Vesper
Rivista di architettura, arti e teoria
Journal of Architecture, Arts & Theory

No. 1 | Supervenice
Autunno | Inverno 2019
Fall | Winter 2019

ISBN 978-88-229-0416-4
ISSN 2704-7598
DOI 10.1400/283005

Progetti | Projects
14 – 29

Paul O Robinson

Site Castings: Entwinements in Palazzo Fortuny
Site Castings. Intrecci con Palazzo Fortuny

DOI 10.1400/281752

Abstract

Site Castings: Entwinements in Palazzo Fortuny

Site Castings: Entwinements in Palazzo Fortuny explores the technical and narrative unveiling of surfaces as manifested through multiform artworks generated from, and resituated within, the context of Venice's Palazzo Fortuny. Surface is first considered in terms of its speculative – perceptual – relationship to content in defining form; the second part addresses the idea of evidence, in particular the evidentiary image, and the idea that Venice, as a consequence of its visual abundance, has been rendered a victim reimagined by the continual appropriations of its image. The third part entwines the first two briefs as an entry into the working modalities defining *Site Castings*, focusing on the X-ray as a means to generate manifold transformative processes. The works comprising *Site Castings* embody various mediums of representation – X-rays, mixed-media paintings and talisman-like sculptures – that serve to transform the examined artifactual evidence found in the aftermath of occupation into reformed two- and three-dimensional artworks that are then recomposed as spatial correspondences within the context of their origins – the palazzo.

Site Castings. Intrecci con Palazzo Fortuny

Site Castings. Intrecci con Palazzo Fortuny esplora lo svelamento tecnico e narrativo delle superfici, rivelato attraverso opere multiformi generate dal contesto di Palazzo Fortuny a Venezia e ricollocate al suo interno. Nella prima parte, la superficie viene considerata nei termini della sua relazione speculativa – percettiva – con il contenuto nella definizione della forma; nella seconda viene affrontata l'idea di indizio, in particolare dell'immagine probatoria, e l'idea di Venezia come vittima reimmaginata dalla continua appropriazione della sua immagine, in conseguenza alla sua abbondanza visiva. La terza parte intreccia i primi due paragrafi per introdursi all'interno delle modalità di lavoro che definiscono *Site Castings*, concentrandosi sull'uso dei raggi-X come mezzo per generare molteplici processi trasformativi. Le opere che compongono *Site Castings* comprendono vari mezzi espressivi – raggi-X, dipinti a tecnica mista e sculture-talismano – che servono a trasformare il quadro dei manufatti esaminati, trovati in seguito all'occupazione, in un corpus di opere, bidimensionali e tridimensionali, ricollocate poi nel loro contesto originario, all'interno di Palazzo Fortuny, a generare una corrispondenza spaziale.

Università Iuav di Venezia
Department of Architecture and Arts

VESPER No. 1

SUPERVENICE

Armin Linke, *M.O.S.E. - Consorzio Venezia Nuova, ship maneuvering simulator,* Venezia, 2007

Fall | Winter 2019
Journal of Architecture, Arts & Theory

SUPERVENICE

Quodlibet

9 788822 904164
ISBN 978-88-229-0416-4
ISSN 2704-7598 € 18

Università Iuav di Venezia
Dipartimento di Culture del progetto

VESPER No. 1

SUPERVENICE

Autunno | Inverno 2019
Rivista di architettura, arti e teoria

Vesper
Rivista di architettura, arti e teoria

Vesper è una rivista scientifica semestrale, multidisciplinare e bilingue, si occupa delle relazioni tra forme e processi del progetto e del pensiero. Ponendo lo sguardo al crepuscolo, quando la luce si confonde con il buio e l'oggetto illuminante non è più visibile, *Vesper* intende leggere l'atto progettuale seguendo e rendendo evidente il moto della trasformazione. Pitagora identificò nel pianeta Venere sia la stella della sera (*Hesperos*) che quella del mattino (*Phosphoros*), i due nomi si riferiscono allo stesso astro ma posto in condizioni temporali differenti. *Vesper* dichiara quindi una posizione più che un oggetto e privilegia il situarsi che ne profila lo statuto. Non è qui accesa la luce tagliente dell'alba, che promette giorni completamente nuovi e alti sol dell'avvenire, ma quella che fa intravedere nella penombra una possibilità nell'esistente.

Richiamando e rinnovando la tradizione delle riviste cartacee italiane, *Vesper* ospita un paesaggio articolato di modalità narrative, accoglie forme di scrittura e stili differenti, privilegia l'intelligenza visiva del progetto, dell'espressione grafica, dell'immagine e delle contaminazioni tra linguaggi. La rivista è pensata nella sua successione di numeri tematici come discorso sulla contemporaneità, nello spazio di ogni singolo numero è articolata in un insieme di rubriche che gettano luci differenti sul tema. Nel procedere delle diverse sezioni – editoriale, citazione, progetto, racconto, lezione, saggio, inserto, traduzione, archivio, viaggio, ring, tutorial, dizionario – mutano i riverberi tra idee e realtà, si accende l'intreccio tra evidenze concrete e loro potenzialità, potenziali trasformativi, immaginari. Le rubriche sono pensate non per aggiornare istantaneamente ma per indagare condizioni progettuali e per fornire strumenti e materiali dall'*ombra lunga*.

Vesper
Journal of Architecture, Arts & Theory

Vesper is a six-monthly, multidisciplinary and bilingual scientific journal which deals with the relationships between forms and processes of thought and of design. Gazing into the dusk, when light slowly merges with darkness and the illuminating object is no longer visible, *Vesper* aims to interpret the act of designing through tracing and revealing the movement of transformation. Pythagoras identified in the planet Venus both the evening star (*Hesperos*) and the morning star (*Phosphoros*), assigning the two names to the same star observed in different temporal conditions. *Vesper* thus states a perspective rather than an object, privileging the condition that defines its status. Rather than the sharp light of dawn, heralding a brand-new day and promising a brighter future, it is the twilight that allows you to have a glimpse at the potential of what is already there.

Following the tradition of Italian paper journals, *Vesper* revives it by hosting a wide spectrum of narratives, welcoming different writings and styles, privileging the visual intelligence of design, of graphic expression, of images and contaminations between different languages. The journal is conceived as a series of thematic issues that build a discourse on the contemporary. Each issue is divided into sections that offer a range of diverse perspectives on the theme analysed: editorial, quote, project, tale, lecture, essay, extra, translation, archive, journey, ring, tutorial, dictionary. Throughout the different sections, reverberations between ideas and reality change, connections emerge between tangible facts and their potentials, transformative prospects, collective perception. The principal aim of these sections is not to provide instant news, but to offer an in-depth investigation of different instances of design and to provide tools and materials that have a long-lasting effect.

Università Iuav di Venezia
Department of Architecture and Arts

Università Iuav di Venezia
Dipartimento di Culture del progetto

VESPER No. 1

SUPERVENICE

Fall | Winter 2019
Journal of Architecture, Arts & Theory

Autunno | Inverno 2019
Rivista di architettura, arti e teoria

Armin Linke, *Lagunari Regiment, excercise*, Venezia, 2007.

Editoriale | Editorial
6 – 7 Sara Marini
Supervenice

Citazione | Quote
8 – 12 Manfredo Tafuri
Nella Tempesta

Breve estratto da un testo critico che definisce la rotta o le coordinate di attraversamento del tema. | Brief excerpt from a critical text concerning different perspectives on the topic.

Progetti | Projects
14 – 29 Paul O Robinson
Site Castings: Entwinements in Palazzo Fortuny
Site Castings. Intrecci con Palazzo Fortuny

30 – 45 Luigi Guzzardi
Casa-studio Scatturin di Carlo Scarpa: incontri e relazioni nella Venezia degli anni Cinquanta-Sessanta
Scatturin's Home Studio by Carlo Scarpa: Encounters and Relationships in the Venice of the Nineteen-Fifties and Sixties

46 – 55 Paolo Ceccon
Oltre un eloquente silenzio. Progetto per l'ex Casa-studio Scatturin di Carlo Scarpa
Beyond a Revealing Silence. Recondition of Scatturin's Home Studio by Carlo Scarpa

56 – 61 Robert Henke
Venice Dust

62 – 74 Mario Piana
Un restauro di "lunga durata": il Palazzo dei Grimani a Santa Maria Formosa
A 'Long-lasting' Restoration: the Palazzo dei Grimani in Santa Maria Formosa

Contributi che indagano le ragioni, le *mise-en-scène*, le risultanti di progetti realizzati attraverso le voci degli autori e/o di critici. | Contributions that investigate the reasons, the *mise-en-scènes*, and the results of an accomplished project throughout the voices of the authors and/or the critics.

Racconti | Tales
76 – 80 Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos
The Water Constellations
Costellazioni acquatiche

81 – 84 Manuele Fior
Celestia

Narrazioni testuali o per immagini attraverso realtà note o ipotetiche. | Textual or visual narratives exploring actual or hypothetical worlds.

Saggi | Essays
86 – 107 Nicola Emery
Walter Benjamin e l'aura di Venezia
Walter Benjamin and the Aura of Venice

Saggi critici articolati in citazioni, note, iconografie e una bibliografia. | Essays including quotes, notes, iconography and bibliography.

108 – 115 Gabriele Monti
Le Bal. La superficie violenta delle feste veneziane
Le Bal. The Violent Surface of the Venetian Parties

116 – 127 Fernando Quesada
The Superlabyrinth of the Community in Exile
Il super labirinto della comunità in esilio

128 – 137 Annalisa Sacchi
Il sipario si alzerà su un incendio. Venezia: dal rogo de La Fenice al romanzo della cenere
The Stage Curtain Will Open on a Fire. Venice: from the Blaze of La Fenice to the Novel of Ashes

138 – 156 Serenella Iovino
Reading the Bodies of Venice. Journeys across the Lagoon's Storied Materialities
Leggere i corpi di Venezia. Viaggi attraverso le narrative materiali della laguna

Inserto | Extra
160 – 169 Riccardo Miotto
Tornelli
Turnstiles

Forma e modo d'espressione di questa rubrica sono a discrezione dell'autore. | The section consists in the original contribution of an author.

Traduzione | Translation
170 – 175 NOVISSIME
Giovanni Marras
Radicalismo inverso: il vuoto come valore, gli studi urbani come strumento
Inverse Radicalism: the Void as a Value, Urban Studies as a Tool
176 – 185 Giuseppe Samonà (capogruppo | team leader), Costantino Dardi, Emilio Mattioni, Valeriano Pastor, Gianugo Polesello, Alberto Samonà, Luciano Semerani, Gigetta Tamaro, Egle Renata Trincanato
Explanatory Report motto: NOVISSIME
Relazione illustrativa motto: NOVISSIME

Traduzione inedita di un documento anticipata da un commento critico che ne evidenzia l'attuale rilevanza e attualità. | Unreleased translation of a document introduced by a critical comment highlighting its relevance.

Viaggio | Journey
186 – 191 Luca Trevisani
Costum car commando. Ovvero non tutti i viaggi sono vacanze
Costum Car Commando. I.e. Not All Travels Are for Leisure

Resoconto di un viaggio fisico o immaginario e delle sue evoluzioni temporali e spaziali. | A physical or imaginary journey in its temporal and spatial development.

Ring
192 – 195 Supervoid+Friel
I Giardini della Biennale. Dialettica e scontro tra aspirazioni nazionali e internazionali
The Giardini of the Biennale di Venezia. Dialogue and Clashes between National and International Aspirations

Fronteggiamento tra posizioni differenti poste sullo stesso "campo di gioco". | Different points of view facing each other on the same 'playing field'.

