

> \ SOMMARIO / CONTENTS

Introduzione / Foreword

Texts

Övül Durmuşoğlu Producing Dissent: Personal and Political Methodologies

Jacques Rancière Dichiarazione in occasione della discussione all'interno del seminario:
Artisti e produttori culturali come soggetti politici. Opposizione, intervento,
partecipazione ed emancipazione nell'epoca della globalizzazione neo-liberale*

Statement on the occasion of the panel discussion:
Artists and Cultural Producers as Political Subjects. Opposition, Intervention,
Participation, Emancipation in Times of Neo-liberal Globalisation*

Stephen Wright Il diavoleto dei dati

Data's demon

Biografie / Biographies

Progetti dei Curatori Finalisti / Proposals by Nominated Curators

Grazie a / Thanks to

*Alla mia cara famiglia Ali Hikmet, Aysel ve Eriř Durmuřođlu, per i sacrifici che hanno fatto
To my beloved family Ali Hikmet, Aysel ve Eriř Durmuřođlu and for the sacrifices they have made*

*Julie Ault and Martin Beck, Michael Blum, Banu Cennetođlu, Goldin+Senneby (Simon Goldin+Jakob Senneby),
Klub Zwei (Simone Bader and Jo Schmeiser), Susanne Kriemann*

Tutto lo staff GAMeC, in particolare / All GAMeC staff, exclusively Alessandro Rabottini, Bruna Roccasalva and Sara Fumagalli

*Stella Avallone, Seda Ateř Kimmet, Diana Baldon, Sylvie Blocher, Sabine Breitwieser, Binna Choi, Ali Cindoruk, Ali Hikmet Durmuřođlu, Aysel Durmuřođlu,
M. Eriř Durmuřođlu, Thomas Ehringer, Rene Francisco, Germana Jaulin (Evens Foundation), Burçin Kimmet, Rajka Knipper (Die Photographische Sammlung/
SK Stiftung Kultur), Natália Leoni (Archive of the Fundação Bienal de São Paulo), Ana Magalhães (Editorial Coordinator, Fundação Bienal de São Paulo),
Mattia Parlangei, Jacques Rancière, Dr. Georg Schnetzer (Austrian Cultural Forum Milan), Tania Skaya, Bettina Spörr, Will Stagl, Pelin Tan, Adriana Villela
(Archive of the Fundação Bienal de São Paulo), Marina Vishmidt, Antje Weitzel, Stephen Wright, Adnan Yildiz, Basak řenova, Andrea Viliani, Suzanne Van De Ven*

>\ INTRODUZIONE / FOREWORD

“Debbo la scoperta di Uqbar alla congiunzione di uno specchio e di un'enciclopedia”

Inizia con questa frase il racconto di J.L.Borges dal quale prende spunto la mostra progettata e realizzata da Övül Durmuşoğlu, vincitrice della IV Edizione del Premio Lorenzo Bonaldi per l'Arte – EnterPrize.

Siamo di fronte ad una nuova sfida, ad un progetto che vuole, attraverso il linguaggio dell'arte contemporanea, scandagliare le mille facce di una realtà sempre più sfuggente ma, proprio per questo motivo, sempre più affascinante. Di nuovo una giovane curatrice, con il suo progetto artistico, ci obbliga ad affrontare temi di grande pregnanza, a riflettere sul fatto che sia sempre più difficile riconoscere il vero dal falso, a valutare i nostri percorsi cognitivi, a tentare di distinguere tra la realtà e il suo riflesso, così come i media ce lo rimandano, dopo rielaborazioni di cui spesso non siamo nemmeno consapevoli.

Ed è ancora ricerca, voglia di capire e di affrontare i grandi temi della nostra società, desiderio di non considerare l'arte come semplice specchio della realtà ma strumento fondamentale per tentare di “pensare vivendo e vivere il pensiero nell'arte”.

E cosa potremmo desiderare di più per ricordare una persona che ha fatto della costante ricerca del nuovo, sia nel lavoro che nella passione per l'arte, i perni intorno ai quali ha costruito la propria esistenza?

