

TRAINING

DOMINIK
RITSZEL

Premio Giovane Emergente Europeo Trieste Contemporanea
Young European Artist Trieste Contemporanea Award

Il Comitato Trieste Contemporanea assegna il Premio Giovane Emergente Europeo Trieste Contemporanea ad un giovane proveniente dall'Europa centro orientale con il fine di promuovere il suo lavoro sulla scena artistica internazionale.

Il riconoscimento offre al vincitore la possibilità di pensare a un progetto di mostra che viene allestita allo Studio Tommaseo di Trieste.

Viene anche pubblicato un catalogo dell'esposizione. Dal 2013 il premio è biennale.

The Trieste Contemporanea Committee assigns the Young European Artist Trieste Contemporanea Award to a young Central Eastern European artist with the aim of promoting his or her work on the international art scene.

The prize gives the winner the possibility of thinking and displaying an exhibition project in Trieste at the Studio Tommaseo.

A monographic catalogue is also published. From 2013 the Award has become biennial.

I premi / The awards

2015 Dominik Ritzel (PO)

2013 ex aequo Johanna Binder (A) /
Abel, Carlo and Max Korinsky (D)

2012 Kristina Buch (D)

2011 HR-Stemenov (BG)

2010 Dušica Dražić (SRB)

2009 Driant Zeneli (AL)

2008 Alberto Tadiello (I)

2007 Nikola Uzunovski (MK)

2006 Ivan Moudov (BG)

2005 Nika Radić (HR)

2004 non assegnato / unassigned

2003 Nicolae Comanescu (RO)

2002 Paweł Althamer (PO)

2001 Gaetano Mainenti (I)

2000 Mojca Osojnik (SLO)

1999 Gia Edzgeradze (GE)

TRAINING

DOMINI
K
RITSZEL





Dominik Ritszel

TRAINING

Premio Giovane Emergente Europeo Trieste Contemporanea 2015

2015 Young European Artist Trieste Contemporanea Award

26 marzo > 05 maggio 2016 / March 26 > May 05, 2016

SEDE / VENUE

Trieste, Studio Tommaseo, via del Monte 2/1

MOSTRA A CURA DI / EXHIBITION CURATOR

Lore Gablier

ORGANIZZATORE / ORGANISER

Trieste Contemporanea

CON IL CONTRIBUTO DI / SPONSORED BY

Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia

CON LA COLLABORAZIONE DI / IN COLLABORATION WITH

Studio Tommaseo

CATALOGO A CURA DI / CATALOGUE EDITOR

Giuliana Carbi Jesurun

TESTI DI / TEXTS BY

Lore Gablier, Marta Lisok

TRADUZIONI / TRANSLATIONS

Matilde Guzzi

COLLABORAZIONE ALL'EDIZIONE / EDITOR ASSISTANT

Virginia Dordei

GRAFICA / GRAPHIC DESIGN

Manuela Schirra, Chiara Tomasi

STAMPA / PRINTING

Grafiche Filacorda Srl, Udine

FOTO DELLA MOSTRA / EXHIBITION'S PHOTOS

Fabrizio Giraldi

SEGRETERIA DEL PREMIO / AWARD SECRETARIAT

Alessia Rubatto, Elisa Stocchi

UFFICIO STAMPA / PRESS OFFICE

Costanza Grassi

© 2016, Trieste Contemporanea

Studio Tommaseo

Istituto per la documentazione e la diffusione delle arti

via del Monte 2/1, 34121 Trieste, Italy

info@triestecontemporanea.it / www.triestecontemporanea.it

cover image:

Dominik Ritszel, still from the video *Versus*, 2014

[01] TRAINING, 2016
installation, Studio Tommaseo, Trieste

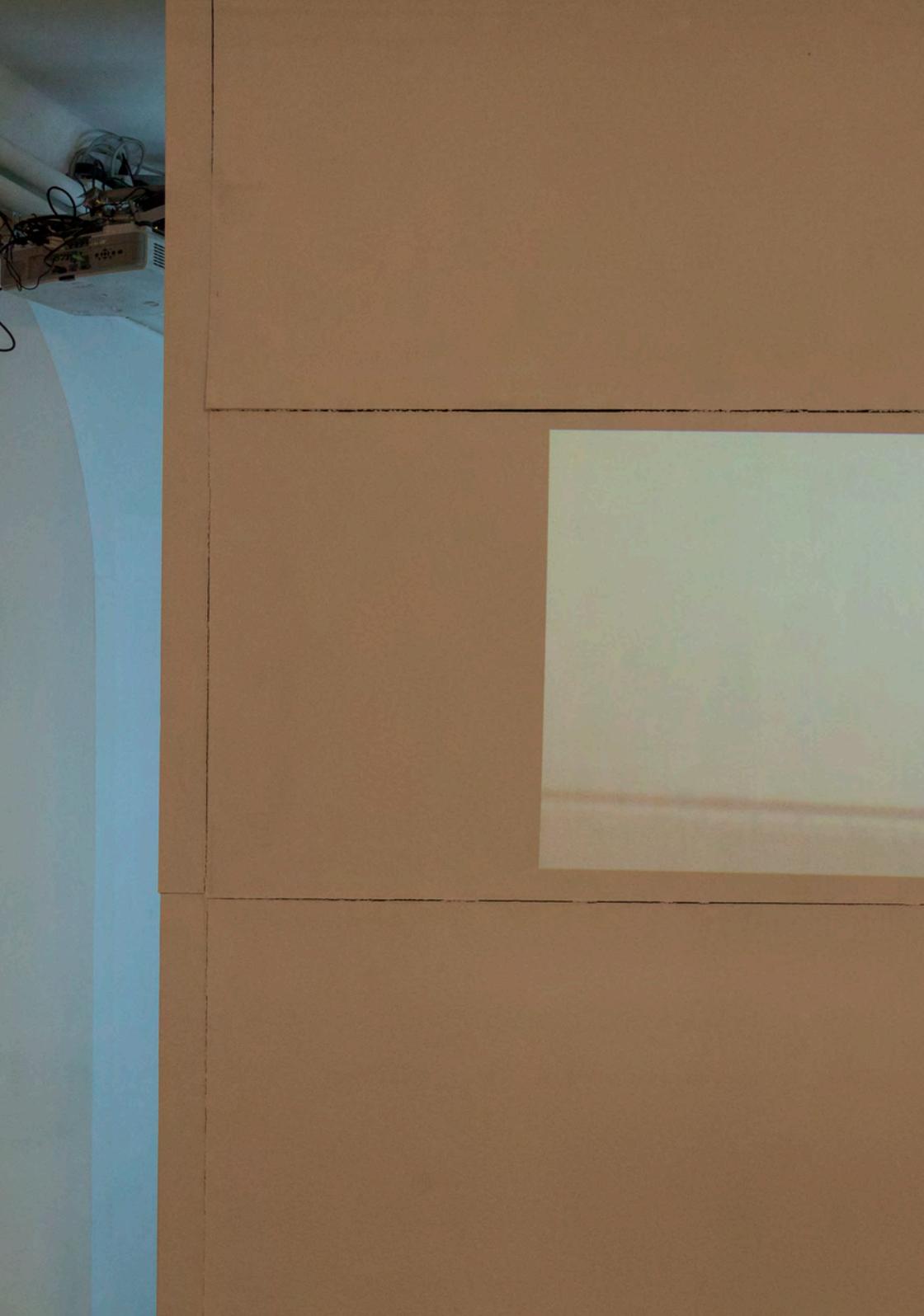
SEE YOU ALL, 2012
video 28'49"

EINE KLEINE WERKE, 2012
video 11'28"

FILM ABOUT THE SCHOOL, 2014
video 09'13"

VERSUS, 2014
video 08'21"

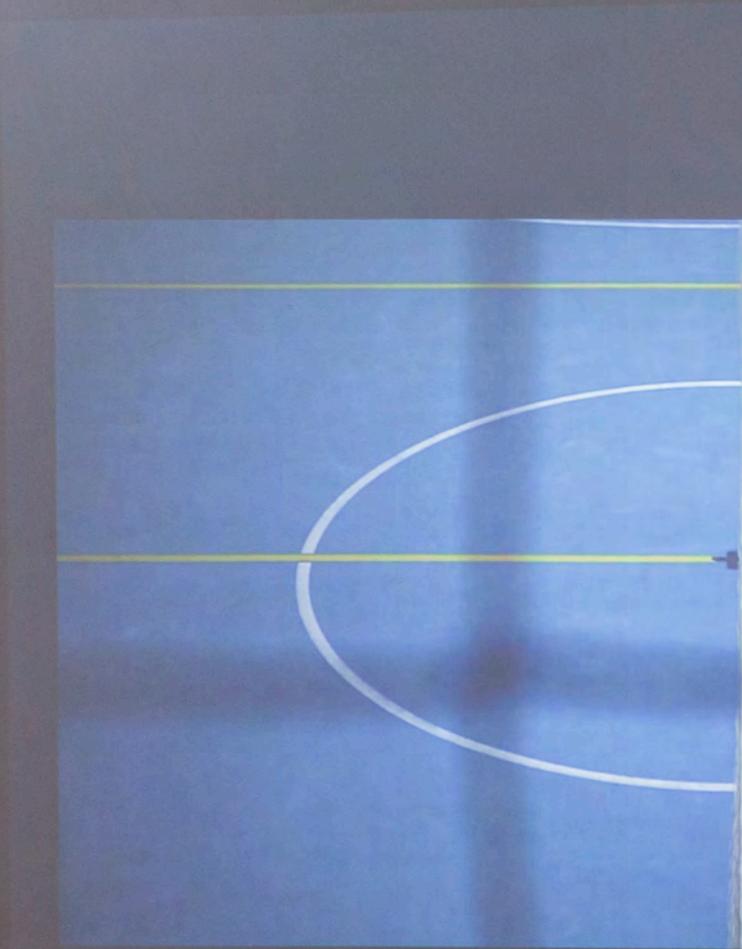
REVERB, 2015
video 14'30"

