt (hand film)*, exhibited at the seventh edition of *Mind the Gap*, puts hand gestures at the center again, yet with a profound difference. The hands appearing in front of the camera do not fluctuate in the void this time, but are firmly attached to the arms of a visible torso. To stress that hands belong to a body might seem to be a pointless operation, but this is not the case here. Two elements pertaining

4
Silvi Naçi, *queerness and craft*, in «X-Tra», accessed 20.12.2023, <https://www.x-traonline.org/online/queerness-and-craft>.

5
See bell hooks, *Feminist Theory. From Margin to Center*, South End Press, Boston, 1984, pp. 147-146.

to the work are worth mentioning. First, Naçi's body is a queer⁴ body. Secondly, due to a chronic disease, the performance of those gestures provokes pain in the artist's hands, as suggested by the title. Moving from the latter element, it can be noticed how a work, that is to say an object bearing within it a certain dimension of creativity, can coexist with the deterioration of the hands which have actually created it, thus conveying a certain degree of destructiveness. This is further stressed by the chosen media of film. Not only does the 'exposition to the world' deteriorate its chemical-mechanical properties, but the operation of the movie camera also forces the artist to constantly perform gestures, only stopping to replace the film canister: pain progressively grows with the passing of the time in which the work is being created.

Creating and destroying go hand in hand with the actions that are represented, such as writing or molding, or, on the other hand, cutting and hitting. Some of these actions are associated, with sexist stereotypes, with the female and male universes respectively⁵. The hand open in a caress is entrusted to the woman, while the brutality of the closed fist belongs to the virile universe of the man. As Judith Butler explains, gender

6
Judith Butler, 'Bodies in Alliance and the Politics of the Street' in *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Harvard University Press, 2015, pp. 30-31.

7
<https://donnexstrada.org>.

is a part we are forced to play because it was ascribed to us, yet it is not something written in our bodies and, thus, it is being transmitted through «a set of foreign fantasies»⁶. Is there not, then, the urgency to deconstruct such information of the bodies? Does not the *queer* body of the artist performing, in front of the movie camera and, thus, in front of the audience, invite us, perhaps, to denounce the scientific inconsistency of subjugating normativities? By deconstructing gender stereotypes, thus, cannot care and affection challenge from within the politics of patriarchy, as the fists raised in the struggles of the feminist movements did in the past?

Feminism constitutes the point of contact allowing us to discuss another work exhibited at *Mind the Gap*. In the video *La mia risata è una cascata* (2023) by Anouk Chambaz, the faces of seven young women can be observed while uproariously laughing together (the Italian title translates as 'My laughter is a waterfall'). They are professionals from DONNEXSTRADA, an association dealing with violence against women and safety in the streets, through the prevention of violent behaviors and the development of local support networks, with the aid of psychologists, doctors,

and lawyers⁷. Thanks to collaboration with a costume designer, Chambaz has the group impersonate seven feminists of the second wave: Angela Davis, Françoise d'Eaubonne, Gisèle Halimi, Carla Lonzi, Audre Lorde, Helke Sander and Simone Veil. The idea of portraying these laughing women originated from the artist's visit to Palazzo Ducale in Gubbio, where she discovered that the so-called 'stanze delle donne' (women's rooms) are now almost exclusively populated by portraits of illustrious men. No trace remains of the female bodies which used to inhabit them, except from the name. Such an absence proves, once again, evidence of the constant scorn and discredit perpetrated to the bodies of women through History. Chambaz decided to respond to the joke with what it actually deserves: laughter, mockery against the constant male desire for control and absolutism in the world. As happened in La Rocca's work, we here face the absence of words. This does not mean, however, that the seven women do not communicate with each other. Laughter is conspiratorial and carries within an underlying discourse we are not aware of, but

8

See Sabine Melchior-Bonnet, *Le rire des femmes. Une histoire de pouvoir*, Presses Universitaires de France, Parigi 2021.