Tutorial
196 – 203 Fabrizio Antonelli
Le pietre (di Venezia) raccontano: come leggerle
The Stones (of Venice) Tell Stories: How to Read Them

Manuale d'uso per l'esecuzione di pratiche e/o operazioni. | Instructions to carry out practices and/or operations.

Dizionario | Dictionary
204 – 205 Massimo Santanicchia
Amphibious

206 – 207 Angela Vettese
Biennial

208 – 209 Léa-Catherine Szacka
Crowd

210 – 211 Milovan Farronato
Ultra

212 – 213 Lorenzo Calvelli
Venetiae

214 – 215 Alessandra Pagliano
Zootropio

Definizioni critiche di tre lemmi in italiano e tre lemmi in inglese contribuiscono alla precisazione del tema. Il dizionario prosegue con l'evolvere di "Vesper", si compone in itinere. | Critical definitions of three headwords in Italian and three headwords in English that contribute to point out the issue's topic. The definitions through the issues of "Vesper" will compose an ongoing dictionary.

Site Castings: Entwinements in Palazzo Fortuny

Paul O Robinson

Entry to the second floor of the exhibition | Ingresso al secondo piano della mostra "Intuition", Museo Fortuny. Ph. Federica Sveva Caregnato, 2017.

Site Castings. Intrecci con Palazzo Fortuny

To the Reader

This essay emerges from two aspects of the 2018-2019 body of artwork titled *Site Castings*. *Brief 1* considers the constructs of *surface*-content (the causal arbiter of surface) and the artifice of perception. *Brief 2* posits the idea that Venice, as a consequence of its visual abundance, has been rendered a victim reimagined by the continual appropriations of its image.

The third brief, *Site Castings*, expands upon and connects the first two briefs as an entry into the specific modalities and works defining *Site Castings: Entwinements in Palazzo Fortuny*.

There is an intentional disparateness between the briefs: they have their own identifiable trajectories, their own meanings and intentions, yet there is also an implicit interconnectivity regarding surfaces, content and the transmutations of the embodied evidence of place-site.

The connective link in *Site Castings* between *surface*, *evidence* and Venice is Palazzo Fortuny. The palazzo's spaces, artifacts of habitation and works from the 2017 exhibition "Intuition", define an artifactual[1] *body* that is first examined, transformed and finally unfolded as a new spatial construct materially recasting the presence, and absence, of occupation.

Brief 1: Surfaces

Often the most obscure of beings houses a hidden God;
And like a nascent eye veiled by its lids,
A pure spirit buds beneath the husk of stones!
Gérard de Nerval, *Golden Sayings*

On page 21 of his compact Venetian memoir *Watermark*, Joseph Brodsky suggests that '[s]urfaces – which is what the eye registers first – are often more telling than their contents, which are provisional by definition, except, of course in the afterlife'[2]. This is perhaps true when surfaces are seen through the eyes of a poet who envisions the anarchical compaction of time as a personal register of life events, where within its layers it is revealed to the poet-examiner's eye that contents, as harbingers of the perceived world, are never as forthcoming as one would presume. For Brodsky, surface has dimension, a kind of thickness where oft spurious narratives reside, serving as informants to a deeper body whose *provisional infra*structure gives form, concrete or imagined, to things seen.

'Surface' from the old French *sur* – 'above' plus 'face' relating to *superficies* – above or on top, implying *superficial*: not deep or with cursory understanding comprehending only what is obvious. Surface may semantically imply superficiality, but its presence is suggestively causal and dialectical – that is to say, bilateral and correspondent. Regardless of fickle alignments, tautologies and concurrency, and although he states that '[surfaces] are often more telling than their contents', Brodsky alludes to an atmospheric reciprocity between surface and *sub*surface that is continuously negotiated by the arbiters of their interstice – the mutable space wherein content conspires to reveal its form.

In his 1976 essay *Less Than One*, Brodsky peripatetically evokes the Janus-space between exterior and interior, where a façade's palimpsestic surface is the first thickened layer, the distance he must traverse to engage the provisional artifacts of causality:

> And I remember, as I passed these façades on my way to school, being completely absorbed in imagining what was going on in those rooms with the old billowy wallpaper. I must say that from these façades and porticoes-classical, modern, eclectic, with their columns, pilasters, and plastered heads of mythic animals or people – from their ornaments and caryatids holding up the balconies, from the torsos in the niches of their entrances, I have learned more about the history of our world than I subsequently have from any book. Greece, Rome, Egypt – all of them were there, and all were chipped by artillery shell during the bombardments. And from

Al lettore

Questo saggio nasce da due aspetti del progetto curato nel 2018-2019 intitolato *Site Castings*. *Brief 1* prende in considerazione i costrutti del binomio *superficie*-contenuto (l'arbitro causale della superficie) e l'artificio della percezione. *Brief 2* si basa sull'idea che Venezia, come conseguenza della sua abbondanza visiva, è restituita come una vittima re-immaginata dalle continue appropriazioni della sua immagine.

Brief 3 Site Castings espande, collegando tra loro, i primi due *brief*, creando così l'accesso alle specifiche modalità e opere definendo *Site Castings: Intrecci con Palazzo Fortuny*.

Vi è un'intenzionale disparità tra i *brief*: gli stessi possiedono traiettorie, significati e intenzioni propri, eppure vi è anche un'implicita interconnettività riguardo alle superfici, ai contenuti e alle trasmutazioni che trovano testimonianza nel luogo-*site*.

L'elemento di congiunzione in *Site Castings* tra *superficie*, *testimonianza* e Venezia è appunto Palazzo Fortuny. Gli spazi del palazzo, i luoghi abitati e le opere della mostra "Intuition" del 2017, definiscono un *insieme di manufatti*[1], che viene in un primo momento esaminato, trasformato e infine è rivelato come nuovo concetto spaziale la cui occupazione o disoccupazione è ricostruita materialmente.

Brief 1: Superfici

Spesso nel più oscuro degli esseri alberga un Dio nascosto;
E come occhio nascente velato dalle proprie palpebre,
Uno spirito puro sboccia sotto lo strato di pietre!
Gérard de Nerval, *Golden Sayings*

Iosif Brodskij, a pagina 10 delle sue brevi memorie veneziane, *Fondamenta degli Incurabili*, suggerisce che "le superfici – cioè la prima cosa che l'occhio registra – sono spesso più eloquenti del loro contenuto, che è provvisorio per definizione, tranne, si capisce, nella vita dopo la vita"[2]. Questo è forse vero quando le superfici sono viste attraverso gli occhi di un poeta che concepisce la compattazione anarchica del tempo come un registro personale degli eventi della vita. Strati all'interno dei quali l'occhio del poeta-esaminatore rivela che i contenuti, in quanto messaggeri del mondo percepito, non sono mai così imminenti come ci si potrebbe aspettare. Per Brodskij, la superficie ha una dimensione, una sorta di spessore dove frequentemente risiedono narrative spurie, che fungono da informatori per un corpo più profondo, la cui *infra*struttura *provvisoria* dà forma, sia essa concreta o immaginaria, alle cose viste.

"Superficie", che viene dal latino *super* – "sopra" e *facies* "faccia" in relazione alle *superfici* – sopra o appunto in cima, implica la parola *superficiale*: non profondo o con una comprensione sommaria che include solo ciò che è ovvio. Superficie può anche semanticamente richiamare a qualcosa di superficiale, ma la sua presenza è evocativamente causale e dialettica, ovvero bilaterale e corrispondente.

Indipendentemente da volubili allineamenti, tautologie e coincidenze, Brodskij, sebbene affermi che le "[superfici] sono spesso più significative del loro contenuto", allude a una reciprocità atmosferica tra superficie e *sotto*suolo che viene continuamente negoziata dagli arbitri del loro interstizio – ovvero lo spazio mutevole dove il contenuto concorre a rivelare la sua forma.

Nel suo saggio del 1976 *Fuga da Bisanzio*, Brodskij evoca peripateticamente lo spazio Giano tra esterno e interno, dove la superficie del palinsesto di una facciata è il primo spesso strato, la distanza che deve percorrere per confrontarsi con i reperti provvisori della causalità:

> E ricordo che mentre passavo davanti a quelle facciate per andare a scuola mi perdevo a immaginare che cosa mai poteva succedere in quelle stanze con le vecchie tappezzerie rigonfie e fluttuanti. Devo dire che da quelle facciate e da quei porticati – classici, moderni, eclettici, con le loro colonne e lesene e teste di gesso raffiguranti mitici animali o personaggi –, dalle loro decorazioni e cariatidi messe a sorreggere i balconi, dai torsi appostati dietro le nicchie degli atrii, ho imparato più

the gray, reflecting river flowing down the Baltic, with an occasional tugboat in the midst of it struggling against the current, I have learned more about infinity and stoicism than from mathematics and Zeno.[3]

Surfaces project upon the senses both explicit and implicit presences of causality that are reconfigured by the observer via the bias of personal filters – desire, nostalgia, joy, fear – in other words, a priori detachments proffered by the artificial assurances of understanding. The efficacy of the sensible is hereto redefined by the parameters of language, as are Brodsky's façades, where exterior and imagined interior content are exposed as signified layers embodying the edificial narratives that animate the inert and imbue the evidentiary traces of habitation with the calculus of Cronus. Brodsky mnemonically lays – casts – his narrative *upon and within* the articulated façades not as buildings, *per se*, but as archeological embodiments of intentions where depth is measured by the liminal[4] content between seen and unseen, linking past to present and present to the constructs of the imagination; the sensible is not lost, rather, it is artificially reformed via the matter of language.

*Sur*face and *super*ficial are familial: both negotiate the distances between observer and content as the countenance of some cause, both imply temporality and the suggestion that something resides below the visible, hidden from view, and it is the hidden-from-the-eye that incites the imagination's intercourse with artifice.

Surface's entwined relation to the artificial is bound by the nuanced corruptions of perception. The processing of surfaces is how one *sees* the world that envelops the sensual currency of one's experience; it is the perceptual machinations of the evidence of the real that bears witness to the proof of one's sentience, and it is the *artifice* of surface that shifts one's connections askew and promotes the provenance of specular duality and doubt.