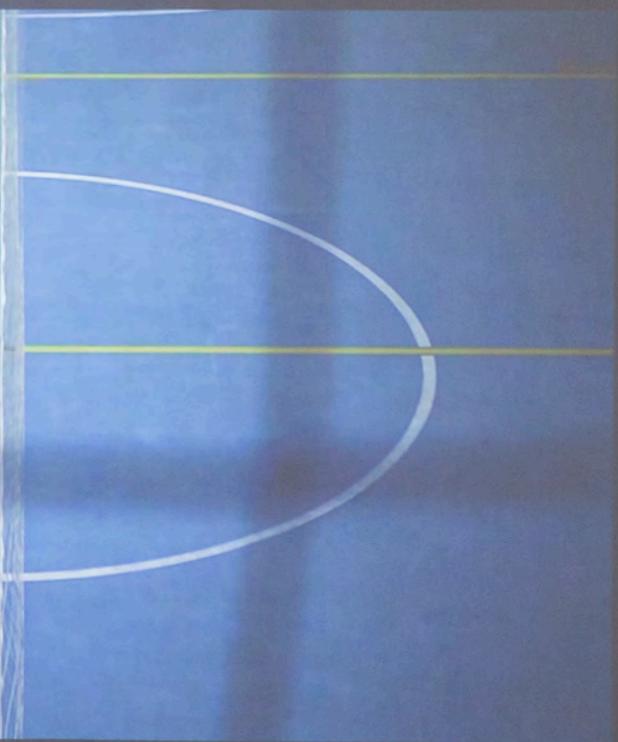






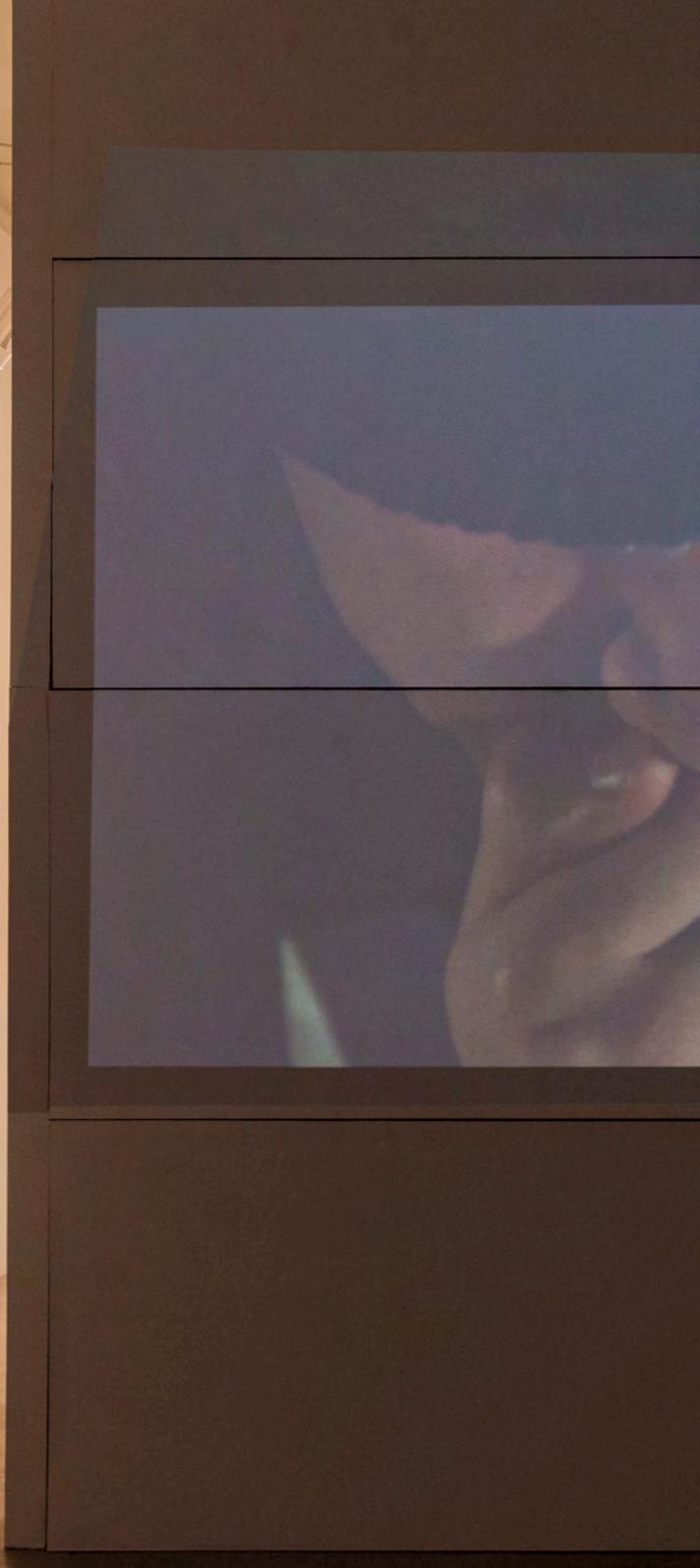














Ho conosciuto Dominik Ritszel nell'inverno del 2012. In quel periodo, stava studiando all'Accademia di Belle Arti a Katowice e stava incominciando a lavorare con il video, che poi è diventato il suo principale strumento di espressione. Per quasi due anni Ritszel si è concentrato sulla sua città natale riprendendo il comportamento delle persone in pubblico e dando così vita al suo primo film See You All. Il fatto che Dominik abbia iniziato la sua carriera di videomaker con un progetto nel quale registrava ciò che lo circondava in sé non è sorprendente: quale miglior modo di iniziare a conoscere il video concettualmente e praticamente? Ciò che è notevole, invece, è la sua decisione di utilizzare un obiettivo a zoom esteso, il che gli ha permesso di filmare senza essere notato. Facendo questo Ritszel ha assunto il ruolo di un osservatore distaccato ma onnipresente, riducendo i suoi soggetti a semplici oggetti sottoposti ad esame analitico, e ha trasformato l'atto dell'osservare in un atto di assoggettamento. Lontano dall'aneddotica, l'impresa inaugurale di Ritszel in qualità di regista, rivela la sua ossessione verso il potere e la disciplina, che nei suoi lavori non ha poi mai smesso di esplorare. Che trattino di soldati o guardie carcerarie, di una figura paterna, di allenatori sportivi o addirittura dell'architettura come forma di sorveglianza repressiva, i suoi film tentano di dissezionare il meccanismo disciplinare attraverso il quale siamo "allenati" a conformarci alle norme e a diventare ubbidienti soggetti sociali.

Durante l'inverno del 2012, Dominik ed io siamo andati in Moldavia per partecipare a una residenza d'artista di tre settimane. A Chişinău, Dominik ha prodotto Campers, un film in cui due attori vestiti da militari mettono in scena una serie di azioni ispirate da giochi per bambini e codici

I met Dominik Ritszel in the Winter of 2012. At the time, he was studying at the Academy of Fine Arts in Katowice and had begun working with video, which has since become his primary medium. For almost two years, Ritszel had been observing his hometown, capturing people's behaviour in public space, and had produced his first film, *See You All*. The fact that Dominik began his practice as a filmmaker with a project in which he recorded his surroundings is in itself not surprising, for what better way to become acquainted with the medium of video both practically and conceptually? What is noteworthy, however, is his decision to use a long-distance zoom lens, which allowed him to film without being noticed. In doing so, Ritszel positioned himself both as a detached and yet omnipresent observer, reducing his subjects to mere objects of scrutiny, turning the very act of watching into one of subjugation. Far from anecdotic, Ritszel's inaugural endeavor as a filmmaker reveals his obsession with power and discipline, which he has since never ceased to explore throughout his work. Whether they feature soldiers, prison guards, a father figure, coach, or even architecture as a repressive form of surveillance, his films attempt to dissect the disciplinary mechanisms through which we are "trained" to conform to norms and become obedient subjects in society.

During the Winter 2012, Dominik Ritszel and I travelled to Moldova to take part in a three-week residency. In Chişinău, Dominik produced, *Campers*, a film in which two actors dressed in military uniforms perform a series of actions inspired by children's games and military codes. As the film unfolds, they appear in one deserted site after another. Their behavior becomes increasingly erratic and their role ambiguous: are they patrolling these sites or defying military

militari. Nello svolgersi del film, essi appaiono in una serie di luoghi, tutti abbandonati. Il loro comportamento diventa sempre più incoerente e il loro ruolo ambiguo: hanno il compito di pattugliare questi luoghi oppure stanno tentando di sottrarsi al loro dovere militare? Campers si ispira ad un'esperienza fatta da Dominik in un negozio di oggetti di seconda mano. Dominik ci racconta che per entrare aveva dovuto passare un cancello con metal detector dove c'erano tre guardie di sicurezza a controllare i clienti. Non era ammesso portare le borse e quindi aveva dovuto lasciare la sua in un armadietto. Nella cabina di prova, il commesso aveva aperto all'improvviso la tenda per controllare il numero degli articoli che aveva preso. Non aveva notato la segnaletica di divieto di fotografare, stava per fare una foto con il cellulare e gli avevano chiesto di spegnere. Avendo in mente la ubiqua sorveglianza del negozio dell'usato, Dominik incominciò a notare i soldati spiegati in tutta la città, che a volte pattugliavano zone con edifici abbandonati, sembrava che gironzolassero, come bambini pigri.