9

Michael Warner, *Publics and Counterpublics*, Zone Books, New York 2002, pp. 39-44.

which we can imagine as one of protest, fight, and vindication, based on the feminist political positions they represent. The sonority of this laughter roars like a waterfall and reverberates around the surrounding space. The clamor of the laughter spreading from the video is even more necessary if we consider how the patriarchy has always forbidden laughter to women, exercising firm control over female expressiveness⁸. Let us also bear in mind, moreover, how the possibility for free expression for women has often been considered as inappropriate within the public space, rather being relegated within the private dimension of the family, which is in its turn the realm where the man supposedly makes the rules⁹. Chambaz, on the contrary, returns a collective laughter in the shape of a work, which exists and spreads at once *thanks to* and *for* an audience, that is to say the one inhabiting the exhibition room. In this way, women's laughter is taken, in this perspective, out of the sphere of private communication and presented in public, stressing how much political value this sound gesture bears within it.

**ENEJ
GALA**



La sua pratica espande la narrazione mettendo in discussione le prospettive tradizionali della pittura, della scultura performativa, della marionetta e del video, esplorando diverse forme di produzione anche attraverso frequenti collaborazioni con il settore teatrale.

His practice expands narrative by questioning traditional perspectives of painting, performance sculpture, puppetry and video, exploring different forms of production including frequent collaborations with the theatrical field.

DI MARIONETTE E GESTI LIBERATI

ETIQUETTE 2.0
LABORATORIO ARTISTICO
PARTECIPATIVO
DI ENEJ GALA

Rachele D'Osualdo
per ETRARTE

Etiquette 2.0 (2023) è l'esito di un laboratorio artistico partecipativo condotto da Enej Gala con 9 studenti della classe 2° elettricisti della scuola secondaria ENFAP di Gorizia. Per due mattinate scolastiche, i ragazzi sono stati coinvolti in esercizi di immaginazione e tecnica che hanno immerso l'aula scolastica nel pensiero artistico dell'artista sloveno, la cui pratica coinvolge pittura, scultura, teatro, improvvisazione musicale e video.

Gala ha invitato gli studenti a misurarsi con le proprie abilità e gli strumenti con cui già sono familiari (nastro isolante, pinze ed altri attrezzi per elettricisti) e con oggetti di recupero (tubi di plastica; schiuma di poliuretano; pezzi di legno; ombrelli rotti; ferri sagomati ecc.), ridefinendo funzionalità di capacità e materiali, liberandoli dagli utilizzi cui sono preposti per costruire invece una serie di marionette.

Le strane figure, rette da ganci, manici o fili di ferro, e ai cui arti sono applicati dei carboncini, lasciano maldestre tracce dei propri movimenti controllati dalle mani inesperte su teatrini dalle pareti bianche. Liberate da forme e ruoli canonici nel teatro di figura, queste sculture performative in potenza, ma ostili da controllare, si fanno strumento improprio e protesi inefficace del nostro corpo. I segni tracciati evidenziano un fallimento del controllo sull'esito del movimento, ma al contempo recano l'impronta di un processo di progressivo apprendimento. Testimoniano le diverse tracce lasciate da forme e corpi diversi, svincolati da pretese di correttezza o conformità.

Una serie di video, montati in un'unica traccia, documenta questi tentativi con la prospettiva di un esperimento scientifico. La scena si popola di segni stratificati, come un terrarium gremito di forme di vita ancora sconosciute.

A partire dalla serie *Acquaintances* (2017-in corso), la ricerca artistica di Gala esplora l'universo del teatro di figura, questionandone e ribaltandone i tratti costitutivi. Le forme delle marionette perdono ogni carattere antropomorfo e con esso i ruoli tipicamente associati a personaggi ed estetiche riconoscibili; giunture e forme disarticolate rendono aleatori i potenziali movimenti. Numero e posizione dei fili, forma del bilancino che li muove, sono alterati, dipinti, fissati al muro o al soffitto (*Saving chewing gums from mammoth's hair*, 2023): nelle mostre di Gala, questi strumenti non dirigono alcun movimento, delegando al pubblico l'onere di immaginare un'azione potenziale,

in cui anch'esso si trova immerso, e le relazioni tra i personaggi rappresentati dalle sculture/marionette (*Predator's turn*, 2020), la cui estetica ammicca con colori vivaci e materiali soffici e accattivanti, e al contempo spiazza per l'indefinitezza della loro identità.