Grazie a Övül Durmuşoğlu per il progetto *Data Recovery* e allo staff della GAMeC che lo ha reso possibile.

Carla Comana Bonaldi e figli

“I owe the discovery of Uqbar to the conjunction of a mirror and an encyclopaedia.”

This is the opening line of the story by Jorge Luis Borges that inspired the exhibition planned and curated by Övül Durmuşoğlu, winner of the fourth Premio Lorenzo Bonaldi per l'Arte – EnterPrize.

We stand before a new challenge, a project that, through the language of contemporary art, plumbs the thousandfold facets of an increasingly equivocal reality that is all the more intriguing for this very reason. Through her artistic project, a young curator compels us to examine profoundly meaningful subjects, to ponder the growing difficulties we face in distinguishing true from false, assessing our cognitive paths, and attempting to distinguish between reality and its reflection, bounced back to us by the media following reworkings of which we are often not even aware.

We find research, the determination to understand and face the sweeping issues of our society, the desire to view art not as the simple mirror of reality but as a fundamental instrument allowing us to “think by living and live thoughts through art”.

What more could we want as a way to remember a person who made the constant search for innovation, in his work as well as his passion for art, the foundation of his entire existence?

We are grateful to Övül Durmuşoğlu for the *Data Recovery* project and to the GAMeC staff for making it possible.

Carla Comana Bonaldi and family

Ancora un appuntamento a conferma della validità del Premio Lorenzo Bonaldi per l'Arte – EnterPrize, giunto ormai alla quarta edizione, che si va sempre più affermando nel mondo, diventando punto di riferimento, palestra per i giovani curatori e per gli artisti da loro invitati. La giuria, riunita alla GAMeC e composta da Dan Cameron, Ralph Rugoff e me, ha deciso di puntare sul progetto Data Recovery di Övül Durmuşoğlu benchè ci fossero altri progetti interessanti, in quanto indagava il rapporto tra realtà e finzione, sapere reale e sapere enciclopedico, unità e classificazione al centro della nostra esistenza contemporanea. Un'esistenza in cui la memoria ha acquisito una funzione decisiva, ma non più nel senso proustiano del ricordo, ma in quello dei dati che accumuliamo sempre di più, delle informazioni che ci scambiamo e troviamo quotidianamente in rete, divenuta oramai un altro piano della vita, non opposto ad essa, come quello reale a quello della finzione, ma come nuovo paesaggio, esistenza a cui si accede e in cui si vive. Oggi siamo ad un punto di svolta, nel senso che siamo oltre la Società dello Spettacolo di debordiana memoria, come siamo oltre “il mezzo è il messaggio” profetizzato da McLuhan negli anni sessanta, dove la moda semiologica relazionava tutto al linguaggio come comunicazione. Oggi siamo in quello che Jeremy Rifkin ha definito “l'era dell'accesso” in cui la cultura, il sapere, la conoscenza, il possesso dei dati e quindi l'arte, sono un fattore decisivo nella formazione del mondo, un mondo messo in mostra, indagato, poetizzato da artisti come Julie Ault e Martin Beck, Michael Blum, Banu Cennetoğlu, Goldin+Senneby, Klub Zwei, Susanne Kriemann, che nell'idea della curatrice offrono da un lato una chiave di interpretazione di alcune pratiche artistiche contemporanee legate alla produzione di sapere e dall'altro obbligano ad interrogarsi sul modo in cui la nostra idea di memoria, di storia e di attualità viene influenzata. Per far ciò gli artisti puntano a recuperare dati da mezzi di archiviazione primari danneggiati, guasti, abbandonati o inaccessibili, quando questi non possono essere recuperati gratuitamente o semplicemente sono andati perduti, nel tentativo di fornire una diversa coscienza alla vita.