Se Camper è un lavoro di fiction, che può essere visto come un tentativo "simbolico" di annullare i meccanismi di controllo, il successivo film di Ritszel, Eine kleine Werke, girato nel Zabrze Remand Center, cerca di abbattere l'istituzione disciplinare dall'interno.

Qui l'artista organizza un concerto nel cortile della prigione. Un percussionista in uniforme bianca suona, con bastoncini in legno su un recipiente di plastica, una marcia per l'esecuzione delle condanne a morte, poi d'un tratto incomincia a improvvisare, liberando il potere dirompente della musica – un'occasione per cambiare, almeno per un attimo, la routine e il ritmo rigido di quell'istituzione. Il film alterna le riprese a grandangolo del percussionista e dell'architettura – con un'enfasi sulle reti di filo spinato, sulle torri di controllo e sui muri – a primi piani sui corpi maschili dei detenuti e sui loro minimi gesti. Attraverso l'uso del suono, l'artista cerca di penetrare l'intimità dei detenuti e di svelare la lotta delle loro emozioni. Ma, non volendo rivelare i loro sentimenti, i detenuti comunque continuano a opporre resistenza. La loro impassibilità è drasticamente in contrasto con l'intensità crescente della musica del percussionista. Fondamentalmente, è in questa evidente dicotomia che sono resi visibili i

duty? Campers was inspired by Ritszel's experience in a second-hand shop. To enter, as he recalls, he had to pass through a gate equipped with a metal detector where three security guards monitored customers. Bags were not allowed, so he had to leave his in a locker.

In the fitting room, the saleswoman suddenly opened the curtain to check the number of items he had. When attempting to take pictures with his cellphone, he was asked to turn his camera off – he hadn't noticed the sign that forbid photographs. With the omnipresent surveillance in the second-hand shop in mind, he began to notice soldiers deployed throughout the city, sometimes guarding abandoned building sites, who appeared to be merely loitering, like idle children.

If Campers employs a fictional script, and can thus be seen as an attempt to "symbolically" undo mechanisms of control, Ritszel's next film, Eine kleine Werke, shot in the Zabrze Remand Center attempts to subvert a disciplinary institution from within. Here, the artist arranged a concert in the prison courtyard. Dressed in a white uniform, a percussionist plays an execution march with wooden sticks and a plastic container, then abruptly begins to improvise, thus suggesting the disruptive power of music – the chance to transform, at least for a moment, the fixed rhythm and routine of the institution. The film alternates wide angle shots of the percussionist and the prison architecture – with an emphasis on the fences, control tower, and walls – along with close-ups of male inmates' bodies and their minutest gestures. Through the use of sound, the artist attempts to penetrate the intimacy of the inmates and unravel their emotional struggles. The inmates, however, not wishing to make their feelings known, keep resisting. Their impassivity drastically contrasts with the percussionist's increasing intensity. Ultimately, it is in these sharp dichotomies that mechanisms where the body and mind are forced to observe rhythms, patterns, and behaviours are rendered visible.

Exploring further the relation between the body and discipline, Ritszel's next film, Versus, features a group of athletes during training. Versus is crafted in a similar manner to Eine kleine Werke: wide angle shots of the athletes performing stretching and warm-up exercises are interspersed with close-ups of their body parts and limbs – in particular their hands. Nervous movements and spasms, the result of excessive emotion – impossible to either

meccanismi per i quali mente e corpo sono forzati ad osservare ritmi, modelli e comportamenti.

Esplorando ulteriormente la relazione tra corpo e disciplina, il film di Ritzsel che segue, Versus, rappresenta un gruppo di atleti durante gli allenamenti. Versus è costruito nella stessa maniera di Eine kleine Werke: le riprese con grandangolo sugli atleti mentre fanno esercizi di allungamento e di riscaldamento sono intervallate da primi piani su parti del loro corpo e sugli arti – in particolare sulle loro mani.

Movimenti e spasmi nervosi, conseguenza di un'eccessiva emozione (impossibile da contenere o da sfogare), rompono la coreografia, dal rigore troppo austero, degli atleti. In tutti e due i film, la tensione drammatica è sottolineata da un meticoloso equilibrio di silenzio e suono – in questo caso, il suono prodotto dal corpo stesso: respiro pesante, mani che sbattono vigorosamente, piedi che toccano il suolo e via dicendo. La causa del nervosismo crescente degli atleti viene rivelata verso la fine del film quando appare un uomo vestito di nero, in piedi, impassibile; con le braccia incrociate sul petto, sorveglia l'andamento dei giovani adulti.

Se in Eine kleine Werke e Versus, la figura umana ancora rappresenta il potere e il controllo (le guardie di pattuglia o che stazionano dietro i vetri della torre di controllo, l'allenatore impassibile), gli scolari in Film About the School sono abbandonati a se stessi.

Film About the School, girato all'interno della scuola media che Ritzsel frequentava, incomincia con l'immagine di una mano che con un pennello e un compasso riproduce i disegni di Willey Reveley per il panottico di Jeremy Bentham su un banco di scuola (1). Sul tavolo-panottico al centro c'è un buco che probabilmente ha fatto uno scolaro in un momento di distrazione o riposo. Il buco rispecchia la vertiginosa scala a chiocciola della scuola che appare nella sequenza successiva o l'ombra scura di un vano dell'aula della scuola, in una sequenza che si vede più tardi. Inizialmente l'architettura sembra essere il tema principale del film. E invece, facendo fin dall'inizio riferimento al panottico, Film About the School ci dice che il potere di assoggettare e di soggiogare non sono più rappresentati dallo sguardo di un osservatore autoritario, ma piuttosto che ora il potere si sorregge autonomamente attraverso

contain or release – disrupt the rigorous, almost ascetic, choreography of the athletes. In both films, the dramatic tension is further underscored by a meticulous balance of silence and sound – in this case, the sound produced by the body itself: heavy breathing, hands slamming vigorously, feet touching the ground, and so on. The source of the athletes' growing nervousness is revealed towards the end of the film when a man dressed in black appears, standing impassive; his arms crossed on his chest, he monitors the pace of the young adults.

If, in Eine kleine Werke and Versus, the human figure still embodies power and control – the guards on patrol or stationed behind the control tower's glass, the impassive coach – the pupils in Film About the School are left to themselves.

Shot in Ritzsel's former secondary school, Film About the School begins with a hand reproducing Willey Reveley's drawings for Jeremy Bentham's panopticon with a pencil and compass on a school table (1). At the center of the table-top panopticon is a hole, which we assume has been carved by a pupil in a moment of distraction or restlessness. The hole mirrors the vertigo of the school's spiral staircase, which appears in the following sequence, or, in a later sequence, the dark, shadowy recess of a school room.

At first, the architecture seems to be the main feature of the film. And indeed, with its opening reference to the panopticon, Film About the School suggests that the power to subject or subjugate is no longer embodied in the gaze of an authoritarian observer; rather, power now sustains itself through the architecture – an insidious and pervasive form of social control, which implies self-discipline and self-censorship.

However, pupils start to appear, their backs to the camera. They walk through dark corridors, face the walls and quietly count backwards from 10 to 0, or silently sit, motionless, in a classroom. In the gymnasium, one of them holds a rope, his face out of frame, as if he were desperately trying not to fall. Overshadowed by a formidable architecture, each sequence conveys a feeling of oppression and claustrophobia, which culminates when another faceless pupil anxiously cracks his knuckles. All of a sudden, however, the oppressive architecture disappears behind a pile of anarchically thrown mattresses.

l'architettura – un'insidiosa e penetrante forma di controllo sociale che implica l'autodisciplina e l'autocensura.