Sebbene avvezzo da sempre a pratiche di produzione artistica collettiva, dalla sua formazione accademica a Venezia e Londra alle collaborazioni in ambito teatrale e musicale, negli ultimi anni Enej Gala ha abbracciato con nuovo slancio pratiche partecipative, per coinvolgere in modo attivo nuovi pubblici e stimolare una riflessione sulla capacità dell'arte di sovvertire ruoli e prospettive sulla propria quotidianità (come nei progetti *The invention of footsteps* realizzato con dei gruppi di adolescenti delle periferie di Torino e *Through the needle's eye*, che ha coinvolto anche anziani e persone con difficoltà motorie e cognitive a Nova Gorica).



Enej Gala
Etiquette 2.0
2023

video 13'44"
video still

ON MARIONETTES AND LIBERATED GESTURES.

ETIQUETTE 2.0.
PARTICIPATORY
ARTISTIC WORKSHOP
BY ENEJ GALA

Rachele D'Oswaldo
for ETRARTE

Etiquette 2.0 (2023) is the result of a participatory artistic workshop led by Enej Gala with nine students of the second year of ENFAP (professional secondary school for electricians). During the span of two school-mornings, the students were involved in exercises of technical imagination which immersed the classroom within the artistic thought of Enej Gala, a Slovenian-born artist whose practice includes painting, sculpture, theater, musical improvisation, and video.

Gala invited the students to challenge their own abilities and use the tools they were already familiar with (insulating tape, pliers and other tools for electricians), as well as recycled objects (plastic tubes, polyurethane foam, wooden items, broken umbrellas, molded iron items, etc.), to redefine both functionalities and materials, liberating them from their designated function to build a series of marionettes instead. The strange figures, held by hooks, handles, or iron threads, come with charcoals hung on their limbs and leave clumsy tracks of their movements, controlled by inexperienced hands over white-walled little theaters. Liberated from the canonical shapes and roles typical of the teatro di figura, these sculptures - potentially performative but difficult to control - become inappropriate instruments and ineffective prostheses of our body. The signs they trace stress the failure of control of the resulting movement, yet at the same time they bear the footprint of the progressive process of learning. They witness the different tracks left by different shapes and bodies, unhinged from expectations of correctness or conformity. A series of videos, edited into one single track, documents these attempts from the perspective of a scientific experiment. The scene becomes populated by layered signs, like a terrarium full of forms of life still unknown.

Moving from the series *Acquaintances* (2017-ongoing), Gala's artistic research explores the universe of teatro di figura, questioning and subverting its constitutive traits. The shapes of the marionettes lose any anthropomorphic character as well as the roles typically associated with recognisable characters and aesthetics; disarticulated joints and shapes make potential movements aleatory. The number and position of the strings, the shape of the handle moving them, everything is altered, painted, fixed on the wall or ceiling (*Saving chewing gums from mammoth's hair*, 2023): in Gala's exhibitions, these tools do not direct any movement, leaving the audience with the task of imagining a potential action, in which the audience finds itself equally immersed, and the relations among the characters represented by the marionettes (*Predator's turn*, 2020), whose

aesthetics wink with bright colors and soft and fascinating materials, while at the same time bewildering the audience with the undefinedness of their identity.

Although well-acquainted with practices of collective artistic production from his academic education in Venice and London to collaboration within theater and music, recently Enej Gala has embraced participatory practices with a renewed enthusiasm to involve actively new audiences and provoke reflection on the ability of art to subvert roles and perspective on one's own daily life (such as in the projects *The invention of footsteps* made with a group of teenagers from the suburbs of Turin and *Through the needle's eye*, also involving in its turn elderly people and people with motor and cognitive disabilities in Nova Gorica).

**EVA
GIOLO**



È un'artista audiovisiva che lavora con media quali film, video e installazioni. La sua ricerca si concentra principalmente sull'esperienza del femminile, grazie all'impiego di strategie sperimentali e tecniche documentaristiche usate per esplorare i temi dell'intimità, della permanenza e della memoria, e sull'analisi del linguaggio e della semiotica.