Giacinto Di Pietrantonio

Direttore GAMeC, Bergamo

Yet another rendezvous confirms the validity of the Premio Lorenzo Bonaldi per l'Arte – EnterPrize, now in its fourth year. The prize has increasingly gained worldwide prestige, becoming a point of reference as a training ground for young curators and the artists they invite. The jury, which met at GAMeC and was composed of Dan Cameron, Ralph Rugoff and me, chose Övül Durmuşoğlu's Data Recovery – although there were also other interesting projects – because it probes the relationship between reality and fiction, real knowledge and encyclopaedic knowledge, the units and classifications at the core of our contemporary existence. It is an existence in which memory acquires a decisive function, no longer in the Proustian sense of recollection but in terms of the data we increasingly accumulate, the information we exchange and find daily on the Internet, which has become another level of life that is not its opposite, like reality versus fiction, but a new landscape, an existence we enter and in which we live. Today we are at a turning point: we are beyond Debord's Society of the Spectacle, just as we are beyond the concept of “the medium is the message” portended by McLuhan in the 1960s, in which semiological trends linked everything to language as communication. Today we are in what Jeremy Rifkin has defined as “the age of access”, in which culture, knowledge, awareness and the possession of data – and thus art – represent a decisive factor in the formation of the world, a world that is displayed, investigated and poetised by artists such as Julie Ault and Martin Beck, Michael Blum, Banu Cennetoğlu, Goldin+Senneby, Klub Zwei and Susanne Kriemann. In the curator's mind, they offer an interpretation of certain contemporary artistic practices tied to the production of knowledge, but at the same time they compel us to question how our idea of memory, history and topicality is influenced. To achieve this, the artists focus on recovering data from damaged, broken, abandoned or inaccessible primary storage media – data that cannot be recovered free of charge or have simply been lost – in an attempt to give life a different consciousness.

Giacinto Di Pietrantonio

Director GAMeC, Bergamo

Produrre Dissenso: Metodologie Personali e Politiche

Producing Dissent: Personal and Political Methodologies

Nel loro libro del 1988, *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media* (*La fabbrica del consenso*, traduzione di Stefano Rini, con il saggio *Lo specchio in pezzi* di Alberto Leiss e Letizia Paolozzi, Milano, M. Tropea, 1998), Edward S. Herman e Noam Chomsky tracciano il “modello della propaganda”: le complesse relazioni tra imprese multinazionali e fonti d’informazione di massa, che porta le seconde a filtrare determinate informazioni così da fabbricare consenso nell’opinione pubblica. È a questo processo di “fabbricazione del consenso” che va ascritta la responsabilità delle forme e dei modi assunti dal dibattito nato dopo l’11 settembre 2001. Quando si tratta di definire il nemico, le fonti d’informazione di massa sono, generalmente, sempre pronte a fabbricare un’opinione pubblica che dia la propria approvazione in modo anonimo.

In their 1988 book *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*, Edward S. Herman and Noam Chomsky mapped out the “propaganda model”: the intricate relations between mass media outlets and corporations, which lead mass media to filter certain information so that a public consent is manufactured. This process of “manufacturing consent” was responsible for shaping much of the discussion after 9/11. When the enemy is to be defined, mass media outlets are generally there to manufacture an anonymously approving public opinion. In the case of Iraq, we learned that, contrary to the insistence of the US and UK governments, there were no “weapons of mass destruction”. Recently, a newspaper revealed that some of the individuals presented as “political experts” on a number of news networks were employed by

Nel caso dell'Iraq abbiamo appreso che, al contrario di quanto pervicacemente sostenuto dai governi di Stati Uniti e Regno Unito, le "armi di distruzione di massa" non esistevano. Recentemente un quotidiano ha rivelato come alcune persone, presentate come "esperti politologi" nel corso di varie trasmissioni giornalistiche, fossero in realtà dipendenti di imprese multinazionali i cui capitali erano messi a rischio dal regime precedentemente in vigore in Iraq. Vecchia storia. Le guerre si ingaggiano sempre più spesso a livello di manipolazione dell'informazione. Il diavoletto che siede al posto di comando dell'informazione, come denuncia Stephen Wright nel suo "Il diavoletto dei dati" (scritto per il catalogo di *Data Recovery*), è parte attiva nei meccanismi di controllo biopolitici, decidendo i limiti della vita; è in questo contesto che, agli occhi di alcuni e decisamente da troppo tempo, si giustifica l'esistenza di Guantanamo.