*Tuttavia, gli allievi cominciano ad arrivare, spalle alla telecamera. Camminano per corridoi scuri, stanno con la faccia rivolta al muro contando a bassa voce all'incontrario dal 10 allo 0, o siedono in una classe, silenziosi, senza fare un movimento. In palestra, uno di loro tiene una corda, il suo viso fuori dall'inquadratura, come se stesse disperatamente cercando di non cadere. Nell'ombra di un'impressionante architettura, ogni sequenza trasmette un sentimento di oppressione e claustrofobia, che culmina quando un altro alunno senza volto si scroccia le dita ansiosamente. All'improvviso però l'architettura opprimente scompare dietro una pila di materassini gettati caoticamente. Gli scolari, di cui stavolta vediamo i visi sorridenti rivolti alla telecamera, saltellano giocosamente sui materassi, su e giù da quella che potrebbe essere una barriera. In questa ultima sequenza il comportamento inaspettatamente positivo sembra anticipare un'insurrezione, insurrezione che nell'ultimo film di Ritzsel, *Reverb*, raggiunge il parossismo.*

*In nessuno dei film di Ritzsel il suono è così dominante come in *Reverb*. E, se di solito il suono appare nel suo lavoro come un modo di interrompere controllo e repressione associati all'atto di sorveglianza, qui evolve su un altro livello ancora, accompagnando un simbolico atto di ribellione. In un parcheggio sotterraneo due giovani uomini sono seduti sui sedili anteriori di una macchina e ascoltano musica ad alto volume. Il suono si fa sempre più forte man mano che entrambi gli uomini accompagnano il ritmo della musica battendo i pugni sul cruscotto. Il parcheggio tra l'altro è vuoto, così nessuno può sentire il loro astio palestinese, che alla fine scompare assorbito dalla notte della città, mentre la camera pian piano si allontana dall'auto. Se, in *Film About the School*, la rottura che compare alla fine del film porta una speranza di emancipazione, qui spazza via qualsiasi segno di insurrezione. I giovani maschi ribelli svaniscono, rimpiazzati da un'altra figura maschile, nascosta dentro ad una felpa col cappuccio, che con la testa abbassata sta seduta di fronte ad un grande televisore – altro simbolo di consumismo giovanile e di massa. Sullo schermo compaiono uccelli ed alberi,*

Their faces now in view and smiling at the camera, the pupils playfully jump up and down on the mattresses, or what resembles a barricade. In this ultimate sequence, the pupils' unexpected buoyant behaviour seems to anticipate an insurrection that reaches a paroxysm in Ritzsel's latest film, *Reverb*.

In none of Ritzsel's films is the sound so dominant than in *Reverb*. And if sound usually appears in his work as a way of disrupting control and repression associated with the act of surveillance, here it evolves at yet another level where it accompanies a symbolic act of rebellion.

In an underground parking lot, two young men sitting in the front seats of a stationed car play loud music. The sound is made all the more harder as both men aggressively accompany the rhythm of the music with their fists against the dashboard. The parking lot is otherwise empty, and thus nobody hears their apparent resentment, which ultimately fades away, absorbed by the city at night, as the camera slowly withdraws from the car. If in *Film About the School* the rupture that occurs at the end of the film brings hope of emancipation, here it sweeps away all signs of insurrection. The rebellious young men vanish, replaced by a male figure hidden behind a hooded sweatshirt, his head lowered, sitting in front of large television screen – another symbol of youth and mass consumption. Birds and trees appear on the screen, the promise of a calm and idyllic world, otherwise out of reach. The sounds, however, impart a dystopic vision where birds take their flight in a strident commotion, while trees convulse as if before a tempest. The film then descends into an awakened nightmare or hallucination. Wearing white gloves, the protagonist starts wrapping objects in plastic – a speaker emitting white noise, a shower head dripping water. He ties together the leaves of a plant as they tremble in the wind, or seals off the hole of a mattress to stop the whistling air passing through, in a vain attempt to silence an environment that has become unbearable.

But what fundamentally haunts Ritzsel's subjects, even in their home, their ultimate refuge? What causes their nervous spasms, raging anxiety, and anger?

Looking for an answer, and watching over and over Dominik Ritzsel's films, I recalled something that the artist said in a recent interview: "It's hard to

promessa di un mondo calmo e idilliaco altrimenti fuori portata. I suoni, ad ogni modo, conferiscono una visione distopica quando gli uccelli spiccano il volo in agitazione stridente e gli alberi si agitano come prima di una tempesta.

Il film poi si cala in un incubo ad occhi aperti o in un'allucinazione. Con addosso dei guanti bianchi, il protagonista inizia ad avvolgere degli oggetti nella plastica – un altoparlante emette un rumore bianco, il telefono di una doccia gocciola. Lega insieme le foglie di una pianta mentre tremano per il vento o sigilla il buco in un materassino gonfiabile per fermare l'aria che ne esce sibillante, in un vano tentativo di mettere a tacere un ambiente divenuto insopportabile.

Ma cos'è, fondamentalmente, ciò che perseguita i personaggi di Ritzel, anche nelle loro case, il loro ultimo rifugio? Cos'è che causa loro spasmi nervosi, ansietà furiosa e rabbia?

Per cercare una risposta e dopo aver guardato e riguardato i film di Dominik Ritzel, ho ricordato cosa diceva l'artista in un'intervista: "È difficile trovare in un'epoca dalle identità insicure e in costante evoluzione, esempi di marcata mascolinità" (2). Perciò ho iniziato a pensare: forse, quello che vuole mostrare il lavoro di Ritzel non sono solo i meccanismi di controllo e repressione che sottostanno all'atto del guardare, ma, con molta più rilevanza, il modo in cui essi attribuiscono identità. In tutti i suoi film sono protagonisti degli uomini, il più delle volte dei giovani uomini, che sono prigionieri di racconti patriarcali cui non riescono più a conformarsi e da cui cercano di liberarsi (3). Tutti i video eccetto uno, intitolato curiosamente See You All.

In ciò che segue cercherò di distaccarmi da quello che ho finora cercato di analizzare nel lavoro di Ritzel. Facendolo, vorrei portare un'altra prospettiva su quell'atto del guardare, che ho colto nella prima sequenza che Dominik Ritzel mi ha mostrato quando ci siamo conosciuti e che non ha mai smesso di innescare le mie domande. La sequenza, che da allora è stata inserita nel film, See You All, è stata girata in un parco. Il sole ritaglia nel paesaggio circostante due ragazze adolescenti, le loro silhouettes si stagliano su uno sfondo sfuocato e indefinito. Indossano delle giacche con il cappuccio e dei jeans e sono filmate mentre spensierate si scattano a vicenda delle foto con i loro cellulari. Descritta così la

find, in this time of constantly evolving, insecure identities, any examples of distinctive masculinity" (2).

I therefore started thinking: perhaps, what Ritzel's work points to is not only the mechanisms of control and repression that underscore the act of watching, but most importantly, the way they assign identity. For all his films feature men, most of the time in their youth, who are confined to patriarchal narratives, to which they don't conform any longer, and which they strive to emancipate from (3). All but one, peculiarly entitled *See You All*.

In what follows, I will deliberately distance myself from what I have attempted so far to analyse in Ritzel's work. In doing so, I wish to bring another perspective on the act of watching, which I identified in the first sequence that Dominik Ritzel showed me when we met, and which never ceased to trigger me. The sequence, which has since been included in the film, *See You All*, was shot in a public park. The sun isolates two teenage girls from the surrounding landscape, their silhouettes standing against a blurry, undefined background. They are wearing hooded jackets and jeans and are depicted playfully taking pictures of each other with their cell phones. As such, the scene appears rather trivial. Yet, towards the end, something uncanny occurs: facing the camera, the girls, in turn, reach out their arms to form a lens with their hands, through which they point their cell phones. In doing so, they unconsciously mirror the gaze of the artist as he watches them, shifting the focus from their image to the act of looking.

Here, the act of looking is twofold: on the one hand, it evokes the artist's gaze who is furtively filming the girls, instituting, as he comments "a specific relationship of authority and subordination, dividing the reality into objects and subjects for watching, establishing a specific form of distance" (4). But, on the other hand, with their gestures, the girls undo the gaze of the artist, and delete the strict division between objects and subjects. One could say that, like the sardine tin can in Jacques Lacan's famous anecdote (5), the girls, who equally *don't* see Ritzel, unravel the screen, the mask that the artist projects over his position as "a detached and yet omnipresent observer". But contrary to the Lacanian anecdote in which the tin can

scena appare piuttosto banale. Ma, verso la fine, succede qualcosa di sorprendente: di fronte alla camera, a turno, le ragazze allungano le braccia per formare un obiettivo con le mani, dal quale puntano il loro cellulare. Facendo questo, inconsciamente rispecchiano lo sguardo dell'artista che le sta osservando, spostando dunque il centro della questione dall'immagine che le ritrae all'atto del guardare.

Qui l'atto del guardare è duplice: da un lato, evoca lo sguardo dell'artista che sta furtivamente filmando le ragazze, stabilendo, come egli commenta, "una relazione specifica di autorità e subordinazione, dividendo la realtà in oggetti e soggetti di osservazione, stabilendo una specifica forma di distanza" (4). Ma, d'altra parte, con i loro gesti, le ragazze annullano lo sguardo dell'artista e ribaltano la netta divisione tra oggetti e soggetti. Si potrebbe dire che, come la scatola di sardine del famoso aneddoto di Jacques Lacan (5), le ragazze, che allo stesso modo non vedono Ritszel, vanificano lo schermo, la maschera che l'artista proietta dalla sua posizione di "osservatore distaccato e onnipotente". Ma, contrariamente all'aneddoto di Lacan in cui la scatola di sardine indica la discrepanza dell'io, le ragazze qui mostrano la discrepanza dello sguardo. Infatti, l'atto di guardare nella sequenza è prima di tutto un atto di piacere e giocosità. L'identità – ci dobbiamo ricordare – non è solamente condizionata da norme interiorizzate, dove lo sguardo degli altri, effettivo, immaginato o anticipato, è un meccanismo chiave, ma è sempre in un processo di divenire, di definizione e ridefinizione di se stessa.

points to the discrepancy of the self, the girls here points to the discrepancy of the gaze. For, the act of looking in the sequence is first and foremost an act of pleasure and playfulness. Identity, shall we be reminded, is not just conditioned by internalized norms, where the actual, imagined, or anticipated gaze of others is a key mechanism, but always in a process of becoming, of defining and redefining itself.