She is an audio-visual artist working with film, video, and installation. Her work focuses on the female experience, employing experimental and documentary strategies to explore themes of intimacy, permanence, and memory, along with the analysis of language and semiotics.

CONTRO-ELEGIA DELLA CREAZIONE

A PROPOSITO DI
*THE DEMANDS OF
ORDINARY DEVOTION*
DI EVA GIOLO

Giada Centazzo

Echi di forme, riverberi di colore. Sequenze che si ripropongo, si ricombinano in un ritmo incalzante, come in una partitura rapsodica. In quadro mani maschili e femminili che agiscono sulla materia, animata o inanimata, con perizia. E poi frutti succulenti, fontane zampillanti e fiori dalle tonalità rutilanti che concorrono a creare un universo visuale seducente: sensuale e sensuoso al contempo, per gli occhi e non solo.

Che cosa unisce queste inquadrature così ben ponderate? Dichiaratamente il caso, l'*hazard*, il lancio di una moneta come criterio ordinatore. E che cosa accomuna invece gli attori ('coloro che agiscono') in campo? L'abituale dedizione con cui assolvono a compiti specifici attraverso gesti meditati e interiorizzati nel tempo.

The demands of ordinary devotion (2022) di Eva Giolo può essere troppo facilmente inteso come una poesia visiva (e sonora, o sinestetica), un'esaltazione del lavoro di cura dell'altro (*caregiving*) e del lavoro artigianale (*craftsmanship*). In vero l'opera nasce – o porta con sé nel suo farsi – interrogativi radicali quanto personali che l'artista belga si è posta – sull'attività creativa e sulla maternità – e cui ha cercato di dare risposta vagabondando con la sua macchina da presa per piccole botteghe resilienti e case romane. Pur nell'assenza di un *fil rouge* narrativo, nell'aperta casualità con cui le sequenze di girato sono state accostate, si rileva un confronto dialettico tra scene e contesti. La ricerca di un responso a un quesito profondo. Che cosa apparenta un cestaio, un falegname, una madre, un macellaio, una gestante, una filmmaker?

La «specifica condizione umana» del «mettere un impegno personale» nelle cose, lo svolgere un'«attività pratica», – per dirla con Richard Sennett, cui l'artista si rifà – che «non è semplicemente un mezzo per raggiungere un fine di un altro ordine». Ciò che li avvicina è quindi l'impegno che quotidianamente pongono nell'agire, nel lavoro ben fatto di per se stesso. Ma anche la fatica e il sacrificio. Il termine *demand* sottende infatti una necessità intrinseca o estrinseca, un bisogno più o meno radicato, una richiesta implicita o esplicita, a volte pretenziosa. Tra le prassi inquadrata – e quindi scrutinate – c'è anche la genitorialità, primariamente quella femminile, un mestiere che si impara facendo, con la pratica. Come l'artigiano, anche il genitore apprende continuamente nel segno della ripetizione: migliora man mano, letteralmente. Giolo è ben lontana però dall'offrire una rappresentazione edulcorata e romantica del *maternage*. Ecco che mette in scena in chiave anti-retorica alcune immagini disturbanti, o perturbanti. Come il rumoroso tira-latte in funzione – strumento tecnico della madre, quanto la sgorbia del falegname – metafora visiva per il *labor* materno.

Ciò che unisce le diverse *pràxis* inquadrata nell'opera di Giolo è anche il primato della mano come *medium*, interfaccia con la realtà; la comune natura dei mestieri scelti, la tattilità. Tattile (e fisica) è anche la qualità della pellicola 16 mm usata dall'artista, quanto fisica è l'esperienza della ripresa analogica con la piccola e meccanica Bolex, vissuta come un'estensione protesica del corpo stesso dell'artista. Un mezzo che con le sue restrizioni e i suoi limiti intrinseci, influenza, plasma il modo di agire – il gesto tecnico – e di pensare dell'artista. Sempre per dirla con Sennett, *making is thinking*. Giolo dà così forma all'idea del sociologo per cui tutte le abilità, anche quelle più astratte, iniziano come pratiche corporee, e si evolvono nel (proprio) farsi. Restituendoci una rappresentazione dell'estetica che anima la sua pratica artistica odierna.