Nello scorso marzo, Judith Butler ha tenuto una conferenza alla UvA di Amsterdam sulle possibilità di produrre critica sociale e politica in ambito accademico. Come spesso accade, la discussione ha finito per incentrarsi su come il dissenso attivo possa creare nuove soggettività. Il riferimento all'importanza che Hannah Arendt attribuiva alla disobbedienza civile come obbligo morale, mi ha fatto pensare ancora una volta a come oggi non sia più possibile nemmeno respirare senza assumere una posizione politica soggettiva, posizione che, oggi più che mai, è un obbligo. Quale ruolo ha l'arte contemporanea nella costruzione del dissenso

multinational corporations whose capital flow was impeded by Iraq's then-regime. We know the story. Wars are increasingly waged on the level of information manipulation. The demon sitting at the information switch, as mentioned by Stephen Wright in his text *Data's Demon* written for *Data Recovery* publication, actively participates in biopolitical control mechanisms, determining the borders of bare life; in the above mentioned context justifying Guantanamo's existence for quite a long time in some people's eyes.

Judith Butler gave a lecture in UvA Amsterdam in last March about possibilities of producing critique in academia. How new subjectivities can be created through active dissent came again to the foreground of discussion. Remembering Arendt's underlining of civil disobedience as a moral obligation made me think one more time how it is not possible to even breathe today without taking a subjective political position, that it is an obligation more than ever. What is the role of contemporary art in producing active dissent? Many contemporary artists are interested in intervening into the borders between activism, social work, individual participation in political debates and creative production. The new subjectivity of artistic producers has turned the political potential of contemporary art into a common discussion.

While *Data's Demon* switches on and off, it is not very surprising that processes of knowing and non-knowing become more involved with artistic strategies and research as a new subjective

attivo? Molti artisti contemporanei sono orientati a intervenire negli spazi di confine tra attivismo, lavoro sociale, partecipazione individuale a dibattiti politici e produzione creativa. La nuova soggettività dei produttori d'arte ha fatto sì che sempre più spesso si discuta del potenziale politico dell'arte contemporanea.

Sappiamo bene come il diavoletto dei dati accenda e spenga gli interruttori, perciò non ci stupirà più di tanto vedere come i processi di formazione e acquisizione del sapere e del non-sapere diventino sempre più inerenti alle strategie e alla ricerca artistica come una vera e propria nuova posizione soggettiva che, nell'ambito dell'arte contemporanea, mette sul tappeto un potenziale tutto politico. Più in particolare, gli artisti – che si pongono in posizione intermedia tra realtà in mutamento e contingenze quotidiane – si impegnano nel recuperare buona parte di certe storie non raccontate e deliberatamente ignorate, mettendo in discussione esattamente il fatto che quelle storie, quelle e non altre, siano state ignorate. Chi produce e dissemina l'informazione? Perché una determinata informazione è privilegiata e un'altra no? Perché alcune informazioni permangono

position opening political potential to discussion in contemporary art. Particularly, artists -positioning themselves with changing realities and circumstances of the day- engage with recovering some certain histories untold and deliberately disregarded. They question the positions leaving some certain histories untold. Who produces and disseminates information? What makes a piece of information privileged or non-privileged? Why do some stay and some become part of the collective amnesia? How does knowledge production as such sustain some some political positions? And how can we dispute over that knowledge production?