Brief 2: Bodies of Evidence and the Mise-en-scène
The responsibility of witness that is thrust at us is too grave; when such a thing comes from a stranger, it is as if we have been entrusted with his or her existence. But if we turn away, aren't we in danger of denying that existence? The terrible gift that the dead make to the living is that of sight, which is to say foreknowledge; in return they demand memory, which is to say acknowledgment.
Luc Sante, *Evidence*[5]

Luc Sante's 1992 book *Evidence* intimately reveals the once lost images of New York City crime scenes from 1914 to 1918. In some of the images the body – the victim – is apparent, it is the primary focus of our attention and curiosity, in others there is no body, yet the image-sans-body is haunted by a body's absence, we know one is there... somewhere, in the scene. We look more deeply into the periphery and amongst the detritus framed by the thinness of the image; for some, curiosity wanes, for others, unknowable disturbances are born from the image's directness and purpose, its containment of anonymity. It is not that the images are extreme, but then they are, they vacillate; they are not images of things most of us have never seen. In their black and white graveness they are oddly, perhaps disturbingly, benign; they have been normalized by number and frequency. The images we see are distanced not only by the time of their exposure, but also because crime and its documentation have entered the realm of the ordinary – the everyday – even images of murder. The images are evidentiary forensic documents; they were long ago used to publicly verify the placement of the victim within the *apparent* scene of the crime and to expose the entwinements of the artifacts that silently – ghostly – attest to foregone acts of malice and mayhem; they present to the eye the evidence that

cose sulla storia del nostro mondo che da qualsiasi libro letto in seguito. La Grecia, Roma e l'Egitto – era tutto lì, e tutto era scheggiato dai colpi sparati dall'artiglieria durante i bombardamenti. E dal fiume grigio, carico di riflessi, che scendeva verso il Baltico, magari con un rimorchiatore lì in mezzo a lottare contro la corrente, ho imparato più cose sull'infinito e sullo stoicismo che dalla matematica e da Zenone.[3]

Le superfici proiettano sui sensi presenze sia esplicite che implicite di causalità che vengono riconfigurate dall'osservatore attraverso i pregiudizi di filtri personali: desiderio, nostalgia, gioia, paura; in altre parole, distaccamenti a priori profusi da artificiali rassicurazioni di comprensione. L'efficacia di ciò che è sensato è qui ridefinita dai parametri del linguaggio, così come le facciate di Brodskji, dove i contenuti esterni e gli interni immaginari sono esposti come strati significativi che incarnano le narrazioni dell'edificio che animano l'inerte e permeano le tracce probatorie dell'abitazione con il calcolo di Crono. Brodskij mnemonicamente espone – *casts* – la sua narrativa *su* e *dentro* le facciate articolate non come edifici *per sé*, ma come incarnazioni archeologiche di intenzioni dove la profondità è misurata dal contenuto liminale[4] tra visto e non visto, collegando il passato al presente e il presente ai costrutti dell'immaginazione; il sensibile non si perde, anzi, si riforma artificialmente attraverso la materia del linguaggio.

*Super*ficie e *super*ficiale sono ereditari: entrambi contrattano le distanze tra osservatore e contenuto come espressione di una qualche causa, entrambi implicano la temporalità e la suggestione che vi sia qualcosa oltre il visibile, celato allo sguardo; ed è proprio questo celare alla vista che stimola la relazione dell'immaginazione con l'artificio.

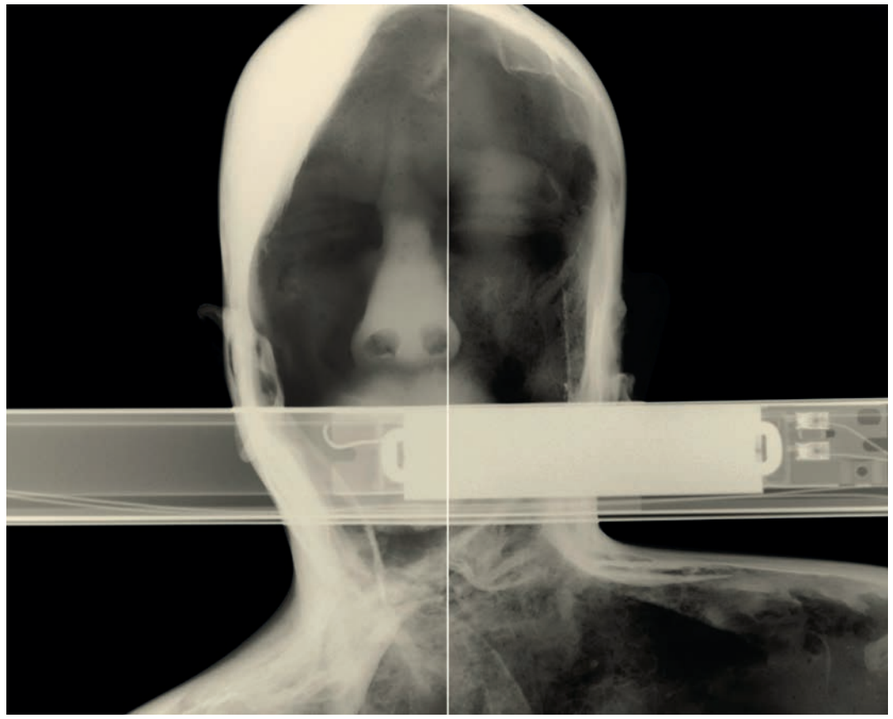
L'intreccio relazionale tra superficie e artificio è vincolato dalle sfaccettate corruzioni della percezione. Elaborare le superfici è vedere il mondo, mondo che racchiude la sensuale propagazione della propria esperienza; è costruire macchinazioni percettive della prova di ciò che è reale e che conferma la prova dell'essere senziente, è artificializzare la superficie a spostare le connessioni fuori asse, promuovendo l'origine della dualità speculare e del dubbio.

Brief 2: Corpi del reato e mise-en-scène
La responsabilità di essere testimone che ci viene imposta è troppo grave; quando questo ci viene chiesto da uno sconosciuto è come se ci affidasse la sua esistenza. Ma voltandoci dall'altra parte, non siamo a rischio di negarne l'esistenza stessa? Il terribile dono che i morti fanno ai vivi è quello della vista, ovvero preveggenza, in cambio essi ci chiedono il ricordo, ovvero il riconoscimento.
Luc Sante, *Evidence*[5]

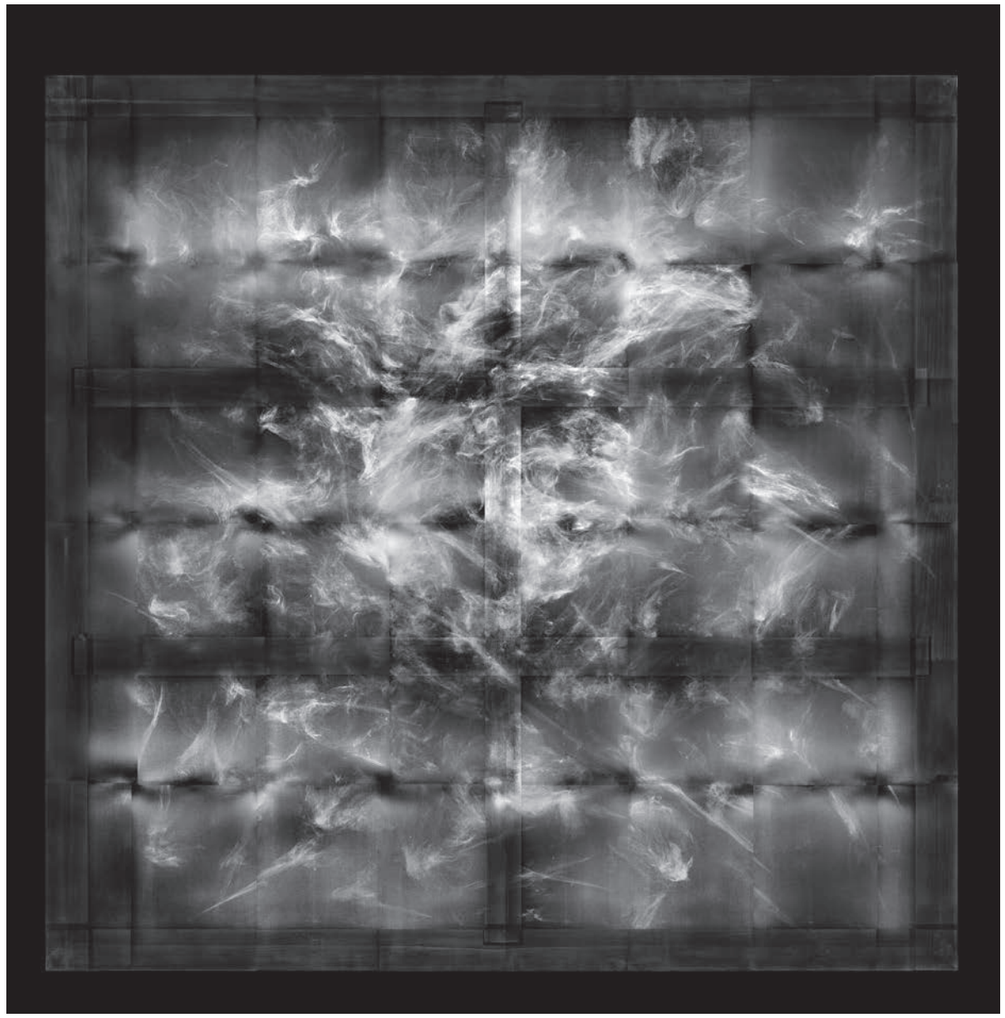
Il libro *Evidence* del 1992 di Luc Sante rivela in modo intimo delle immagini di scene del crimine, una volta perdute, nella città di New York dal 1914 al 1918. In alcune delle immagini il corpo – la vittima – è ben visibile, ed è il fulcro della nostra attenzione e curiosità, in altre non vi è proprio un cadavere, eppure in queste immagini senza corpo la sua assenza aleggia, sentiamo che c'è... da qualche parte, nella scena. Si osservano più attentamente i contorni e i particolari inquadrati dalla scarna immagine; per alcuni la curiosità svanisce, per altri i disturbi inconsapevoli nascono dall'immediatezza e dallo scopo dell'immagine, dal suo contenimento dell'anonimato. Pur non essendo immagini estreme, poi lo diventano, vacillano; non sono immagini che la maggior parte di noi non ha già visto. Nella gravità del loro bianco e nero risultano strane, a tratti spaventosamente innocue; sono divenute normali per numero e frequenza. Le immagini che vediamo sono distanti non solo per il tempo in cui sono state scattate, ma anche perché il crimine e la sua documentazione sono entrati a far parte della normalità, del quotidiano, seppur si tratti di immagini di omicidi. Le

Paul O Robinson
In tutte le opere di Paul O Robinson sono attivi molti livelli di lettura – alcuni ipnotici e ammalianti, altri perturbanti –, ma forse la chiave interpretativa più interessante e assonante con la sua poetica è quella *filologica* che induce l'osservatore a ripercorrere inconsciamente i passi seguiti dall'autore per ottenere l'immagine finale di fronte alla quale si trova. Anche in questo caso, la radice etimologica del soggetto (un viso) rivela il segreto esoterico della rappresentazione: infatti "volto", oltre a derivare dal latino *vultus*, attinge la sua radice più profonda nel tedesco antico *Wuldar*, "splendore". Indexical X-ray: *An Illuminated Head for Blinky P* (2010) appare dunque come un'estatica rivelazione radiografica dell'intima luccicanza di un'opera di Bernardí Roig, esposta a Palazzo Fortuny, di cui solo lo sguardo "autoptico" di Paul O Robinson poteva svelarci i segreti. Strati e ossificazioni di memorie depositate da qualcun altro, che attraverso i processi divinatori dell'arte di Robinson, acquistano un nuovo senso che ci appare familiare, eppure inquietante, come l'apparizione del fantasma di un nostro caro, dai connotati cartesiani.