Eva Giolo
The Demands
of Ordinary
Devotion
2022

16 mm digitalizzato
colore, suono
12'06"

16 mm scanned
to digital file
color, sound
12'06"

**COUNTER-ELEGY
OF CREATION.**
*ON THE DEMANDS
OF ORDINARY
DEVOTION*
BY EVA GIOLO

**Echoes of shapes, glares of color.
Sequences coming back,
re-combining into an insistent
rhythm, like a rhapsodic score.
On screen, male and female
hands carefully act upon matter
- animate or inanimate. And
then succulent fruit, spouting
fountains and rutilant colorful
flowers all create an alluring
visual universe: sensual and
sensuous at once, to the eyes
and beyond.**

What assembles such thought-out framings? Is it overtly chance, hazard, the flipping of a coin as an ordering criterion? And what do actors ('those who act') share instead? The usual devotion by which they perform specific tasks through meditated gestures, interiorized over time.

The demands of ordinary devotion (2022) by Eva Giolo can be too easily understood as visual poetry (as well as sound and synaesthetic poetry), an exaltation of caregiving and craftsmanship. As a matter of fact, the work originates from – or it carries within its development – radical as well as personal questions the Belgian artist has asked herself – concerning creative activity and maternity – which she has tried to answer by wandering with her camera through small resilient shops and homes in Rome. Despite lacking a narrative or *fil rouge*, within the open fortuity by which the filmed sequences have been combined, a dialectical comparison can be evinced between scenes and contexts; the search for an answer to a deep question. What do a carpenter, a mother, a butcher, a pregnant woman, and a female filmmaker have in common? The «the special human condition» of «being engaged» in things,

and to be so «practically»,– to borrow the words of Richard Sennett, who inspired the artist – which «is not simply a means to another end». What brings them all together is thus the daily commitment they put into the «good work for its own sake». Effort and sacrifice too. The term *demand* actually underlies an intrinsic or extrinsic need, a more or less rooted necessity, an implicit or explicit request, sometimes even a presumptuous one. Among the practices filmed – and thus scrutinized – in the work is parenting, primarily female parenting, a job that is learned through practice. Just like it does for the artisan, parenting goes hand in hand - literally - with constant learning through repetition: improving by taking baby steps. However, Giolo is far from presenting a sweetened and romantic representation of motherhood. Hence, she stages some disturbing, or uncanny, images in an anti-rhetorical perspective, such as the operating of a noisy breast pump – a technical tool for the mother, as much as a gouge is for the carpenter – as a visual metaphor for maternal hard work (*labor*).

What the different *pràxis* share in Giolo's work is also the dominance of the hand as a *medium*, a means to and interface with reality; the common nature of the chosen jobs is their tactile dimension. Tactile (and physical) is also a quality of the 16mm film used by the artist, as physical as the experience of analog filming carried out with the small mechanical Bolex camera, which the artist describes as an almost artificial limb of her own body. A tool which, despite its intrinsic limitations, influences and molds the way of acting – the technical gesture – and of thinking of the artist. Resorting to Sennett once again, *making is thinking*. In this way, Giolo shapes the sociologist's idea according to which every ability, even the most abstract, starts as a bodily praxis and develops into (its own) making, thus restituting a representation of the aesthetics which animates her current artistic practice.

ÉRIC BAUDELAIRE

Salt Lake City, 1973

È un artista e filmmaker che vive e lavora a Parigi. Dopo essersi formato in scienze politiche, si è affermato come artista visivo attraverso una pratica investigativa che utilizza diversi media, come stampa, fotografia, immagini in movimento, installazione, performance e corrispondenza. I suoi lungometraggi *A Flower in the Mouth* (2022), *When There Is No More Music To Write* (2022), *Un Film Dramatique* (2019), *Also Known As Jihadi* (2017), *Letters to Max* (2014), *The Ugly One* (2013), e *The Anabasis of May and Fusako Shigenobu, Masao Adachi and 27 Years Without Images* (2011) hanno circolato in diversi festival cinematografici. Quando presentati in contesti espositivi, i film vengono mostrati in installazioni più ampie che includono curatele e opere multimediali, nonché estesi dibattiti. Nel 2019 ha ricevuto il premio Marcel Duchamp e nel 2023 ha pubblicato la monografia *Make, Do, With* per Paraguay Press.