For these concerns Jacques Rancière's comment in the panel discussion "Artists and Cultural Producers as Political Subjects: Opposition, Intervention, Participation, Emancipation in Times of Neo-liberal Globalisation" that took place in Berlin in 2005 is published as part of this publication. Here, Rancière elaborates on the relationship between arts and politics by criticizing the strategies of certain documentary practices and 'relational aesthetics'. It has been observed by some that the comments he has given are what the art world wants to hear

mentre altre vanno a ingrossare le fila dell'amnesia collettiva? In base a quali meccanismi una produzione di sapere di questo genere corrobora determinate posizioni politiche? E come possiamo contestarla?

È per queste ragioni che l'intervento di Jacques Rancière in occasione del convegno "Artists and Cultural Producers as Political Subjects: Opposition, Intervention, Participation, Emancipation in Times of Neo-liberal Globalisation" (Artisti e produttori culturali come soggetti politici: opposizione, intervento, partecipazione ed emancipazione nell'epoca della globalizzazione neoliberista), svoltosi a Berlino nel 2005, è pubblicata in questo volume e ne è parte integrante. Il testo di Rancière sviscera la relazione tra arte e politica criticando le strategie di certe pratiche documentarie e dell'"estetica relazionale". Da varie parti è stato notato come le sue affermazioni siano ciò che il mondo dell'arte vuole sentir dire di sé. Secondo me il suo intervento mette a fuoco due punti fondamentali: innanzitutto sostiene che la politica non sia "l'esterno", il "reale" che l'arte dovrebbe raggiungere, che l'arte dovrebbe essere politicamente impegnata a cercare; e ancora, afferma che "la politica inizia quando nasce un disaccordo sulla 'realtà del reale', una diatriba sulla natura di ciò che è 'dato'". Così facendo sottolinea la criticità delle metodologie artistiche e punta il dito con estrema precisione sulla posizione soggettiva della produzione del dissenso, contestando il 'dato' in sé come potenziale politico nell'arte contemporanea piuttosto che creare parodie ri-politicizzate con il solo scopo di essere politici.

about itself. For me, he makes two important points in this speech: first he suggests the political is not the "outside," the "real" that art would have to reach, that art should be politically committed to find; then he says "politics begins when there is a disagreement on the "reality of the real," a dispute on the "given" itself". He underlines the inherent criticality of artistic methodologies and points exactly towards the subjective position of producing dissent by disputing the given itself as a political potential in contemporary arts rather than creating re-politicized parodies for the sake of being political.

Many of the knowledge producing activities initiated by artists dispute the "given". How to confront and dispute the given, how to read against the grain of consensus? The artistic methodologies of research and process play a pivotal role here. Political potential performs itself almost as a double edged sword – it is so easy to fall back into a didactic well of witnessing, self-placating and trying to convince the audience about the political commitment of the artist. That's why Data Recovery –as another exhibition that departs from the political potential of knowledge production – turns around the different artistic methodologies of the artists involved rather than using them for a certain conceptual illustration. The performance of covering is underlined here as a performative generic action word for the difference created by different artistic methodology as in the example of each artist's covering the same song differently. They all work on the same notes and same original recording but the outcome is generally very different.

Tra le attività di produzione del sapere iniziate dagli artisti molte contestano il 'dato'. Come confrontarsi con esso e contestarlo, come dare una lettura diversa e non pacificata del consenso? Le metodologie artistiche della ricerca e del processo giocano qui un ruolo centrale. Il potenziale politico agisce similmente a una lama a doppio taglio – è talmente facile ricadere nel baratro didattico della testimonialità, che mette in pace con se stessi cercando nel contempo di convincere il pubblico di quanto l'artista sia politicamente impegnato. Ecco perché *Data Recovery* – in quanto ulteriore mostra d'arte che prende le mosse dal potenziale politico della produzione di sapere – volge lo sguardo alle differenti metodologie artistiche degli artisti coinvolti nel progetto piuttosto che usarli per una determinata tesi concettuale. La cover, qui, è intesa come termine che indica un'azione performativa generica in virtù della differenza creata da metodologie artistiche a loro volta differenti, come accade nelle cover di una stessa canzone che ciascun artista esegue in modo differente. Tutti lavorano sulle stesse note e sulla stessa registrazione originale, ma con risultati generalmente molto diversi.