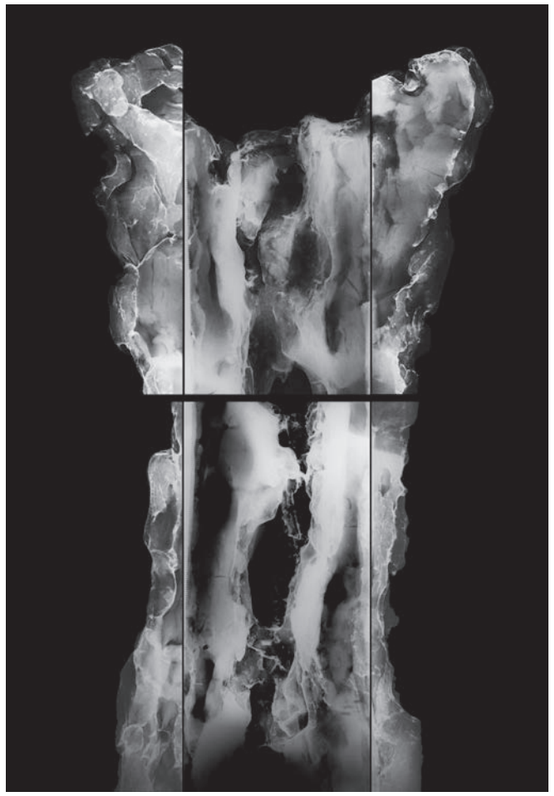
Paul O Robinson
Active in all of Paul O Robinson's works are many levels of reading – some hypnotic and bewitching, others disturbing – but perhaps the most interesting and assonant interpretative key with his poetics is the *philological* one which leads the observer to unconsciously retrace the steps followed by the author to obtain the final image in front of which he/she is now. Also in this case, the etymological root of the subject (a face) reveals the esoteric secret of representation: in fact 'face', besides deriving from the Latin *vultus*, draws its deepest root in the ancient German *Wuldar*, 'splendor'. Indexical X-ray: *An Illuminated Head for Blinky P* (2010) therefore appears as an ecstatic radiographic revelation of the intimate shimmer of a Bernardí Roig's work, exhibited at Palazzo Fortuny, of which only the 'autoptic' look of Paul O Robinson could tell us the secrets. Layers and ossifications of memories deposited by someone else, which through the divinatory processes of Robinson's art, acquire a new sense that seems familiar, yet disturbing, like the appearance of the ghost of a dear one, with Cartesian connotations.



Indexical X-ray of | di Bernardí Roig, *An Illuminated Head for Blinky P*, 2010. Diptych | dittico: 1. X-ray on Japanese Kozo paper | su carta giapponese Kozo; 2. Preparatory Translation (in process), oil over X-ray on archival paper | trasposizione preliminare (in corso), olio su X-ray su carta da archivio. 70 × 170 cm.



X-ray Translation of | Trasposizione di Claudine Drai, *Untitled*, 2016. 172 × 172 cm.



Preparatory X-ray Translation of | Trasposizione preliminare di Mariano Fortuny y Madrazo, Plaster Bas Relief, date unknown | bassorilievo in gesso, senza data. 90 × 90 cm.

Preparatory X-ray Translation of | Trasposizione preliminare di Leoncillo Leonardi, *Taglio rosso*, 1963. 90 × 54 cm.

collectively embodies the *scene*. It is this way with most images... the gradual onset of benignness... and then indifference.

There is no guarantee that the order of the scene exposed in the image is true to any causal reality: the composition of the site may have been recomposed to serve some convictional purpose, or certain artifacts may have been removed or stolen. One can most assuredly say that these images are a sort of *mise-en-scène*, or a compositional arrangement of spatial artifacts that artificially assume the role of a storyteller whose characters are born of surreptitious intentions and artifice.

Outside of the image, once the final recumbent pose is shot, the photograph will be used to verify the authenticity of the physical scene, the site will again be scrutinized and compared in *terms of the image* – an inversion and replacement of reality. The image will usher the scene – the site – into the courtroom, it will *be* the site; the image is forensic – public – it is heretofore construed as a representative body of evidence truthfully attesting to past events.

Although the aforementioned images are not remotely related to Venice, I somehow think of them when I view images-as-artifacts distanced from the complex concrete surfaces they remove. The crime scene images connect to *Site Castings* in that they artificially invert and shift, via the consequences of physical and temporal distance, a general repulsion of the image of death and the brutality, flesh, amorality – the disturbing yet seductive quietude embodied in the forensic photographs. This shifting of perception creates a visual world that is no longer overtly ugly or extreme; the altered perception is a perversion of a head-turning ugliness into the acceptance of an artificial-benign-beauty removed from the baseness of the actions exposed, and imposed, by the *original* scene.

The countless images we see of Venice have also become normalized, so much so that they galvanize the perception of Venice *as* image.

immagini sono documenti probatori forensi; venivano utilizzate molto tempo fa per verificare ufficialmente la posizione della vittima all'interno della *presunta* scena del crimine e per esporre i legami dei reperti che silenziosamente – in modo spettrale – sono testimoni di atti di crudeltà e distruzione; mostrano all'occhio le prove che nel loro insieme rappresentano la *scena* stessa. Accade lo stesso con quasi tutte le immagini... si instaura una graduale benevolenza... che poi diviene indifferenza.

Non vi è alcuna garanzia che l'ordine in cui la scena è esposta nell'immagine sia fedele ad una qualsiasi realtà causale: il luogo potrebbe essere stato ricomposto ad arte a scopo di persuasione, oppure alcuni reperti potrebbero essere stati rimossi o rubati. Si può certamente affermare che queste immagini sono una sorta di *mise-en-scène*, ovvero una distribuzione *ad hoc* degli oggetti nello spazio che in modo artificioso assumono il ruolo di narratore, i cui personaggi nascono da intenzioni ed espedienti surrettizi.

Oltre l'immagine, una volta che la posa finale della vittima è stata scattata, la fotografia sarà utilizzata per verificare l'autenticità della scena fisica, il luogo verrà nuovamente esaminato e confrontato in *termini di immagine* – un'inversione e sostituzione della realtà. L'immagine riporterà la scena – il sito – in un'aula di tribunale, *sarà* il luogo stesso; l'immagine è forense – pubblica – viene fino a quel momento interpretata come un insieme rappresentativo di prove che attestano fedelmente gli eventi passati.

Nonostante le immagini sopra menzionate non abbiano nessuna seppur remota relazione con Venezia, mi ritrovo a pensarci quando vedo immagini come oggetti dissociati dalle complesse superfici di cemento da cui dipartono. Le immagini delle scene del crimine sono relazionate a *Site Castings* in quanto in modo artificiale rovesciano e modificano, grazie agli effetti della distanza temporale e fisica, quella generale repulsione che le immagini di morte e brutalità, di carne, di immoralità producono – quel senso di

In profondità

Nell'edilizia veneziana è normale vedere la superficie degli intonaci segnata da fessurazioni e crepe. Per chi vi abita questi segni, che magari allarmano o inquietano il "foresto", sono talmente consueti che si tende quasi a trascurarli. Forse è anche per questo che tra le opere che Paul O Robinson ha ricavato dalle pazienti, lunghe e meticolose indagini condotte a Palazzo Fortuny, quella che più mi ha colpito è stata la restituzione tridimensionale di una frattura nelle murature della fabbrica gotica.

Il vuoto di questa faglia, raffigurato con plastica concretezza per mezzo della sua trasposizione in marmo, ci sta di fronte, isolato e scavato nel corpo verticale di un totem lapideo. Questa "stele" ci parla con nuova evidenza di un tratto peculiare dell'architettura di Venezia: il suo essere fondata su terreni paludosi, su limi, sabbie, argille che nei secoli si assestano in modo differente e non completamente prevedibile. Il suo essere costruita per accogliere il cedimento statico; il suo essere necessariamente instabile, fuorisquadra, asimmetrica. Ci ricorda, insomma, che anche questa fragilità è parte della bellezza di Venezia.

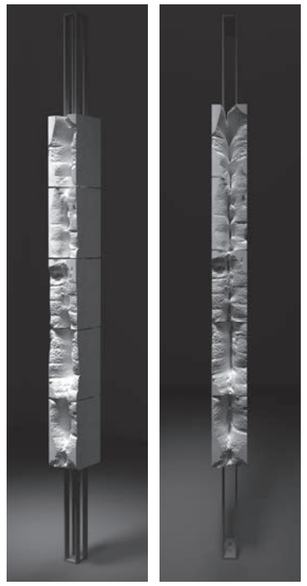
In Depth

In venetian buildings it is normal to see the plasters' surface marked by cracks and fissures. While these signs could alarm or worry the 'foreigner', they are so common for those who live in, that they tend to be ignored. Maybe it is because of this fact that, among all the art works that Paul O Robinson obtained from his patient, long, precise researches in Palazzo Fortuny, the one which impressed me the most was the three dimensional representation of a crack found in the gothic building's walls.

The fault's void, made of marble's plastic concreteness, stands in front of us, isolated and excavated from a vertical stony totem. This 'stele' tells us about a peculiar characteristic of Venice architecture with renewed evidence: how it is founded on swampy soils, loam, sands, clays, that settle in different and not really predictable ways through the centuries. It tells us how Venice is built to accommodate the static subsiding; its necessity of being instable, without squared angles, asymmetric. It reminds us that also this fragility is part of the beauty of Venice.

In Situ imaging of Palazzo Fortuny's walls (settlement cracks) with a | dei muri di Palazzo Fortuny (stato delle crepe) con un Golden Engineering XR200 portable X-ray Source.

Indexical X-ray of interior second-floor wall of | di una parete interna del secondo piano di Palazzo Fortuny. 220 × 22 cm.



Digital representation of translated X-rays of second-floor wall of Palazzo Fortuny. The sculpture consists of five carved marble sections supported by an integral cold-rolled steel armature. The armature references the prosthetic steel structural supports found throughout the palazzo. | Rappresentazione digitale della trasposizione X-ray di una parete del secondo piano di Palazzo Fortuny. La scultura è composta da cinque sezioni di marmo scolpito sostenute da una struttura portante in acciaio laminato a freddo. La struttura rimanda alle protesi di supporto strutturale che si trovano in tutto il palazzo.

The stranger *super*imposes the image-that-is-Venice over the surface of the real; in effect Venice becomes by definition *super* – unalterable and impenetrable... beyond – *above the real*. The images of Venice cannot be affected by estrangements or attacks upon its beauty, and as such the viewer becomes immunized – confirming the *cliché at a safe distance* – against any conventions of the real beyond the depth of the image. The image becomes the pocketed harbinger of physical expectations and all perceptions of the city and its beauty and further concretizes the projection of Venice – the city – as museum.

No other city projects the complexities of surface like Venice. To the stranger the word Venice casts upon the mind's eye surfaces rendered by the appropriation of its perceived beauty – the artifacts acquired, paintings viewed, photographs taken of... its water-borne architecture and *campi*; the countlessness of its excess defines a collective – and collected – body of evidence that forms Venice's beautiful extremis. It is a beauty that bears witness to an implicit anarchy and the bourgeois gift (the privileged view) of *la bella morte*, the beautiful death – *a denying of beauty's intimacy with the real via the mutilations of the eye*. The city's multiform surface is a mask whose countenance belies the latent transmutations of an underlying body incised by the continual consumption of its fragile, yet seemingly indefatigable, beauty.

In the 2012 Leos Carax film *Holy Motors*[6], Mr. Oscar (portrayed by Denis Lavant) is a chameleon-like imposter who by disguise acts through a series of episodic *appointments* as he is chauffeured through the streets of Paris. Mr. Oscar's appointments are invasions upon the privacy, and complacency, of the supposed real world. The film's purposefully disparate *mise-en-scène* subvert any discernable content's relationship to reality. In the scene I reference, Mr. Oscar has theatrically transformed himself into a monstrous green-suited apparition who with violent calma inquietante ma a un tempo seducente che le fotografie forensi veicolano. Questo cambio di percezione crea un mondo visivo che non è più palesemente orribile o estremo; la percezione alterata è la trasformazione di una bruttezza che ci fa distogliere lo sguardo in accettazione di qualcosa di artificiale-benevolo-bello che si distacca dalla sordidezza delle azioni esposte, e imposte, dalla scena *originale*.