NOTE

(1) *Progettato dal filosofo inglese e teorico sociale Jeremy Bentham e mai costruito nel corso della sua vita, il panottico è una prigione prospettica in cui una torre centrale permette alle guardie di osservare i detenuti nelle loro celle da un unico punto di vista, senza che i detenuti siano in grado di vedere le guardie. I detenuti in tal modo non sanno mai quando sono sorvegliati e perciò devono supporre di essere sotto costante sorveglianza. Il panottico stabilisce così una nuova forma di controllo nella quale i detenuti interiorizzano la loro sottomissione.*

(2) *Intervista con la curatrice polacca Marta Lisok, in Marta Lisok, Savages: New Art from Silesia (Katowice, 2014).*

(3) *Per sette anni, Dominik Ritszel è stato addestrato come giocatore professionista di hockey, affrontando fin dall'infanzia questioni come saper competere e portare il corpo al proprio limite. Senza dubbio, questa formazione ha influenzato lo sviluppo del suo lavoro di artista, e probabilmente non è casuale che i suoi film, che potrebbero essere visti come un autoritratto, trattano come tema principale una troppo giovane ansia maschile.*

(4) *Intervista con la curatrice polacca Marta Lisok, op. cit.*

(5) *Nel suo Libro XI, lo psicoanalista francese Jacques Lacan riferisce un aneddoto della sua giovane età adulta. Gli era capitato di essere, in mezzo ai pescatori, su una piccola barca partita da un porto locale in Bretagna. Da giovane intellettuale, che era cresciuto a Parigi in una famiglia borghese, aveva particolarmente apprezzato quelle escursioni in mare. Gli avevano offerto l'opportunità "di allontanarsi, vedere qualcosa di diverso, lanciare [se stesso] in qualcosa di concreto".*

In ultima analisi, si sarebbe conformato a una classe operaia, che elogiava. Mentre aspettavano il momento di tirare su le reti, uno dei pescatori dice: "Vedi quella scatola? La vedi? Beh, lei non ti vede!" Petit-Jean indica una scatola di sardine, brillante sulla superficie delle onde. Il suo improvviso avvertimento dà molto disagio. Lo schermo, che Lacan proiettava sulla sua posizione privilegiata, inizia a scricchiolare. Tutto ad un tratto, Lacan è senza maschera e la discrepanza del suo io viene svelata, lasciandolo con una opprimente sensazione di ansia.

Lacan è preso dall'ansia, perché si rende conto che il suo posto non è in quel quadro, vale a dire, tra quei pescatori della classe operaia. E' come se si sentisse di essere una macchia, qualcosa che si distingue, e non appartiene. È guardato da un punto in cui egli non può coincidere con se stesso o con la propria immagine. In altre parole, è tanto più preoccupante in quanto egli non può identificare il punto da cui è guardato, che è ristretto ma non limitato alla luce sulla lattina galleggiante in acqua.

NOTES

(1) *Designed by the English philosopher and social theorist Jeremy Bentham and never built in his lifetime, the panopticon is a prospective prison in which a central tower allows guards to observe inmates in their cells from a single vantage point, without the inmates being able to see the guards. Inmates thus never know when they are being watched, and therefore assume that they are under constant surveillance. As such, the panopticon establishes a new form of control in which inmates internalize their own submission.*

(2) *Interview with Polish curator Marta Lisok, in Marta Lisok, Savages: New Art from Silesia (Katowice, 2014).*

(3) *For seven years, Dominik Ritszel has been trained as a professional hockey player, confronted since childhood with rivalry and pushing the body's limits. Undoubtedly, his training has affected the development of his work as an artist, and it is probably not a hazard if in his films, which could be seen as a self-portrait, feature an overly young male angst.*

(4) *Interview with Polish curator Marta Lisok, op. cit.*

(5) *In his Book XI, French psychoanalyst Jacques Lacan relates an anecdote from his young adulthood.*

He happened to be on a tiny boat, in the midst of fishermen, parting from a local port in Brittany. As a young intellectual, who grew up in Paris in a bourgeois family, he particularly treasured those sea trips. They offered him the opportunity "to get away, see something different, throw [himself] into something practical". Ultimately, he would conform to a working class, which he was praising.

While waiting for the moment to pull in the nets, one of the fishermen said: "You see that can? Do you see it? Well, it doesn't see you!" Petit-Jean was pointing to a sardine tin can, shining on the surface of the waves.

His sudden injunction provoked much discomfort. The screen, which Lacan projected over his privileged position, started to crackle. All of a sudden, Lacan is unmasked, and the discrepancy of his self is revealed, leaving him with an overwhelming feeling of anxiety. Lacan suffers anxiety because he becomes aware that his place is not in the picture, i.e., among these working class fishermen. It is as if he feels himself to be a stain, something that stands out, and doesn't belong.

He is being looked at from a point where he cannot coincide with himself or his own image. In other words, it is all the more troubling in that he can't identify the point from which he is being looked at, which is condensed but not limited to the light on the tin can floating in the water.

ML: *Un'unghia che graffia il piano del tavolo, una mano che prende le ragnatele da sotto un armadio, accarezzare la pelliccia di un animale morto. Queste metafore del toccare sono la firma dei tuoi lavori. Da dove arriva il tuo interesse nei dettagli?*

DR: *I dettagli ti permettono di guardare la realtà senza che tu prenda distanza. Guardiamo le cose più da vicino quando siamo affascinati o infastiditi da qualcosa, come i capelli sui vestiti di qualcuno, il vetro sporco di una finestra, un insetto nell'erba. Con un'osservazione così dettagliata, cerchiamo di reprimere l'emozione che proviamo. Lo sguardo ravvicinato è un tipo di visione paranoica e può andare oltre il limite del fascino e della curiosità e tramutarsi in ossessione. L'osservatore feticizza l'oggetto spiato. I temi legati alla visione sono un soggetto che esce spesso allo scoperto nei miei lavori.*

Mi piace osservare la superficie degli oggetti, trovarvi piccoli segni di danno, che vi compaiono come evidenza materiale.

Essi possono svelarti molto sul modo in cui il proprietario ha usato l'oggetto o come lo ha trattato. Usare i dettagli è un modo per esaminare i personaggi e quello che hanno intorno, ti guidano verso i successivi possibili punti di azione. Guardo alle mani di solito, che trovo particolarmente interessanti. Le mani sono le prime a rivelare le emozioni, a perdere il controllo.

ML: *L'elemento acustico è molto importante nei tuoi lavori di videoarte. Da dove ti proviene questa sensibilità verso il suono?*

DR: *Quando andavo a scuola, non ero molto legato al silenzio. Non trovavo niente di interessante intorno a me e questo non mi faceva sentire bene. Nel frattempo erano comparsi i primi lettori economici mp3. Me ne sono preso uno e ho cominciato a portarmelo dietro quasi dovunque, anche in brevi percorsi a piedi. Forse era un segno di qualche nevrosi? Il più delle volte non ascoltavo musica per immaginarmi storie incredibili ma*

ML: *A fingernail scratching the table-top, a hand getting the cobwebs from under the wardrobe, stroking the fur of a dead animal, the touch metaphors: these are the signatures of your works. Where does your enthusiasm towards detail come from?*

DR: *Details allow you to watch reality without any distance. We take a closer look when we are intrigued or bothered with something, like hairs on one's clothes, or a smudged window pane, bugs in the grass. By means of such focused observation, we try to subdue a certain emotion. Close watching is a paranoid kind of a look, it may encompass one's fascination and curiosity borderline with obsession. The observer fetishises the spied-on object. The vision-related issues are the subject, which very often comes to the fore in my works. I like watching the objects surface, finding subtle damage marks, which appear as material evidence. They can tell you a lot on how the owner used to handle the thing, or how he used to treat it. Employing detail is a way of examining the characters and the surroundings, guiding to the next, potential points of action. I usually focus on hands, which I find particularly interesting. Hands are the first to give away emotions, they get out of control.*

ML: *The audio-layer is very important in your video-art works. What is the origin of your sensitivity to sounds?*

DR: *When I was in school, I wasn't too fond of silence. I believed there was nothing interesting going on around and that didn't make me feel good. Meanwhile, the first cheap mp3-players came up. I got myself one and I started taking it with me almost everywhere, even on short-distance walks. Perhaps it was a sign of a neurosis of any kind? Much of the time, I didn't listen to music to imagine any incredible stories, it was to put some distinctive, specific character and meaning to the surrounding area. I sometimes get the impression there are far too many pointless dialogues in films. In a way, that makes me feel suspicious*

per aggiungere qualcosa di distintivo, un carattere e un significato specifico, all'ambiente che avevo intorno. Mi sembra talvolta che ci siano troppi dialoghi sterili nei film. In qualche modo questo mi porta a diffidare delle parole ed è per questo che i personaggi nei miei lavori comunicano con mormorii, fruscii e colpi. Se guardi ai film horror, lì c'è un sonoro, che esce potentemente, che è molto suggestivo e che ti arriva ad impatto diretto, a volte prima delle immagini.