Sono le metodologie a fare la differenza; quando gli artisti, nel loro lavoro, inseriscono come elemento

Methodologies make the difference; when the artists perform information in their work, it is not always the degree of politicness of that piece of information that creates the political potential but the twist coming with the artistic methodology. This performativity taking place, different reframings of the real as called by Ranciere, follows the changing, transforming characteristic of information. Just like Borges masterfully suggested in his well-known story "Uqbar, Tlön, Orbis Tertius". In this well-known story, an encyclopedia article about a mysterious country called Uqbar is the first indication of Orbis Tertius, a massive conspiracy of intellectuals to imagine (and thereby create) a world: Tlön. In the course of the story, the narrator encounters increasingly substantive artifacts of Orbis Tertius and of Tlön; by the end of the story, Earth is becoming Tlön.

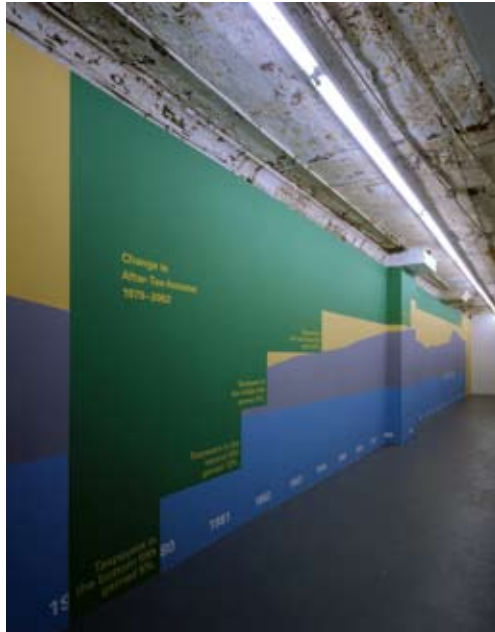
Recently, upon hearing about Data Recovery, a good friend asked "But isn't everything performative these days, let alone information?" referring to the current popularity of the term performative in contemporary art. Responding, I realized I've been thinking about my own daily relationship with information: receiving and writing e-mails,

l'informazione, non è sempre il grado di politicità di quella singola informazione a creare il potenziale politico, bensì il cambio di prospettiva che si determina nella metodologia artistica. Quando questa performatività, o per dirla con le parole di Rancière questo diverso riaggiustamento del reale, ha luogo, si innesca quel cambiamento che trasforma le caratteristiche stesse dell'informazione. È la stessa cosa che Borges suggerisce magistralmente nel suo celeberrimo racconto "Uqbar, Tlön, Orbis Tertius" (*in Finzioni / La biblioteca di Babele*, con un saggio di Maurice Blanchot, traduzione di Franco Lucentini, Torino, Einaudi, 1971), in cui una voce enciclopedica dedicata a un misterioso paese chiamato Uqbar è il primo indizio di Orbis Tertius, una potente cospirazione di intellettuali dediti a immaginare (e dunque creare) un mondo: Tlön. Nel corso del racconto, il narratore si imbatte in artefatti sempre più reali provenienti da Orbis Tertius e Tlön; alla fine della storia, la Terra si sta trasformando in Tlön.

Recentemente, dopo aver sentito parlare di *Data Recovery*, un caro amico mi ha chiesto, riferendosi alla crescente popolarità del termine 'performativo' nell'arte contemporanea: "Ma oggi come oggi non è forse tutto performativo, a cominciare dall'informazione?" Nel rispondergli mi sono resa conto di aver pensato alla mia relazione quotidiana con l'informazione: ricevere e scrivere e-mail, tenere e aggiornare un blog che parla delle cose che faccio e di quelle cui sono interessata, leggere alcuni blog per tenermi informata, passare varie ore a guardare YouTube in cerca dei più disparati documenti e