FRANCESCO BERTOCCO

Milano, 1983

È un filmmaker e artista visivo. Laureato in Cinema e Video all'Accademia di Belle Arti di Brera nel 2011, la sua ricerca si rivolge all'esplorazione del genere documentario che ha sviluppato negli ultimi anni nell'intersezione con l'immaginario scientifico. Il suo lavoro è stato presentato in diverse istituzioni nazionali e internazionali come PAC, Milano; MAMbo, Bologna; Museo del Novecento, Milano; Viafarini DOCVA, Milano; Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato; OCAT, Shanghai; Fondazione Merz, Torino; Museo de Arte Contemporáneo, Santiago del Cile; Istituto Italiano di Cultura di Zurigo; Kunsthalle Winterthur. Ha partecipato inoltre a diversi festival internazionali come Lo Schermo dell'Arte, Visions du Réel, International Documentary Festival, Nyon; Stuttgarter Filmwinter-Festival for Expanded Media, Stuttgarter; 13th Bienal de Artes Mediales, Bienal Internacional de Arte SIART, La Paz. Tra premi più recenti, *Cantica21*, promosso da MAECI e MIBACT, *Italian Council* (VII edizione), *Movin'up*, Artevisione, Festival Internazionale *Filmmaker DOC15* e NCTM 'Essenziale'.

ANOUK CHAMBAZ

Losanna, 1993

Esplora poetica e politica nell'immagine in movimento e nel suono. La sua pratica è articolata attraverso l'osservazione e l'esperienza del tempo: testimonia incontri fra forme di vita e paesaggi geologico-sociali, mettendone in discussione le narrazioni convenzionali. Laureata in cinema e in filosofia a Losanna e Roma, si specializza con il master MOVIES – Moving Images Art a Venezia. Nel 2022 ha partecipato al programma di residenze Prender-si cura di Mattatoio (Roma) ed è stata finalista di ArteVisione LAB promosso da Careof (Milano). È stata inoltre vincitrice della sezione video del premio Combat. Le sue opere sono state esposte in diverse istituzioni, tra cui Museo Novecento e Palazzo Vecchio (Firenze), Südtiroler Künstlerbund (Bolzano), Fondazione Bevilacqua La Masa (Venezia), Fondazione Sandretto Re Rebaudengo (Torino), Macro (Roma), Auditorium Parco della Musica (Roma), Contemporary Jewish Museum (San Francisco).

ENEJ GALA

Lubiana, 1990

Vive e lavora tra Londra, Venezia e Nova Gorica. La sua pratica espande la narrazione mettendo in discussione le prospettive tradizionali della pittura, della scultura performativa, della marionetta e del video, esplorando diverse forme di produzione anche attraverso frequenti collaborazioni con il settore teatrale. La sua ricerca si concentra sui limiti dell'immaginazione, sondando le fragili appartenenze a identità particolari e mettendo in discussione retoriche conflittuali e rappresentazioni convenzionali. Ha esposto in numerose mostre personali (presso TJ Boulting, Londra, 2023; A plus A Gallery, Venezia, 2022; Kamera gallery, Kino Šiška, Ljubljana 2022; spazio Kibela/Kibla Maribor, 2020, galleria civica MGNG Nova Gorica 2020, Kresija Gallery, Lubiana 2020, Localedue, Bologna, 2019, Centro Civico di Arte Contemporanea, Capodistria 2019) e mostre collettive, a Londra, Venezia, Bruxelles, Hong Kong, Torino.