ML: *Atleti, soldati, prigionieri, cacciatori, spettatori; come mai nei tuoi lavori i personaggi sono per la maggior parte uomini?*

DR: *Prima di tutto, i gruppi che hai nominato in un certo senso sono disumanizzati, non c'è posto per la gentilezza o per affetti esagerati. Invito degli uomini a prender parte ai miei progetti perché mi interessa il loro modo di comportarsi di fronte alla telecamera. Non essendo professionisti non si sentono a loro agio in presenza della macchina da ripresa e, a differenza delle donne, gesticolano poco sapendo di essere guardati. Lavorando con questo tipo di persone può succedere che, mentre dirigo, la situazione mi sfugga di mano, ma proprio questo mi aiuta a sentire che sto lavorando con personaggi autentici, che non cercano di mimare il mio concetto, ma me ne suggeriscono una interpretazione. Nei miei progetti non mi preoccupa mai di dare enfasi alla regia dei personaggi, ma mi concentro di più sul definire le condizioni di partenza della ripresa. Mi interessa la questione della mascolinità nella cultura contemporanea. Su questo tema, mi sembra che Nymphomaniac di von Trier, sia molto significativo, nella sua distruzione dell'immagine dell'uomo. Nel film ogni personaggio maschile impersona una diversa debolezza, compreso il padre del protagonista, dai bambinoni dal cuore puro o dai maschilisti sciovinisti ai subdoli dall'animo gentile e ai gentiluomini arrendevoli.*

ML: *Un paio di anni fa, nel 2005, Magdalena Ujma e Joanna Zielińska hanno curato insieme la scelta dei lavori artistici per la mostra Boys, in linea con l'asserzione che gli*

about words, and that's why the characters in my works communicate with each other by means of murmurs, rustle, and knocking. In those terms, the much brought-out sounds in horror films are most inspiring, sometimes coming to the front, before the visuals.

ML: *Athletes, soldiers, convicts, hunters, spectators; why men make most of the characters in your works?*

DR: *First of all, the groups you named are dehumanised in a certain way, there's no room for gentleness, or fulsome affection there. I invite men to take part in my projects because I'm interested in how they act in front of the camera. As non-professionals they don't feel comfortable about the camera and, unlike the women, they poorly handle being watched. Working with that kind of people often gets out of hand while I'm directing, yet it lets me feel I work with an authentic character, who isn't trying to mimic my concept, but suggests their own instead. In my projects, I never put such great emphasis on the character directing, I focus more on arranging the conditions for work. I'm interested in the question of manhood in contemporary culture. As regards that issue, the von Trier's *Nymphomaniac* seemed very meaningful, for the massacred image of men. Each male character personified a different weakness, including the father of the protagonist, from the overgrown, simple-hearted, chauvinistic macho males, to gentle-natured, snaky, and submissive gentlemen.*

ML: *A couple of years ago, in 2005, Magdalena Ujma and Joanna Zielińska brought together the works of art for the Boys art show, in line with the statement: heroes are tired. Has something changed over those years? What makes the model man today? Do we need superheroes?*

DR: *We are dealing with the same process of erasing the past idea of a man, and coming up with contradictory requirements on what the real man must do, how to interact with other people and how to act around himself, with the process constantly deepening. Strength used to make one of the distinctive man features. Today the equivalent of*

eroi sono stanchi.

È cambiato qualcosa in questi ultimi anni?

Che cosa fa oggi di un uomo un uomo modello? Abbiamo bisogno di supereroi?

DR: *Ci troviamo davanti allo stesso processo di annullamento della vecchia immagine di uomo e all'emergere di richieste contraddittorie su che cosa un uomo reale deve essere, su come deve interagire con le altre persone e agire intorno a sé, e il processo è sempre più profondo. Si è usato rappresentare la forza come una delle caratteristiche distintive dell'uomo. Al giorno d'oggi, un'equivalente della forza è stato adattato, attribuendolo anche alle donne.*

Curare la propria bellezza, attività prima associata solo alle donne, oggi fa anche parte dello stile di vita maschile. L'aggettivo "bello" ora può essere usato anche per gli uomini.

La difficoltà nel rispondere alla domanda sulle caratteristiche dell'uomo vero contemporaneo implica che c'è la mancanza di una base per l'identità dell'uomo, il che rappresenta la sua crisi. Credo che la generazione maschile degli anni ottanta sia una delle ultime generazioni di questo tipo, è stata colpita da queste trasformazioni, in gran parte a causa dei propri padri totalmente ancorati ai modelli maschili tradizionali.

È difficile trovare in un'epoca dalle identità insicure e in costante evoluzione, esempi di marcata mascolinità. I modelli maschili tradizionali ora si conservano soprattutto nei luoghi dello sport. Lo sport è l'ultimo caposaldo del maschile, qui gli uomini possono mantenere i loro comportamenti come da tradizione.

Chi dimostra la maggiore aggressività e resistenza, anche se a volte estreme, diventa l'atleta-eroe. Un altro ambito dominato dal maschio è la strada o le comunità rap, in cui prevale il culto della forza, della gerarchia interna, ecc... Se vuoi entrare a far parte di questi gruppi, devi rispondere a determinati criteri.

ML: *Spesso nei tuoi lavori tratti temi legati allo sport. La tua esperienza pluriennale nella hockey league ha in qualche modo influenzato le strategie che adotti nell'arte?*

strength is being fit, also attributed to women. Pampering one's beauty, once associated with women, now is also applicable to men's lifestyle. The "beautiful" adjective now can be applied to men, as well. Hard time answering the question about the characteristics of a contemporary real man suggests the lack of a fundament for the man identity, that is its crisis. I think the 80's men generation is one of the last generations of this kind, that is hit by these transformations, mostly due to their fathers, strongly rooted in the traditional patterns of masculinity. It's hard to find, in the day of the constantly evolving, insecure identities, any examples of distinctive masculinity. The traditional models of manhood are now mostly preserved inside sports circles. Sport is the final mainstay of masculinity, where men can maintain the old traditional ways. The one, who shows the greatest, sometimes even the extreme aggressiveness and endurance, becomes the hero athlete. Other men-dominated areas are the street or rap communities, with the prevailing cult of strength, inner hierarchy, etc. One must meet certain criteria in order to join those circles.

ML: You often reach for the sport themes in your works. Does your several-year experience in the hockey league influence the strategies you opt for in art?

DR: What fascinates me about sport, is its multilayer structure, when each individual element starts to function as part of a greater system of movement and positions. In sport, the action takes place not only where the ball or the puck are at that moment. Sport takes analysing each move, making all the effort to determine the most effective moves and passes. It's a kind of abstract, isolated reality, where everything can be measured and examined. I like sport locations and sport centres, the ordering of the stands, the claustrophobic halls, and seeing one's breath while on the ice-rink. And the whole nimbus of stress and disappointment around them. In my opinion, those are the places where you can get emotionally lost and let go of yourself. You can be invisible in the bleachers, but you cannot remain indifferent. It's probably

DR: *Quello che mi affascina nello sport è la sua struttura, organizzata a più livelli, quando ogni singolo elemento comincia a funzionare come parte di un più grande sistema di movimento e di posizioni. Nello sport l'azione non si svolge solamente dove è la palla o il disco (di hockey) in quel momento. Lo sport ti porta ad analizzare ogni singolo movimento, a fare il massimo per determinare quale sia la prossima mossa o il passaggio più efficace. È una specie di realtà astratta, isolata, dove tutto può essere misurato e messo sotto osservazione. Mi piacciono gli spazi dello sport e i centri sportivi, l'ordine delle tribune, i corridoi claustrofobici, vedere il proprio respiro sulla pista di ghiaccio. E l'alone di stress e delusione che hanno intorno. Secondo me, sono questi i posti dove ti puoi perdere nelle emozioni e lasciarti andare. Sulle tribune puoi essere invisibile, ma non puoi restare indifferente. È probabilmente una spinta di paura fino a un certo grado, ed è in parte il risultato della pressione di un gruppo. Per il video 0:0 ho osservato gli spettatori alle partite mentre la loro squadra perdeva. Mi sono chiesto da dove venissero tutte le emozioni che c'erano sugli spalti. Mi sono concentrato sia sui gruppi di tifosi più aggressivi, sia su quelli più tranquilli. Sapevo della natura contagiosa delle emozioni durante le partite, soprattutto se ti capita di trovarti all'interno di un gruppo consistente e compatto, e sapevo anche del fanatismo con cui spesso si esprimono i club di supporter locali. E mentre lavoravo ho scoperto l'impotenza dei fan, la loro impossibilità di partecipare completamente all'evento cui assistono. Queste emozioni erano chiaramente visibili soprattutto quando, mentre la squadra avversaria stava vincendo, c'era una mischia sulla pista di ghiaccio. Ogni tifoso sentiva di dover dare una mano a quel giocatore della sua squadra che stava perdendo.*

ML: *Perché hai scelto il video come tuo strumento principale?*

DR: *All'inizio ero più legato al disegno, ma in seguito ho sentito il bisogno di cambiare gli strumenti che avevo fino ad allora utilizzato. Non ho mai avuto la pazienza di dipingere. Aspettare che la pittura si asciugasse, mi*

fear-driven to a degree, and partially the result of group pressure. For the 0:0 video, I was watching the spectators during matches, when their teams were losing. I was wondering where all the emotions in the seats came from. I focused both on the more aggressive and on the quieter groups of spectators. It was aware of the contagious nature of emotions during games, especially when you get to stand inside a bigger, packed group, and I also knew about the local affiliation, sometimes expressed through fanaticism. What I came to during my work was the helplessness of the fans, the inability to fully participate in the observed event. Those emotions showed clearly, whenever there was a punch-up on the rink and the opposite team player was winning. Each fan heard the duty call to give his team's player a hand while he was losing.