Le infinite immagini che siamo abituati a vedere di Venezia sono entrate nella normalità, al punto da consolidare la percezione di Venezia *come* immagine. Chi non la conosce sovrappone, "*super*impone" l'immagine-che-è-Venezia alla superficie di ciò che è reale; Venezia diventa per definizione *super* – immutabile e impenetrabile... oltre – *al di là del reale*. Le immagini di Venezia non possono essere influenzate da straniamenti o da attacchi alla sua bellezza, e come tale lo spettatore diventa immune, confermando così un *cliché a distanza di sicurezza*, contro ogni convenzione di ciò che è reale al di là della profondità dell'immagine. L'immagine diventa il messaggero tascabile di aspettative fisiche e di tutte le percezioni relative alla città e alla sua bellezza; un'immagine che poi si concretizza ulteriormente nella proiezione di Venezia – la città – come un museo.

Nessun'altra città proietta le complessità della superficie come Venezia. Per un visitatore il termine Venezia fa tornare in mente superfici dettate dall'appropriazione di quella bellezza percepita – i manufatti acquistati, i dipinti visti, le fotografie scattate... la sua architettura che sorge dall'acqua e i suoi *campi*, l'infinità dei suoi eccessi definisce un insieme collettivo – e selezionato – di elementi che costituiscono l'estrema bellezza di Venezia. Si tratta di una bellezza che testimonia un'anarchia implicita e il dono borghese (la vista privilegiata) de *la bella morte – una negazione dell'intimità della bellezza con il reale attraverso le mutilazioni dell'occhio*. La superficie multiforme della città è una maschera, il cui volto smentisce le latenti trasmutazioni di un corpo

abandon marches through Paris's Père Lachaise cemetery until he comes upon a fashion shoot. Merde (the fictitious name of Oscar-in-disguise) stands at the roped boundary of the photo shoot. The photographer, who repetitively murmurs 'beauty... beauty...' while photographing a pedestaled model, peripherally sees Merde and then intensely refocuses his ocular attention upon the monster, now repetitively shouting 'weird... weird...' to the cadence of each click of the camera; he has shifted his commercial interest from the commodified surface of the beautiful to the ugly – the grotesque – the 'weird'. Merde then absconds with the acquiescent supermodel, taking her – beauty – into the labyrinthine sewers underneath the streets of Paris, where ugliness and beauty begin an intimate dance-like correspondence while Merde tears apart and redesigns the layered garments of beauty. Within the chiaroscuro spaces of the sewer the contorted monstrousness, the ugliness of Mr. Oscar *cum* Merde, now with clothes removed, cradles, *Pietà*-like, in the arms of beauty. All motion stops, the performance is paused and the *mise-en-scène* becomes static, fixed in time – an image. The conjoining of beauty (the victim) and ugliness (the victimizer) is nothing less than classical, painterly – a body of visual evidence defined by the inversion and entwinement of the grotesque into a referential beauty, and where the viewer becomes specularly complicit, a character cast into the fragile fixity of the scene.

I wonder about Venice as the victim of its egregious beauty. Again, not unlike Luc Sante's crime scene images, *Holy Motors* is not directly related to Venice, however, via analogs and metaphor – the acquiescent supermodel – I cannot help but compare. We are complacently familiar with victims of beauty; they inhabit our news feeds and the myths whose protagonist is the pathos of desire occupying the spaces created by the perversions of innocence. Yet can beauty *be* innocent? Does the victim of one's own beauty suffer, as does the innocent victim of a crime of conviction, or from the brute awareness of an estranged reality exposed through a decay exacted by beauty's specular nemesis – narcissism? Are Venice's incisions the *mise-en-scènes* within which these subliminal *malfeasances* play out amongst the anarchic ramblings of its tourists? If so, then I too, the examiner and maker of things, am somewhere within the scene – the *milieu* – complicit in deepening the incisions by excavating, removing and appropriating a kind of subsurface, an interstitial body of evidence that serves the promotion of interpretive (re)formations distanced from the submerged foundations of its source.

Brief 3: Site Castings
Surfaces and beauty confound us, therefore we attempt to find 'logic' in substantive content, which, in the end, is still elusive.
Ignacio Porzecanski[7]

Any evaluation of evidence, those things also called artifacts, as a forensic pathologist will tell you, begins with a cursory reading of surfaces before deeper examinations are performed. The *reading* of surfaces forms the contextual environment wherein evidence resides. The spaces, artifacts and then, the body (if there is one), initiates a deductive process resulting in a set of reasonable assumptions translated as narrative – the story of the *situ*ation, the *site*, also known as the *scene*. The circumstantial narrative evolves from the visual analysis of evidence that collectively forms a kind of body that will be removed from the site to be further analyzed outside the context within which an event, or events, occurred. The site then becomes absent of the characters that caused the original narrative, yet it resonates – especially through images taken – with the presence of absence, where inexplicably the scene holds within the residual currency of recent occurrences; the absence of evidence *is cast upon the site* and opens the possibility for alternative, perhaps deeper, readings and interpretations. This casting of absence is what imbues Sante's crime scene images with their lingering, haunting sense of mystery and sets forth the inversions that transpose the conventions of perception; these transpositions are also present in Leos Carax's subterranean *mise-en-scène*, where beauty's victim and her grotesque interloper unsettlingly commingle to form a post-commodified image of beauty's intercourse with ugliness. In each example, via transformative modalities, a perceptual shift occurs that results in a reinterpretation of the source – the original.

Similarly, *Site Castings*, through its manifold processes, posits that a visual accounting of evidence is not always the harbinger of its content, and that through shifting the examiners modes – and tools – one can instigate processes that invert the normative as a means to excavate surfaces and reveal contents.

At the heart of *Site Castings* lies the 15th century Venetian Gothic Palazzo Pesaro Orfei. It is the site within which *Site Castings*' narrative emerges. The palazzo holds a unique place in the history of Venice as home, studio, workshop – a multiform salon of ideas and production where from 1902 to 1949 the Spanish-born designer and artist Mariano Fortuny y Madrazo and his wife, the French clothing designer Henriette Negrin, worked and resided. It is where Mariano and *Nigrin* created countless designs, objects and inventions. It was a home and working studio – an environment – that was continuously imbued with the presence of art, music, design and the technologies that fostered the works' presence within Venice and throughout the world; it still does so in its current iteration as Venice's Museo Fortuny. The entwinements of the palazzo's history with its role as a preeminent art museum creates a palimpsestic site

sottostante inciso dal continuo logoramento della sua fragile, ma apparentemente instancabile, bellezza.

Nel 2012 Leos Carax dirige il film *Holy Motors*[6], Monsieur Oscar (interpretato da Denis Lavant) è un impostore dai mille volti che con vari travestimenti mette in atto una serie di *appuntamenti* mentre viene scortato per le strade di Parigi. Gli appuntamenti di Monsieur Oscar sono invasioni della privacy, e della compiacenza, del presunto mondo reale. La *mise-en-scène* del film è volutamente incongruente, volta a sovvertire qualsiasi rapporto percepibile tra contenuto e realtà. Nella scena a cui faccio riferimento, Oscar si trasforma teatralmente in una apparizione mostruosa, vestita di verde, che, con violento abbandono, attraversa il cimitero di Père Lachaise a Parigi finché non si imbatte in un servizio fotografico di moda. Merde (il nome fittizio di Oscar travestito) si trova vicino al cordone che stabilisce il confine con il set fotografico. Il fotografo che ripetutamente mormora "bella... bella..." mentre fotografa una modella su un basamento, si accorge di Merde ai margini della scena e riposiziona la sua attenzione visiva sul mostro, ora ripetendo a gran voce "bizzarro... bizzarro..." a ogni click della sua macchina fotografica; ha spostato il suo interesse commerciale dalla superficie mercificata della bellezza a quella bruttezza – il grottesco – "bizzarro". Merde poi scappa con la consenziente top model, portando lei – la bellezza – nelle labirintiche fogne al disotto delle strade parigine, dove bellezza e bruttezza iniziano un'intima corrispondenza danzante, mentre Merde distrugge e ridisegna gli abiti stratificati della bellezza. Nel chiaroscuro delle fognature la mostruosità contorta, la bruttezza di Monsieur Oscar *cum* Merde, che ora appare senza abiti, si lascia cullare tra le braccia della bellezza, richiamando la *Pietà*. Tutto si ferma, viene messo in pausa, la *mise-en-scène* diventa statica, fissata nel tempo – un'immagine. Il connubio tra bellezza (la vittima) e bruttezza (il carnefice) non è niente di meno che un classico, artisticamente – un insieme di prove visive definito dall'inversione e dall'intreccio del grottesco in una bellezza referenziale, dove lo spettatore diventa specularmente complice, un personaggio gettato nella fragile staticità della scena.

Mi chiedo se Venezia sia vittima della sua suprema bellezza. Di nuovo, non diversamente dalle immagini delle scene del crimine di Luc Sante, *Holy Motors* non si relaziona in maniera diretta con Venezia, tuttavia, non posso fare a meno di riscontrare analogie e metafore con la consenziente top model. Conosciamo bene, con compiacimento, le vittime della bellezza, esse abitano i *feeds* delle nostre notizie e i miti il cui protagonista è il pathos del desiderio che occupa gli spazi creati dalle perversioni dell'innocenza. Ebbene può la bellezza *essere* innocente? Può soffrire chi è vittima della propria stessa bellezza, come soffre la vittima innocente di un delitto da condannare, o per la bruta consapevolezza del narcisismo, una realtà estranea esposta attraverso il decadimento imposto dalla nemesi speculare della bellezza? Le incisioni di Venezia sono le *mise-en-scène* all'interno delle quali questi *illeciti* subliminali hanno luogo, in mezzo all'anarchico girovagare dei suoi turisti? E se così fosse, allora anch'io, esaminatore e artefice, sono da qualche parte all'interno della scena – il *milieu* – complice nel rendere più profonde le incisioni scavando, rimuovendo e appropriandomi di una sorta di sottosuolo, un corpo interstiziale di prove che serve a promuovere (ri)costruzioni interpretative distanti dalle fondamenta sommerse della sua fonte.

Brief 3: Site Castings
Superfici e bellezza ci confondono, perciò cerchiamo di trovare una "logica" nei contenuti concreti che, alla fine, restano ancora sfuggenti.
Ignacio Porzecanski[7]

Qualsiasi valutazione delle prove, di quegli oggetti chiamati anche reperti, come vi spiegherebbe un patologo forense, inizia con una lettura sommaria delle superfici prima che vengano eseguiti esami più approfonditi. La *lettura* delle superfici forma il contesto ambientale dove sono presenti le prove. Gli spazi, i reperti, e poi il cadavere (se presente), instaurano un processo deduttivo che è il risultato di una serie di ragionevoli ipotesi che vengono tradotte in narrazione – la storia della *situa*zione, il *sito*, anche noto come *scena*. La narrazione circostanziale si evolve dall'analisi visiva delle prove, prove che nel loro insieme formano una sorta di corpus che verrà poi rimosso dal luogo per essere ulteriormente analizzato al di fuori del contesto nel quale un evento, o gli eventi, si sono verificati. Il sito così si svuota dei personaggi che hanno causato il racconto originale, eppure riecheggia la presenza dell'assenza, soprattutto attraverso le immagini scattate, dove inspiegabilmente la scena conserva il trascorso degli avvenimenti recenti. L'assenza di prove *viene proiettata sulla scena* e si apre alla possibilità di letture e interpretazioni alternative, forse più profonde. Le immagini delle scene del crimine di Sante sono permeate da questa proiezione di assenza, con un persistente e inquietante senso del mistero che mette in evidenza le inversioni che traspongono le convenzioni della percezione. Queste trasposizioni sono presenti anche nella *mise-en-scène* sotterranea di Leos Carax, dove la vittima della bellezza e il suo grottesco interlocutore si fondono in un intreccio inquietante per formare un'immagine post-mercificata del rapporto tra bellezza e bruttezza. In ogni esempio, attraverso modalità trasformative, si verifica uno spostamento percettivo che si traduce in una reinterpretazione della fonte – l'originale.