EVA GIOLO

Bruxelles, 1991

È un'artista audiovisiva che lavora con media quali film, video e installazioni. La sua ricerca si concentra principalmente sull'esperienza del femminile, grazie all'impiego di strategie sperimentali e tecniche documentaristiche usate per esplorare i temi dell'intimità, della permanenza e della memoria, e sull'analisi del linguaggio e della semiotica. Giolo usa la macchina da presa per catturare momenti 'banali' del quotidiano e rivelarne gli aspetti nascosti. Suoi lavori sono stati esposti in festival, musei e gallerie a livello internazionale, tra cui MAXXI-Museo Nazionale d'Arte del XXI secolo, BOZAR Centre for Fine Arts, Palazzo Strozzi, Festival Internacional de Cine Independiente de La Plata Buenos Aires, Museum of Contemporary Art Antwerp, Kunsthalle Wien, International Film Festival Rotterdam, Kunstmuseum Den Haag, Media City Film Festival, Viennale, FIDMarseille, Cinéma du Réel e Punto de Vista. Giolo ha preso parte a residenze d'artista presso SeMA NANJI Seoul Museum of Art, WIELS Centre for Contemporary Art, CASTRO Contemporary Art Studio Roma, Residency Unlimited New York e Fogo Island Arts.

SILVI NAÇI

Albania, 1987

Lavora con l'immagine e le sue politiche con diversi mezzi espressivi, tra cui fotografia, performance, immagini in movimento, testo, fibre tessili, disegno e installazione. Il suo interesse è rivolto alle sottili e violente modalità in cui decolonizzazione e migrazione influenzano e modellano un popolo, una lingua, un'identità di genere, così come dinamiche sociali e culturali. Naçi ha ottenuto una laurea in Belle arti e design e una specializzazione in Fotografia e media. Il suo lavoro è stato presentato in numerosi contesti espositivi, tra cui Manifesta 14 (Pristina), National Gallery of Art (Tirana), MAK Center (Los Angeles), MoCA Geffen (Los Angeles), Other Places Art Fair (Los Angeles). Naçi ha ottenuto il premio Tim Disney Excellence in Storytelling e la borsa Felix Gonzalez-Torres Travel Grant. Ha inoltre partecipato a diverse residenze come Saas-Fee Summer Institute of Art (Berlino), Elsewhere Museum and Residency (Greensboro) ed Évora NAU (Évora).

BIOGRAPHIES

ÉRIC BAUDELAIRE

Salt Lake City, 1973

He is an artist and filmmaker based in Paris. After training as a political scientist, he established himself as a visual artist with a research-based practice in several media ranging from printmaking, photography and the moving image to installation, performance and letter writing. His feature films *A Flower in the Mouth* (2022), *When There Is No More Music To Write* (2022), *Un Film Dramatique* (2019), *Also Known As Jihadi* (2017), *Letters to Max* (2014), *The Ugly One* (2013), and *The Anabasis of May and Fusako Shigenobu, Masao Adachi and 27 Years Without Images* (2011) have circulated widely in film festivals. When shown within exhibitions, the films are presented within broader installations that include curated projects with works in other media and extensive discursive programmes. He was the recipient of the 2019 Marcel Duchamp prize, and published a monograph titled *Make, Do, With* at Paraguay Press in 2023.

FRANCESCO BERTOCCO

Milan, 1983

He is a filmmaker and visual artist. In 2011, Bertocco earned a degree in Cinema and Video at Accademia di Belle Arti in Brera. His artistic research revolves around the exploration of the documentary genre, which he has developed lately within its intersection with scientific imagery. His works have been exhibited in various national and international contexts and institutions, such as PAC, Milan; MAMbo, Bologna; Museo del Novecento, Milan; Viafarini DOCVA, Milan; Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato; OCAT, Shanghai; Fondazione Merz, Turin; Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile; Istituto Italiano di Cultura di Zurigo, Zurich; and Kunsthalle Winterthur. He participated in numerous international festivals such as Lo Schermo dell'Arte, Visions du Réel, International Documentary Festival, Nyon; Stuttgarter Filmwinter-Festival for Expanded Media, Stuttgart; and the 13th Bienal de Artes Mediales, Bienal Internacional de Arte SIART, La Paz. Some of the most recent prizes include: *Cantica21*, promoted by MAECI and MIBACT, *Italian Council* (VII edition), *Movin'up*, Artevisione, Festival Internazionale *Filmmaker DOC15*, and NCTM 'Essenziale'.