ML: *Why have you chosen the video medium, for your main tool?*

DR: *At the beginning, I was attached to drawing, but later on I felt the need to change some of the tools I had been using. I never had the patience for painting. Waiting for the paint to dry used to throw me off the track and make me too eager to start something new already. I had carelessness attitude towards sculpture and installations, I had to fix them on regular basis, since they used to either fall down or break apart. And I was simply too embarrassed imagining doing performance art. I have chosen video art, although recently I've started to incorporate into my videos some of my drawings of outlines, diagrams, or graphs. One of the latest works, i.e. *Film About the School*, I shot in my old primary school premises, so a drawing seemed naturally reasonable in that case. The pupils' drawings are the expression of their frustration and the will to mark their presence in the overwhelming space of an institution. I was mostly inspired by the ones which we used to make hidden, for instance, under the desk, in the bathrooms, on the walls, etc. All were hastily drawn, with a shaky line. The drawings I have included in my video weren't so emotional. My visit to the old school wasn't particularly enjoyable, maybe because I didn't find any marks of my*

mandava fuori traccia ed ero impaziente e ansioso di cominciare qualcos'altro di nuovo. Avevo una cura distratta verso la scultura e le installazioni e, siccome spesso cadevano o si rompevano, dovevo fissarle su vere e proprie basi. Ero in totale imbarazzo a pensare di fare una performance. Ho scelto la videoarte. Recentemente ho cominciato ad inserire nei video anche qualcuno dei miei disegni, sono diagrammi o grafici. Ho girato uno dei miei ultimi lavori, Film About the School, nella scuola elementare che frequentavo quindi l'inserimento di un disegno mi sembrava del tutto ragionevole in questo caso. I disegni degli scolari sono l'espressione della loro frustrazione e del desiderio di lasciare un segno della loro presenza in quell'annientante spazio istituzionale. Ero molto più ispirato da quelli che per esempio facevamo di nascosto sotto il banco, nei bagni o sui muri... Tutti disegnati frettolosamente con linee tremolanti. I disegni che ho inserito nei miei video non sono così commoventi. La mia visita alla vecchia scuola non è stata particolarmente divertente, forse perché non ho trovato nessuna traccia della mia presenza.

ML: L'architettura sembra esercitare una forte influenza su di te. Qual'è il ruolo dello spazio nei tuoi lavori?

DR: I miei lavori sono spesso inclusi in uno spazio definito o in qualche modo sono dipendenti da esso. Prendiamo ad esempio *Prelude*: qui la stanza con dentro mio padre e mio fratello è di fatto una trappola claustrofobica. Da un lato è un rifugio per la famiglia, ma dall'altro lato si percepisce la cappa del tormento psicologico, e, come in *Hunting*, la natura sembra avere un impatto simile sui personaggi. Lo stesso tipo di tensione informa *Silent Night* che ho girato a Katowice nel *Superjednostka*, un enorme complesso di appartamenti dove ho preso in affitto uno spazio per un certo periodo. Ci lavoravano molte guardie di sicurezza ed erano spesso in giro per i corridoi a fare le loro ronde. Erano molto vigili e poteva accadere che se mi incontravano, mi chiedevano il mio numero di appartamento. Riprendendo le loro abitudini volevo mostrare la relazione

past presence.

ML: The architecture seems to have a strong influence on you. What is the role of space in your works?

DR: My works are often confined within, or somehow dependent on it. Let's take *Prelude*, where the room with my father and my brother inside, is in fact a claustrophobic trap. On one hand, it's a family shelter, but on the other, there's this atmosphere of a psychological torment, and, as it is for *Hunting*, the nature there makes similar impact on the characters. Same kind of tension underlies *Silent Night* I shot in Katowice in the *Superjednostka*, an enormous block of flats I used to rent a room for a while. Lots of security guards worked there, and they were often out on their corridor patrols. They were very vigilant, and it happened that if they saw me they would ask about my flat number. Recapturing their routines, my goal was to show the relationship between the building and its tenants.

ML: You frequently film landscapes.

The characters wander around the locations, which don't offer any shelter. Where does this observation take you?

DR: What is important to me about filming landscapes from long distance, is the sole difficulty in determining what is going on in the frame. The inability to attach any irrefutable logic, or predictable dynamics to the scenes witnessed. For the same reasons, I find the mere moment of the action plotting far more appealing than the spectacular endings or climaxes. I'm taken with biographical films and with how they process a man's entire life into a 120-minute-motion picture. The lives of the film characters are full of intense emotion, and the course of events changes every five to seven minutes. And that's distorting for my sense of time. I feel absurdly disappointed whenever I get to the credits, as the ordinary lives seem overly dragged out and it seems one has to wait way too long for any twists of plot.

Excerpt from M. Lisok, *Savages*. *New art*

esistente tra l'edificio e i suoi inquilini.

*from Silesia, Fine Arts Academy, Katowice
2014.*

ML: *Di frequente ti capita di filmare paesaggi. I personaggi vagano in luoghi che non offrono nessun rifugio. Dove ti porta quest'attenzione?*

DR: *Quello che per me è importante nelle riprese dei paesaggi da lontano, è proprio la difficoltà di sapere cosa succederà all'interno dell'inquadratura. L'incapacità di collegare qualsiasi irrefutabile logica o qualsiasi situazione prevedibile alle scene cui ti trovi ad assistere. Per la stessa ragione, ritengo che in un film il semplice momento dello svolgimento della trama sia molto più accattivante che i finali spettacolari o i punti culminanti.*

Sono molto preso dai film biografici e su come essi trattino della intera vita di un uomo in 120 minuti di pellicola. Le vite dei personaggi dei film sono piene di intense emozioni e il corso degli eventi cambia ogni cinque o sette minuti.

Questo stravolge la mia percezione del tempo. Mi sento sempre molto deluso quando arrivo ai crediti finali perché invece le vite ordinarie sembra che tirino sempre troppo per le lunghe e che uno debba sempre aspettare un'infinità di tempo per vedere una qualsiasi svolta nella trama.