Allo stesso modo, *Site Castings*, attraverso i suoi molteplici processi, sostiene che una rivelazione visiva delle testimonianze non è sempre foriera del suo contenuto, e che spostando le modalità – e gli strumenti – degli esaminatori si possono avviare processi che invertono la norma prescritta come mezzo per scavare superfici e rivelare contenuti.

Nel cuore di *Site Castings* si trova il Palazzo Pesaro Orfei, in stile gotico veneziano del XV secolo. È dentro questo luogo che nasce la narrazione di *Site Castings*. Il palazzo

X-ray translation of | trasposizione di Mariano Fortuny y Madrazo, Maschera di carnevale di Venezia, printed on handmade Kitakata paper | stampata su carta Kitakata artigianale. 70 × 70 cm.

Kristus Indexus Diptych | dittico: 1. Original X-ray translation on Japanese Kozo paper | trasposizione X-ray originale su carta giapponese Kozo; 2. Preparatory painting, oil over X-ray on archival paper processed with plaster | dipinto preparatorio, olio su X-ray su carta d'archivio trattato con gesso. 228 × 205 cm.

embedded with resonant correspondences between Venice's historical transformations and the contemporaneous world of artistic production.

Sites Castings draws from both overt and implicit entwinements found in Palazzo Fortuny. The public spaces within the palazzo are curated as *mise-en-scènes* wherein artifacts of habitation and artistic production are intertwined with each exhibition held in the museum. These scenes provide the narrative and artifactual content for the work that are, not unlike the crime scene images and inversions of reality in *Holy Motors*, exposed, examined, distanced and transformed into environments wherein the content of evidence is concretely reimagined.

The work begins by way of examination, where the palazzo's walls and spaces, its permanent artifacts, and the artworks that were part of the 2017 exhibition "Intuition" were imaged by a portable X-ray[8] source.

The X-ray is by definition an exploratory – examinational – technology; its images initiate a search that begins with perceptual speculation (readings), then diagnosis (process) and then treatment (transformations). Although the X-ray is generally associated with the fields of diagnostic and forensic medicine, the technology has from the outset been construed as a portal into the unknowable – darker – mysteries within the bodies it targets. Throughout the X-ray's development it has been connected to processes of artistic production; artists such as Man Ray, Marcel Duchamp, Francis Bacon and Robert Rauschenberg, to name a few, have engaged both technical and psychological attributes of the X-ray as a means to express and transform their interpretive visual mediums.

The radioactively charged beams emanating from the X-ray *source* penetrate and pass through certain types of matter, and when exposed upon sensitized receiving plates, they produce images akin to shadow *castings*. The X-ray is violent. It is radioactive. When the beam violates a material, the material's molecular structure is disturbed; the affected molecules will never again compositionally connect in the same manner as before the proton beam bombarded them. The X-ray beam is conical, and as such the resulting image is actually an infinite series of oblique sections of the subject cast upon the receiving plate; the broader the conical projection, the more distorted the image will be. In effect, the X-ray image is a series of splayed sectional slices of all matter in the beam's path. The image is not a visual discourse on flatness – surface – rather, it is an archeological totality that can be read as topography, a shadowy representation of interiority recomposed as a casting of the provisional contents, as Brodsky says, that animates surface.

The works comprising *Site Castings* embody several mediums of representation – X-rays, mixed-media paintings and talisman-like sculptures – that serve to transform the examined artifactual evidence found in the aftermath of occupation – historical and contemporaneous, permanent and impermanent – into reformed two- and three-dimensional artworks that are then composed as spatial correspondences with the context of their origins – the palazzo[9].

As posited above, the X-ray exposes provisional content, content that lays dormant until exposed by the source's radioactive intrusions exacted upon a surface. The intimate relationship between a subject's surface and content is upended by technology. The X-ray images are, like the crime scene images, haunting, they don't seem to complete any narrative and they leave open spaces for perceptual interpretation; they project a kind of estranged – inexplicable – beauty that is born of deep content. The correspondence between light and dark, shadow and surface *is* content – directly, indexically[10] – content forcibly sliced from the *super*ficial attachments to the subject's forward countenance. Like the victimization of beauty in *Holy Motors* – and here I include Venice – the process incites potential transmogrifications, confusions and the interface of the spurious with the real, and

occupa un posto unico nella storia di Venezia, come residenza, studio e laboratorio, un ambiente multiforme di idee e produzione dove dal 1902 al 1949 hanno lavorato e risieduto il designer e artista di origine spagnola Mariano Fortuny y Madrazo e sua moglie, la stilista francese Henriette Negrin. In questo luogo Mariano e *Nigrin* hanno creato infiniti progetti, oggetti e idee. Era una casa, ma anche uno studio in cui lavorare, un luogo continuamente impregnato della presenza dell'arte, della musica, del design e delle tecnologie che hanno promosso la presenza delle opere a Venezia e in tutto il mondo; e lo fa ancora oggi nella sua attuale iterazione come Museo Fortuny di Venezia. L'intrecciarsi della storia del palazzo con il suo ruolo preminente di museo d'arte ha dato vita a un luogo-palinsesto, caratterizzato da risonanti corrispondenze tra le trasformazioni storiche di Venezia e il mondo contemporaneo della produzione artistica.

Sites Castings trae ispirazione da intrecci sia espliciti che impliciti che si trovano a Palazzo Fortuny. Gli spazi pubblici all'interno del palazzo sono disposti come *mise-en-scène* in cui gli oggetti propri dell'abitazione e della produzione artistica si intrecciano con le installazioni ospitate nel museo. Tali scene rappresentano appunto il contenuto narrativo e i reperti per le opere che vengono, non diversamente dalle scene del crimine e di inversione di *Holy Motors*, esposte, esaminate, distanziate e trasformate in ambienti il cui contenuto come "prove" viene concretamente re-immaginato.

L'installazione inizia con un'indagine, dove le mura del palazzo e i suoi spazi, i suoi oggetti e opere permanenti, e quelli facenti parte della mostra "Intuition" del 2017, sono stati immortalati tramite una fonte di raggi X portatile[8].

La radiografia è per definizione una tecnologia esplorativa, che esamina; le sue immagini avviano una ricerca che diparte da speculazioni percettive (letture), procede con la diagnosi (processo) e porta al trattamento (trasformazioni). Nonostante la radiografia sia generalmente associata ai campi della medicina diagnostica e forense, la tecnologia è stata sin dall'inizio interpretata come un portale verso i misteri non conosciuti – più oscuri – all'interno dei corpi. Lo sviluppo della tecnica dei raggi X, è stata da sempre collegata alla produzione artistica; artisti come Man Ray, Marcel Duchamp, Francis Bacon e Robert Rauschenberg, per citarne alcuni, hanno utilizzato le caratteristiche tecniche e psicologiche dei raggi X come mezzo per esprimere e trasformare i loro mezzi visivi interpretativi.

I raggi radioattivi che vengono emessi dalla *sorgente* penetrano e attraversano alcuni tipi di materia e, se esposti su lastre riceventi sensibilizzate, producono immagini simili a *ombre riflesse*. I raggi X sono violenti. Sono radioattivi. Quando un raggio si infrange su un materiale, la struttura molecolare del materiale viene disturbata; le molecole colpite non si connetteranno mai più nella stessa composizione come prima che il fascio di protoni le bombardasse. Il fascio a raggi X è conico, e come tale l'immagine che risulta è in realtà una serie infinita di sezioni oblique del soggetto proiettato sulla lastra ricevente; più ampia è la proiezione conica, più l'immagine sarà distorta. Di fatto, l'immagine radiografica è una serie di parti sezionali strombate di tutto ciò che incontra il percorso del fascio. L'immagine non è un discorso visivo sulla planarità – sulla superficie – è piuttosto una totalità archeologica che può essere letta come topografia, un'ombrosa rappresentazione dell'interiorità ricomposta come una proiezione di contenuti provvisori che, come afferma Brodskij, anima la superficie.

Le opere esposte all'interno di *Site Castings* comprendono vari mezzi di espressione: radiografie, dipinti a tecnica mista e sculture simili a talismani, che servono a trasformare l'insieme dei reperti esaminati a seguito dell'occupazione del luogo – storica e contemporanea, permanente e temporanea – in opere d'arte, ricostituite bidimensionalmente e tridimensionalmente, che vengono poi arrangiate in corrispondenze spaziali nel contesto di provenienza – il palazzo[9].

although the interpretive domain of *Site Castings* is not purposed by morals, as is specularly suggested in *Holy Motors*, there is a deep quietude that harbors the potential energy for appropriations by the machinations of abstraction. The author recognizes that incisions upon any surface, any *body* of evidence, are a type of violation, a violation of privacy, ownership and authorship, not only physical, but violations proffered by the voyeurism of the detached eye, the visual intrusions – innocent or otherwise – that incise the protective *super*ness of surface in search of the narrative and morphological meaning of its contents.

The artworks comprising *Site Castin*gs are not born of voyeurism, nor is the radiographic image appropriated for the purpose of consumption; rather, it is an integral constituent of a dialectical process, a generative platform initiating correspondences with the architectural body of Palazzo Fortuny – the *site*. *Site Castings*' multiform mediums of representation are entwined with the working palazzo as a continuously unfolding narrative exploring the embodied forms – the *castings* – of the presence of absence.*

La radiografia espone il contenuto provvisorio, un contenuto che giace dormiente fino a quando non viene messo in evidenza dalle intrusioni radioattive che la sorgente esercita su una superficie. L'intima relazione tra la superficie e il contenuto di un soggetto viene capovolto dalla tecnologia. Le immagini a raggi X sono come le immagini della scena del crimine, inquietanti, non riescono a completare alcuna narrazione, lasciando spazio a un'interpretazione percettiva; proiettano una sorta di bellezza estraniata – inspiegabile – che scaturisce da un contenuto profondo. La corrispondenza tra luce e buio, ombra e superficie è il contenuto, in modo diretto ed indicizzato[10]; un contenuto forzatamente scisso dalle sue *super*ficiali connessioni con l'aspetto manifesto del soggetto. Come nella vittimizzazione della bellezza in *Holy Motors* – e qui includo Venezia – il processo scatena potenziali trasmogrificazioni, confusioni e l'interfaccia tra spurio e reale. Anche se il dominio interpretativo di *Site Castings* non è finalizzato alla morale, come viene specularmente suggerito in *Holy Motors*, vi è una quiete profonda in cui risiede l'energia potenziale per le appropriazioni operate tramite le macchinazioni dell'astrazione. L'autore riconosce che le incisioni su qualsiasi superficie, qualsiasi *corpo* del reato, rappresentano una forma di violazione che non è solo fisica, ma anche violazione della privacy, della proprietà e della paternità artistica. Violazioni prodotte dal voyeurismo di un occhio distaccato, dalle intrusioni visive, siano esse innocenti o meno, che incidono la parte *super*iore a protezione della *super*ficie, alla ricerca del significato narrativo e morfologico dei propri contenuti.