ANOUK CHAMBAZ

Losanna, 1993

She explores the poetics and politics of the moving image and sound. Chambaz's practice articulates through the observation and experience of time, testifying to the encounters among forms of life and socio-geological landscapes, questioning their conventional narratives. After completing her degree in cinema and philosophy in Losanna and Rome, the artist specialized with a postgraduate master (MOVIES – Moving Images Arts) in Venice. In 2022 she participated in the residential program Prender-si cura at Mattatoio (Rome) and she is a finalist at ArteVisione LAB promoted by Careof (Milano). She also won the video category at Premio Combat Prize. Her works have been exhibited at various institutions, including Museo Novecento and Palazzo Vecchio (Florence), Südtiroler Künstlerbund (Bolzano), Fondazione Bevilacqua La Masa (Venice), Fondazione Sandretto Re Rebaudengo (Turin), Macro (Rome), Auditorium Parco della Musica (Rome), and the Contemporary Jewish Museum (San Francisco).

ENEJ GALA

Ljubljana, 1990

He lives and works across London, Venice, and Nova Gorica. His practice expands beyond the traditional perspectives of painting, performative sculpture, and marionettes and videos, exploring different forms of production through frequent collaborations within the theater industry. His research focuses on the limits of imagination, investigating the delicate perception of one's particular identities and questioning their conflictual rhetorics and conventional representations. Gala has exhibited his works in numerous personal shows (at TJ Boulting, London, 2023; A plus A Gallery, Venice, 2022; Kamera gallery, Kino Šiška, Ljubljana, 2022; spazio Kibela/Kibla, Maribor, 2020; galleria civica MGNG, Nova Gorica, 2020; Kresija Gallery, Ljubljana, 2020; Loaledue, Bologna, 2019; Centro Civico di Arte Contemporanea, Capodistria, 2019), as well as in collective exhibitions in London, Venice, Brussels, Hong Kong, and Turin.

EVA GIOLO

Brussels, 1991

She is an audio-visual artist working with film, video, and installation. Her work focuses on the female experience, employing experimental and documentary strategies to explore themes of intimacy, permanence, and memory, along with the analysis of language and semiotics. Giolo uses her camera to capture the 'mundane' moments of everyday life to reveal their hidden depth. Her works have been exhibited internationally at festivals, museums, and galleries, including MAXXI–National Museum of 21st Century Art, BOZAR Centre for Fine Arts, Palazzo Strozzi, Festival Internacional de Cine Independiente de La Plata Buenos Aires, Museum of Contemporary Art Antwerp, Kunsthalle Wien, International Film Festival Rotterdam, Kunstmuseum Den Haag, Media City Film Festival, Viennale, FIDMarseille, Cinéma du Réel and Punto de Vista, to mention a few. She was an artist in residence at the Higher Institute for Fine Arts, SeMA NANJI Seoul Museum of Art, WIELS Centre for Contemporary Art, CASTRO Contemporary Art Studio Roma, Residency Unlimited New York and Fogo Island Arts.

SILVI NAÇI

Albania, 1987

They work with the image and its politics in various media such as photography, performance, moving image, text, fibers, drawing and installation. Their interest lies in the subtle and violent ways that decolonization and migration affect and reshape people, language, and gender identity as well as social and cultural dynamics. Naçi holds a dual BFA in Fine Arts and Graphic Design and an MFA in Photography and Media. Their work has been presented in numerous exhibitions, like Manifesta 14 (Prishtina), National Gallery of Art (Tirana), MAK Center (Los Angeles), MoCA Geffen (Los Angeles), and the Other Places Art Fair (Los Angeles). Naçi is a recipient of the Tim Disney Excellence in Storytelling Prize, the Felix Gonzalez-Torres Travel Grant, and took part in Saas-Fee Summer Institute of Art (Berlin), Elsewhere Museum and Residency (Greensboro), and Évora NAU (Évora), among other residencies.

***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.

**INTORNO
AL
GESTO
ON
GESTURE**

projectmindthegap.it