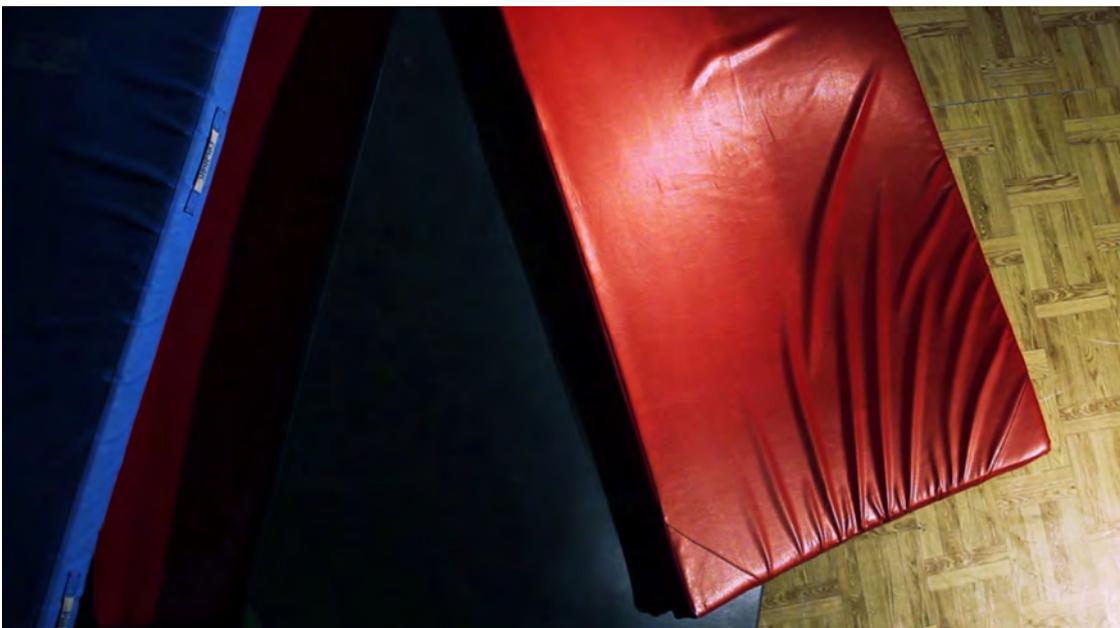












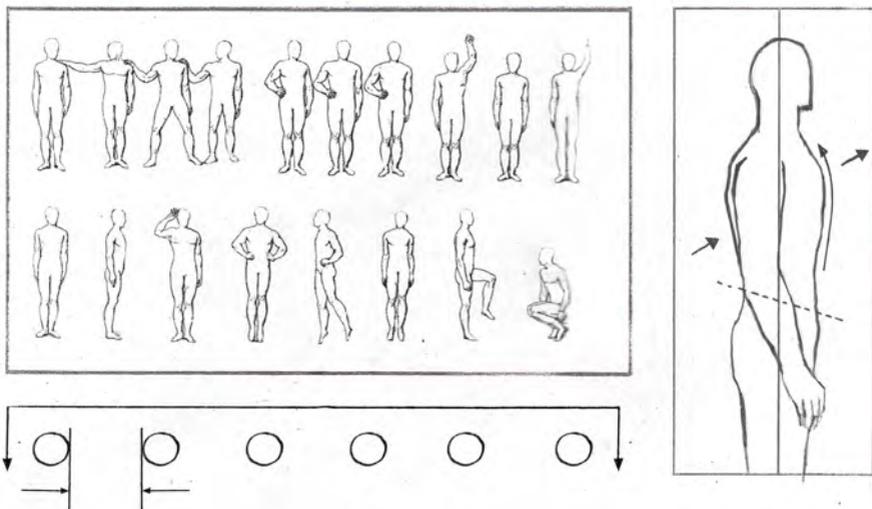




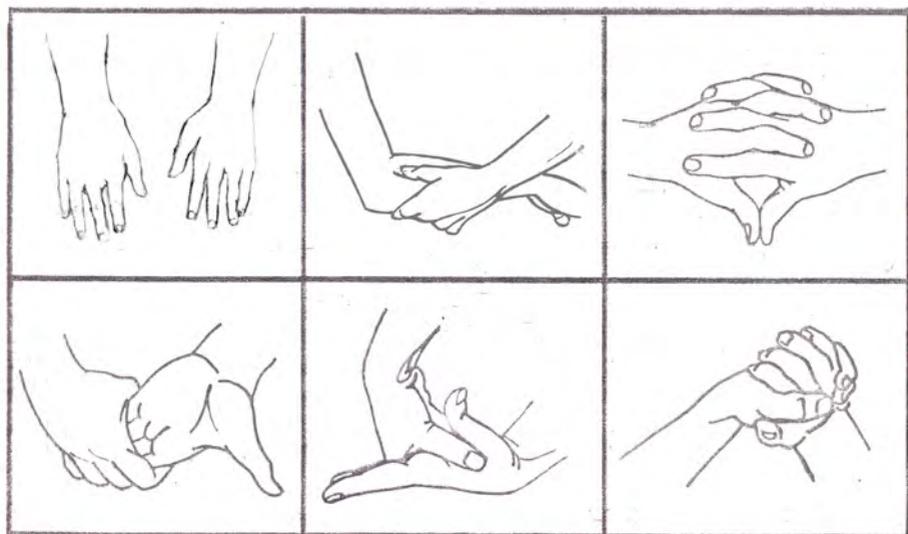
[06] REVERB, 2015
video 14'30"



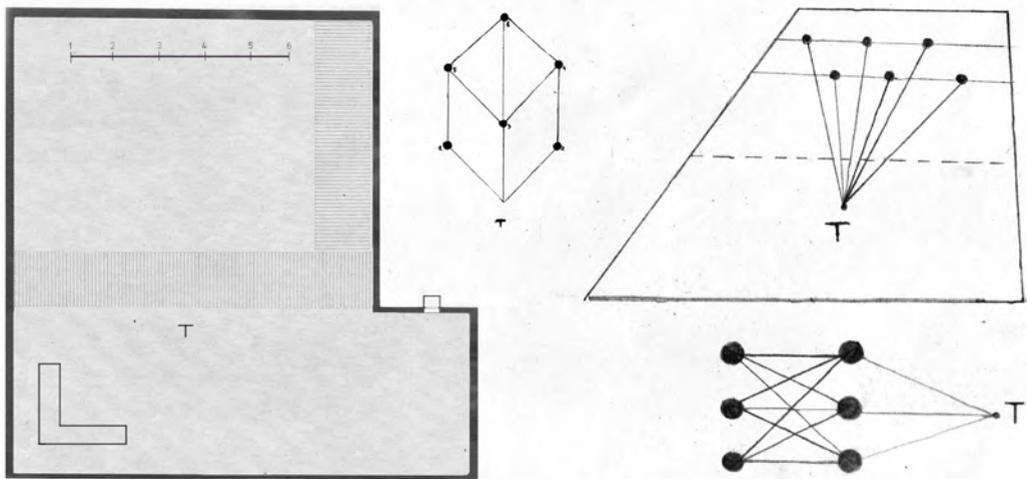




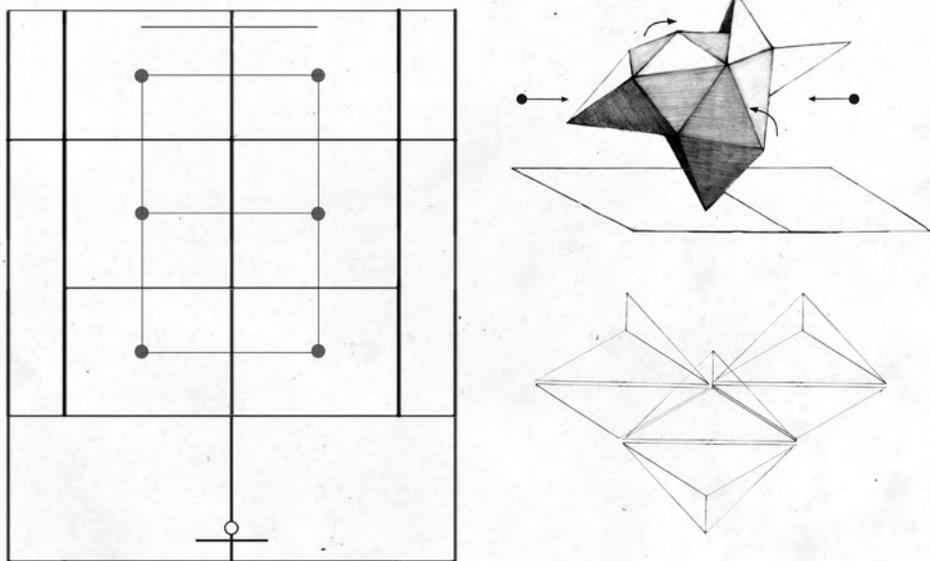
Rys. 1



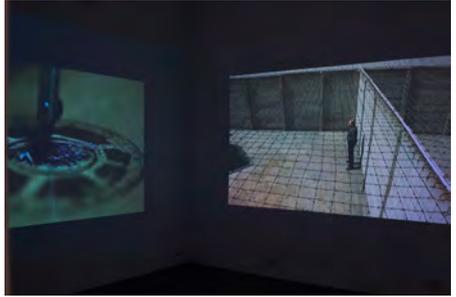
Rys. 3



Rys. 2



Rys. 4



DOMINIK RITSZEL

He was born in 1988 in Poland.

EDUCATION

2009, Student exchange (bridge) Academy of Fine Arts In Poznań

2008-2013, Academy of Fine Arts in Katowice, Graphic department

2007-2008, Silesian University In Cieszyn, Graphic department

SELECTED INDIVIDUAL EXHIBITIONS

2016, *Training*, Studio Tommaseo (Triest, Italy)

2016, *Clinch*, Baszta Czarownic (Słupsk, Poland)

2015, *Reverb*, Grey Hause (Craków, Poland)

2015, *Zając nie ucieknie*, Grey Gallery, (Cieszyn, Poland)

2014, *Versus*, Project Room Bank Pekao (Warsaw, Poland)

2013, *Hunting*, CSW Kronika, (Bytom, Poland)

2013, *Eine kleine Werke*, Grey Hause (Crakow, Poland)

2013, *My man*, Silesian Museum (Katowice, Poland)

2013, *Soon, it will be over*, Lamelli (Crakow, Poland)

2012, *No fun*, Centrum Promocji Młodych, (Częstochowa, Poland)

2012, *See you all*, CSW Kronika, (Bytom, Poland)

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

2015, *What's hidden*, National Gallery of Art (Słupsk, Poland)

2015, *The increased Difficulty of Concretion*, City Surfer (Prague, Czech Republic)

2015, *Projector*, International Video Art Festival (Spain, Portugal, Italy)

2015, *Waiting for better times*, Zachęta Project Room (Warsaw, Poland)

2014, *Video Art Review THE 02*, (MOCAK, Cracow)

2014, *Les Rencontres Internationales*, Gaité Lyrique, Palais de Tokyo (Paris, France)

2013, *ART IST KUKU NU UT: PRADA PRAVDA* Contemporary art festival (Tartu, Estonia)

2013, *Mum, I just really need to focus on my art*

right now, Arsenal (Poznań, Poland)

2013, *Milk teeth*, Art. Gallery BWA, (Katowice, Poland)

2011, *Whoever seen, whoever knows*, CSW Kronika, (Bytom, Poland)

AWARDS AND SCHOLARSHIPS

2016, Participation in FIPA. *29e edition FIPA (International Festival of Audiovisual Programmes)*

2015, Winner of the *Trieste Contemporanea Award 2015*

2015, Laureate: Biennale Sztuki Młodych Rybie Oko 8, Baltic Gallery Art (Słupsk, Poland)

2014, Residency A.I.R. (Ujazdowski Castle, Warsaw)

2014, Grant award *Young Poland* on documentary film entitled *Reverb*

2013, Winner of the 3. edition Grey House Foundation

2013, Laureate: *Talenty Trójki*

2013, Participation in the project *Showoff* (Crakow, Poland)

2012, Participation in the international project *Curators Network* (Crakow, Poland)

[01] TRAINING	7
<i>TRAINING di Lore Gablier</i>	19
TRAINING by Lore Gablier	
<i>Intervista a Dominik Ritszel di Marta Lisok</i>	26
Interview to Dominik Ritszel by Marta Lisok	
[02] SEE YOU ALL	32
[03] EINE KLEINE WERKE	34
[04] FILM ABOUT THE SCHOOL	36
[05] VERSUS	38
[06] REVERB	40
CURRICULUM VITAE Dominik Ritszel	45





Premio Giovane Emergente Europeo Trieste Contemporanea 2015 / 2015 Young European Artist Trieste Contemporanea Award