Le opere d'arte che compongono *Site Castings* non nascono dal voyeurismo, né sono un'immagine radiografica destinata al consumo; sono piuttosto parte integrante di un processo dialettico, una piattaforma generativa che avvia corrispondenze con il corpo architettonico di Palazzo Fortuny – il *sito*. I multiformi mezzi di espressione di *Site Castings* si intrecciano con il palazzo in attività, come una narrazione in continua evoluzione che esplora le forme – i *casting* – che incarnano la presenza dell'assenza.*

1 'Artifactual' (adjective) | 1. a. that consists of or pertains to an artifact or artifacts. b. of or pertaining to man-made or manufactured objects. | 2. of a scientific observation or phenomenon: of the nature of an artifact; arising from the method of procedure; spurious, artificial. Oxford English Dictionary, www.oed.com, accessed 08/07/2019. | "Manufatto" agg. e s. m. [dal lat. manu factus "fatto a mano"]. | 1. agg. che è opera della mano dell'uomo, che ha subìto cioè una lavorazione o elaborazione da parte dell'uomo, sia a mano sia anche con l'aiuto di macchine, e di solito con l'impiego o per trasformazione di materie prime: prodotti m.; strutture, costruzioni m.; non vedono mai roba m. perché da loro in montagna non c'è (Alvaro). Nella sua contrapp., esplicita o implicita, a naturale, si trova usato, nella lingua ant., con accezione più ampia che in quella attuale: dichiarandosi i confini che dividevano le giurisdizioni essere i naturali da me dimostrati, non già i m. (Giannone); avete fatto quello che farebbero gl'iddii stessi, se abitassero una città m. (Cuoco); quindi anche (raro) procurato artificialmente: pescavan ne' libri, e pur troppo ne trovavano in quantità, esempi di peste, come dicevano, manufatta (Manzoni). | 2. s. m. a. denominazione generica di prodotti derivati dalla lavorazione, industriale o artigianale, di materie prime, sia finiti e pronti per l'uso, sia semilavorati, in attesa di una successiva fase di lavorazione: ditta che importa cotone grezzo e manufatti di cotone; m. tessili, meccanici; i m. dell'industria italiana; un'esposizione di manufatti dell'artigianato regionale. b. nelle costruzioni civili, opera di limitata entità, che può essere eseguita senza attrezzature specializzate e che per lo più non richiede uno specifico studio di progettazione: sono tali, per es., nelle costruzioni stradali e ferroviarie i ponticelli, i cavalcavia, gli attraversamenti per lo scolo delle acque; nelle costruzioni rurali le concimaie, i porticati e le tettoie per il ricovero di animali e attrezzi, i pozzi d'acqua, ecc. c. In archeologia e paletnologia, oggetto fatto dall'uomo, o da lui foggiato anche accidentalmente, con l'uso continuato. Voce *manufatto*, in www.treccani.it, consultato il 04/09/2019. L'autore nel suo testo originale fa un inciso sul significato del termine *artifactual* qui tradotto come manufatto.

2 J. Brodsky, *Watermark*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1992, p. 21. | I. Brodskij, *Fondamenta degli Incurabili*, Adelphi, Milano 1991, p. 10.

3 J. Brodsky, *Less Than One*, Ferrar, Straus and Giroux, New York 1986, p. 5. | I. Brodskij, *Fuga da Bisanzio*, Adelphi, Milano 1987, p. 15.

4 In much of my work, *liminal* has meanings that intertwine: 1. liminal is the least amount of distance (space and/or material) needed to connect two surfaces. | 2. in anthropology, liminality (from the Latin *limen*, meaning a *threshold*) is the quality of ambiguity or disorientation that occurs in the between stages of rituals, when participants no longer hold their pre-ritual status but have not yet begun the transition to the status they will hold when the ritual is complete. During a ritual's liminal stage, participants *stand at the threshold* between their previous way of structuring their identity, time, or community, and a new way, which the ritual establishes. | In gran parte del mio lavoro, liminale ha significati che si intrecciano: 1. liminale è la distanza minima (spaziale e/o materiale) necessaria per collegare due superfici. | 2. in antropologia, la liminalità (dal latino *limen*, che significa soglia) è la qualità dell'ambiguità o del disorientamento che si verifica nelle fasi intermedie dei rituali, quando i partecipanti non hanno più il loro status pre-rituale, eppure non hanno ancora iniziato il passaggio verso lo status che avranno quando il rituale è completo. Durante la fase liminale di un rituale, i partecipanti stanno sulla soglia tra il precedente modo di strutturare la loro identità, tempo, o comunità, e il nuovo modo, che il rituale stabilisce.

5 L. Sante, *Evidence*, Barnes and Noble, New York 2006, p. 63.

6 L. Carax, *Holy Motors*, France, Germany, 2013.

7 From a private correspondance between me and Ignacio Porzecanski. | Da una corrispondenza privata tra me e Ignacio Porzecanski.

8 'X-ray' (noun) a form of radiation named by Prof. W. C. Röntgen of Würzburg in 1895, capable of passing in various degrees through many substances impervious to light, and of affecting a sensitized plate and thus producing shadow-photographs of objects enclosed within opaque receptacles or bodies, e.g. of the bones, or a bullet or other foreign body, within the flesh of a living person or animal; they also produce fluorescence, phosphorescence, and electrical effects, and have a curative operation in certain skin diseases; much used in modern surgical and medical practice. The X-ray image is an index by definition – it is causal, it can be read as a residual trace, and it requires a subtext, or code, to be understood or relocated within the immediate context of the reader. | "Raggi X" s. m. è una forma di radiazione che nasce con il Prof. Röntgen di Würzburg nel 1895, in grado di passare di vari gradi attraverso molte sostanze impermeabili alla luce e di colpire una lastra sensibilizzata, producendo così fotografie-ombra di oggetti racchiusi in contenitori o corpi opachi, ad esempio delle ossa, o di un proiettile o altro corpo estraneo, all'interno della carne di una persona viva o di un animale; producono anche fluorescenza, fosforescenza ed effetti elettrici e hanno una funzione curativa in alcune malattie della pelle; molto utilizzati nella moderna pratica chirurgica e medica. L'immagine radiografica è per definizione un indice – è causale, può essere letta come traccia residua, e richiede un sottotesto, o codice, da comprendere o trasferire nel contesto immediato del lettore.

9 Museo Fortuny is a rich amalgam of contemporaneous artistic collaborations. *Site Castings* is also a collaborative work involving correspondences between myself, composer/performer Christopher Tignor, poet/author Laura Sims and architectural historian and author Alberto Pérez-Gómez. | Il Museo Fortuny è un ricco amalgama di collaborazioni artistiche contemporanee. Anche *Site Castings* è una collaborazione che ha coinvolto oltre a me, il compositore/performer Christopher Tignor, la poetessa/autrice Laura Sims e lo storico dell'architettura e autore Alberto Pérez-Gómez.

10 An indexical reading can be seen as a rarefaction of an extant visual or spatial condition requiring the attachment of contemporaneous signs in order to be understood within an alternative context. Index is used here in reference to the definition coined by Rosalind Krauss. According to Krauss, 'as distinct from symbols, indexes establish their meaning along the axis of a physical relationship to their referents. They are the marks or traces of a particular cause, and that cause is the thing to which they refer, the object they signify. Into the category of the index, we would place physical traces (like footprints), medical symptoms. Cast shadows could also serve as the indexical signs of objects'. | Una lettura *indicizzata* può essere vista come una rarefazione di una condizione visiva o spaziale esistente che richiede di allegare dei segni contemporanei per essere compresa in un contesto alternativo. L'indice viene qui utilizzato in riferimento alla definizione coniata da Rosalind Krauss. Secondo Krauss, "distinti dai simboli, gli indici stabiliscono il loro significato lungo l'asse di una relazione fisica con i loro referenti. Sono i segni o le tracce di una particolare causa, e quella causa è ciò a cui si riferiscono, l'oggetto a cui fanno riferimento. Nella categoria dell'indice, si collocano le tracce fisiche (come le impronte), e i sintomi medici. Le proiezioni delle ombre potrebbero anche servire come segni indicizzati degli oggetti". R. Krauss, *Notes on the Index: Seventies Art in America*, in "October", vol. 3, Spring | primavera 1977, p. 68.

* Acknowledgements. An institution such as Museo Fortuny is filled with operational complexities hidden from public view, and as such I have many to thank for allowing my assistants and me to work in the museum during a particularly complicated time – the demounting of the 2017 exhibition "Intuition". The museum staff scheduled, contacted the artists and galleries whose work I would engage, contacted insurance companies, were available for the constant moving of artworks and artifacts – irreplaceable pieces that required professional expertise to transport – and offered their knowledge when I asked questions about the works and spaces defining the museum. I am indebted to director Daniela Ferretti, who listened to my proposals and graciously opened the museum's doors to the work. Without her support the beginnings of *Site Castings* would likely remain idea over reality. I am especially grateful to Cristina Da Roit, who was my constant contact and liaison between all unknowable workings of the museum and the staff within; to Garance Laporte, Tiziana Alvisi and Georg Malfertheiner for their administrative assistance; to Mirco De Nat for his help in moving works; to my on-site assistant Federica Sveva Caregnato; to Ana Klofutar Hergeršič, who helped with transporting equipment from Slovenia to Venice and who continues assisting with studio work and digital transformations; to Lovrenc Košenina for digital modeling; to Nick Blair-Fish, who transported my equipment through the canals to and from the palazzo; to Domenico Potenza, and to Antonio Fontana and Loris Antenucci of Helios Automazioni (San Salvo, Italy) who graciously produced all stone sculptural works. Special thanks to Agostino De Rosa for initiating my contact with Museo Fortuny, but mostly for his continuing impact upon the work itself. Financial patrons for *Site Castings* include Roger Golden, Saša Hiti and Robert M. MacLeod. | Ringraziamenti. Un'istituzione come il Museo Fortuny si caratterizza per le sue complessità operative, non visibili al pubblico; ed è per questo che devo ringraziare tantissime persone per aver permesso ai miei assistenti e a me di lavorare nel museo in un periodo particolarmente complicato: lo smontaggio della mostra del 2017, "Intuition". Lo staff del museo ha organizzato le tempistiche, contattato gli artisti e le gallerie che avrei coinvolto, ha contattato le compagnie di assicurazione, si sono resi disponibili per la continua movimentazione delle opere d'arte e degli oggetti, pezzi insostituibili che richiedevano competenze di massima professionalità per essere trasportati: lo staff ha condiviso tutto ciò che sapeva quando ho posto domande sulle opere e gli spazi che definiscono il museo. Sono in debito con la direttrice Daniela Ferretti, che ha ascoltato le mie proposte e ha gentilmente aperto le porte del museo a quest'opera; senza il suo sostegno l'incipit di *Site Castings* sarebbe rimasto solo un'idea, senza divenire realtà. Sono particolarmente grato a Cristina Da Roit, che è stata il mio costante contatto e collegamento tra gli infiniti meccanismi del museo e il suo personale interno; a Garance Leporte, Tiziana Alvisi e Georg Malfertheiner per la loro assistenza amministrativa; a Mirco De Nat per il suo aiuto nello spostamento delle opere; alla mia assistente in loco Federica Sveva Caregnato; a Ana Klofutar Hergeršič che mi ha aiutato nel trasporto delle attrezzature dalla Slovenia a Venezia e che continua ad assistermi nelle trasformazioni digitali; a Lovrenc Košenina per la modellazione digitale; a Nick Blair-Fish, che ha trasportato le attrezzature attraverso i canali avanti e indietro dal palazzo; a Domenico Potenza, e a Antonio Fontana e Loris Antenucci di Helios Automazioni (San Salvo, Italia) che hanno prodotto con grazia tutte le opere tridimensionali in pietra. Un ringraziamento speciale va ad Agostino De Rosa per avermi messo in contatto con il Museo Fortuny, ma soprattutto per il suo continuo contributo all'opera stessa. Tra gli sponsor di *Site Castings* ci sono Roger Golden, Saša Hiti e Robert M. MacLeod.

On Poetic Radiography

Judiciously applying sophisticated technological instrumentality to the aims of poetic revelation, Paul O Robinson allows us to see *more*, yet unlike analogously generated scientific images, the surplus offered by his radiographs is a celebratory mystery: a section through the cone of vision that does not simply 'clarify', and yet is also a cognition and not mere mystification. The work has the effect of overcoming the traditional dualities often invoked by philosophers, poets and art critics since the beginning of modernity; it exists beyond such concepts as form and content, surface and depth, to reveal a numinous *reversibility*.

This work deliberately acknowledges and leaves behind the dangerous oscillations of art from impressionism to contemporary experimentalism: attempts at depth caught in a metaphysical misstep, or celebrations of the surface that eventually wallow in superficiality. Instead we witness the hopeful unveiling of meaning for embodied sight, beyond the purely retinal: the moment depth *becomes* surface, and the work *presences* the enigma which is life, the *mind in body* or spiritual flesh. Unfathomable and erotic, mysterious and seductive: like the two sides of the *penumbra* that many centuries ago the insightful Giordano Bruno suggested was the true nature of everything that *is*, without ever becoming simply 'light' or 'shadow'.

Sulla radiografia poetica

Consapevole di piegare la raffinatezza tecnologica ai fini della rivelazione poetica, Paul O Robinson ci permette di vedere *di più*. Eppure, diversamente da altre immagini scientifiche analogamente prodotte, il surplus generato dalle sue radiografie rappresenta un mistero da celebrare: una sezione della piramide visiva che non solo "chiarisce", ma è anche conoscenza e non mera mistificazione. Il lavoro supera le dualità tradizionali spesso evocate da filosofi, poeti e critici d'arte sin dagli albori della modernità. Esso esiste oltre concetti quali forma e contenuto, superficie e profondità, rivelando una *reversibilità* sovrannaturale.

Questo lavoro riconosce e oltrepassa volutamente le pericolose oscillazioni dell'arte dall'impressionismo allo sperimentalismo contemporaneo: abbagli di profondità presi in un metafisico passo falso o elogi della forma esteriore che finiscono per crogiolarsi nella superficialità. Invece si assiste fiduciosi a uno svelamento di significato della vista latente, la quale va oltre la pura retina: l'esatto momento in cui la profondità *si fa* superficie e il lavoro *incarna* l'enigma che è vita, *mente nel corpo* o carne spirituale. Imperscrutabile ed erotico, misterioso e seducente. Come i due lati della *penumbra* che molti secoli prima con eccezionale lungimiranza Giordano Bruno aveva definito come la vera natura di ogni cosa che *è*, senza mai divenire semplicemente "luce" o "ombra".

Vesper
Rivista di architettura, arti e teoria
Journal of Architecture, Arts & Theory

No. 1 | Supervenice
Autunno | Inverno 2019
Fall | Winter 2019

Vesper è un progetto di | is a project by Pard – Publishing Actions and Research Development / Ir.Ide – Infrastruttura di Ricerca Integral Design Environment
Dipartimento di Culture del progetto – Dipartimento di eccellenza
Università Iuav di Venezia

Direttore | Editor
Sara Marini, Università Iuav di Venezia

Consiglio editoriale | Editorial Board
Fabrizio Barozzi, Massachusetts Institute of Technology
Dario Gentili, Università degli Studi Roma Tre
Sebastián Irarrázaval, Pontificia Universidad Católica de Chile
Angela Mengoni, Università Iuav di Venezia
Gundula Rakowitz, Università Iuav di Venezia
Luka Skansi, Politecnico di Milano

Comitato scientifico | Advisory Board
Giuliana Bruno, Harvard University
Emanuele Coccia, École des Hautes Études en Sciences Sociales
Michele Cometa, Università degli Studi di Palermo
Giovanni Corbellini, Politecnico di Torino
Kaat Debo, MoMu Antwerp
Nicola Emery, Accademia di Architettura di Mendrisio, Università della Svizzera italiana
Serenella Iovino, University of North Carolina at Chapel Hill
Andreas Kreul, Universität Bremen
Mario Lupano, Università Iuav di Venezia
Gianfranco Marrone, Università degli Studi di Palermo
Inés Moisset, Universidad Católica de Córdoba
Fiamma Montezemolo, University of California, Davis
Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, University of Westminster
Andrea Pinotti, Università degli Studi di Milano
Alessandro Rocca, Politecnico di Milano
Annalisa Sacchi, Università Iuav di Venezia
Federico Soriano, Universidad Politécnica de Madrid
Federica Villa, Università degli Studi di Pavia
Mechtild Widrich, School of the Art Institute of Chicago

Redazione | Editorial Staff
Giulia Bersani, Giovanni Carli, Egidio Cutillo, Giacomo De Caro, Stefano Eger, Alessia Franzese, Elisa Monaci, Arianna Mondin, Andrea Pastorello, Alberto Petracchin, Sissi Cesira Roselli, Davide Zaupa, Luca Zilio.

Traduzioni | Translations
Just!Venice
Per quanto riguarda le citazioni all'interno dei contributi laddove non diversamente specificato tutte le traduzioni sono di Just!Venice. | The citations in this journal are translations by Just!Venice, unless otherwise specified.

Layout grafico | Graphic Layout
bruno, Venezia

Caratteri tipografici | Typefaces
Union, Radim Peško, 2006
JJannon, François Rappo, 2019

Editore | Publisher
Quodlibet srl
via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23 - 62100 Macerata
www.quodlibet.it

Abbonamento annuo (due numeri) | One Year Subscription (two issues)
Italia | Italy € 25 Estero | International € 50

Per abbonamenti e ulteriori informazioni | For subscriptions and any further information: ordini@quodlibet.it

© Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory

Periodicità semestrale | Six-monthly Journal

Fondi per la pubblicazione | Publication Funding
Dipartimento di eccellenza 2018 - Finanziamento Miur

Contatti | Contacts
Per qualsiasi altra informazione | For any further information:
pard.iride@iuav.it
www.iuav.it/vesperrivista | www.iuav.it/vesperjournal

Iscrizione al Registro Stampa del Tribunale di Venezia n. 4/2019 del 24/10/2019
Direttore responsabile: Sara Marini

Autori | Authors
Fabrizio Antonelli, *professore associato in Georisorse Minerarie e Applicazioni Mineralogico-petrografiche per l'Ambiente e i Beni Culturali*, Università Iuav di Venezia.
Lorenzo Calvelli, *professore associato in Storia Antica*, Università Ca' Foscari Venezia.
Paolo Ceccon, *architetto*, Venezia.
Agostino De Rosa, *professore ordinario in Disegno*, Università Iuav di Venezia.
Nicola Emery, *docente-ricercatore in Filosofia e Estetica*, Accademia di Architettura di Mendrisio, Università della Svizzera italiana.
Milovan Farronato, *direttore e curatore di Fiorucci Art Trust*, London. *Curatore del Padiglione Italia della 58. Esposizione Internazionale d'Arte - Biennale di Venezia 2019*.
Daniela Ferretti, *direttrice del Museo Fortuny*, Venezia.
Manuele Fior, *Cartoonist, Illustrator and Architect*, Paris.
Luigi Guzzardi, *architetto*, Venezia.
Robert Henke, *Composer, Artist and Software Developer*, Berlin.
Serenella Iovino, *Professor in Italian Studies and Environmental Humanities*, University of North Carolina at Chapel Hill.
Armin Linke, *Photographer*, Berlin.
Giovanni Marras, *professore associato in Composizione Architettonica e Urbana*, Università Iuav di Venezia.
Riccardo Miotto, *architetto e illustratore*, Treviso.
Gabriele Monti, *ricercatore in Disegno Industriale*, Università Iuav di Venezia.
Alessandra Pagliano, *professore associato in Disegno*, Università Federico II di Napoli.
Alberto Pérez-Gómez, *Professor in History and Theory of Architecture*, McGill University, Montréal.
Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, *Professor in Law & Theory*, University of Westminster, London.
Mario Piana, *professore ordinario in Restauro*, Università Iuav di Venezia.
Fernando Quesada, *Professor in Architecture*, Universidad de Alcalá.
Paul O Robinson, *Artist and Professor in Design and Theory*, Univerza v Ljubljani.
Annalisa Sacchi, *professore associato in Discipline dello Spettacolo*, Università Iuav di Venezia.
Massimo Santanicchia, *Professor in Architecture*, Iceland University of the Arts.
Supervoid (Benjamin Gallegos Gabilondo, Marco Provinciali), *studio di architettura*, Roma. + Anna Livia Friel, *dottoranda in Urbanistica*, Università Iuav di Venezia.
Léa-Catherine Szacka, *Professor in Architectural Studies*, University of Manchester.
Luca Trevisani, *Artist*, Berlin.
Angela Vettese, *professore associato in Museologia e Critica Artistica e del Restauro*, Università Iuav di Venezia.

I disegni a | Drawings at pp. 138-140, 147, 148-149, 202-203 sono della redazione | are by the Editorial Staff.

Tutti i contributi pubblicati in questo numero sono stati sottoposti a un procedimento di revisione tra pari (Double-Blind Peer Review) ai sensi del Regolamento Anvur per la classificazione delle riviste nelle aree non bibliometriche, ad eccezione dei testi presenti nelle rubriche Citazione, Racconti, Inserto, Ring e Tutorial. | All published contributions are submitted to a Blind Peer Review process according with Anvur Legislation of journals rating in "not bibliometric" scientific fields, except for the sections Quote, Tales, Extra, Ring and Tutorial.

Vesper è inclusa nell'elenco delle riviste scientifiche dell'Agenzia nazionale di valutazione del sistema universitario e della ricerca (Anvur) per le aree non bibliometriche *08 - Ingegneria civile e Architettura* e *11 - Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche*. | Vesper has been acknowledged the status of 'scientific journal' by the Italian National Agency for the Evaluation of Universities and Research Institutes (ANVUR) in the academic fields of *Civil Engineering and Architecture*, as well as *History, Philosophy, Pedagogy and Psychology* (areas *08* and *11* in the Italian academic areas, with the exception of their bibliometric subfields). Vesper è indicizzata su | is indexed in EBSCO e | and Torrossa.

ISBN 978-88-229-0416-4
ISSN 2704-7598

Finito di stampare nel mese di novembre 2019 da | Printed on November 2019 by Industria Grafica Bieffe, Recanati (MC)

Università Iuav di Venezia
dcp dipartimento di Culture del Progetto
Quodlibet

Questo volume è concesso in licenza secondo i termini della Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND 4.0 International License) che permette di scaricare le opere, a patto che si accrediti l'Autore(i), non potendo modificarle in alcun modo o utilizzarle commercialmente. Le immagini o altro materiale di terze parti non è incluso nella licenza Creative Commons della rivista e l'uso non è permesso dalla normativa vigente, o eccede l'uso consentito. Per l'utilizzo si dovrà ottenere il permesso direttamente dal titolare del copyright. | This publication is licensed under a Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND 4.0 International License). This license allows downloading the articles provided that they are properly attributed to their Author(s), without modifying them in any way or using them for commercial purposes. Images and other third parties' material is not included in the Creative Commons license of the Journal and their use is not allowed by current legislation, or exceeds the permitted use. It is necessary to ask permission from copyright holders for the use.