keeping an active blog to report about things I do and things I am interested in, reading certain blogs as part of my daily news updates, spending some hours in front of youtube watching diverse stuff and surfing across the information accumulated in wikipedia where I sometimes contribute. This online and casual information in transition, appearing as a sort of recording in transformation, happening and taking place, makes it impossible not to think of a performativity inherent to knowledge. While accesibility of this info-sphere in transition is providing us performative as a keyword, the situation is not a rose garden at all. Especially in countries like Turkey where spaces like youtube is constantly closed with court orders finding separatist and anti-Kemalist material online dangerous. Furthermore, one must not disregard another fact: Networking communities like facebook seemingly provides access but they are more used for scrutinizing privacy, tracing consumer habits and etc. Turkish army recently traced some number of men who were escaping from their obligatory military service through their info profiles on facebook.

Within these complex affinities of information in terms of its production, scrutinization, distribution and so called accesibility, my proposal or conceptual framework for Data Recovery takes its title from the performative process of salvaging data from damaged, failed, wrecked or inaccessible primary storage media when it cannot be accessed freely or simply gets lost. For me Data Recovery refers to illegal activities, attempting to break the distribution and production



Julie Ault, Martin Beck, Information, 2006
veduta dell'installazione / Installation view Storefront for
Art and Architecture, New York
Photo: Stephan Hogen



Julie Ault, Martin Beck, Information, 2006
veduta dell'installazione / Installation view Secession, Vienna
Photo: Werner Kaligofsky



Julie Ault, Martin Beck, Social Landscape, 2004
veduta dell'installazione / Installation view
Weatherspoon Art Museum, Greensboro

navigare tra le informazioni accumulate in Wikipedia e alle quali, occasionalmente, contribuisco. Questa informazione, online e casuale, in transizione, che ha tutte le parvenze di una sorta di registrazione in divenire, che accade e avviene, rende impossibile non pensare a una performatività inerente al sapere. L'accessibilità a questa infosfera in transizione è per noi che ci occupiamo di performatività una parola chiave, ma la situazione generale non è affatto rosea. Soprattutto in paesi come la Turchia, in cui siti come YouTube sono costantemente oscurati da ordinanze di autorità che giudicano pericolosi i documenti separatisti e anti-kemalisti reperibili online. Ma c'è un altro elemento da non trascurare: le comunità di socializzazione virtuale come Facebook apparentemente favoriscono l'accesso agli utenti ma in realtà sono più usate per intrufolarsi nella sfera del privato, registrando le abitudini dei consumatori e così via. È così che l'esercito turco ha individuato negli ultimi tempi un discreto numero di uomini che si stavano sottraendo al servizio militare obbligatorio: grazie ai loro profili personali su Facebook.

Partendo da tali complesse affinità tra le informazioni in termini della loro produzione, disamina, distribuzione e cosiddetta accessibilità, la proposta di *Data Recovery*, o se si vuole la sua cornice concettuale, deve il titolo al processo performativo di recupero dei dati da supporti di memorizzazione primari – danneggiati, non più funzionanti, bloccati o inaccessibili – qualora non vi si possa accedere liberamente o siano semplicemente andati perduti. Per me *Data Recovery* si riferisce alle attività illegali,

nodes. "Can data get recovered?," wonders Stephen Wright at the end of his text "Data's Demon" and he says:

"Among the most forward-looking art practices today make use of the socially critical potential of data as an artistic material. Yet it is obvious that the aesthetic use of data – and of data tout court – is a eminently ambivalent phenomenon. For better or for worse, data makes things happen. But which is it? For better? Or for worse?"

This is a question for the visitor/reader to decide. Meanwhile let us elaborate on the works constructing *Data Recovery* to see how the exhibition produces its subjective position. Julie Ault and Martin Beck's collaboration *Information*, a supersized wall mural, looks like a statistics chart that can be found in a sociology or economics textbook. The work gives an account of the history of the poverty measuring guidelines deployed by the U.S. government since 1964, merged with a graphic rendering of the increasing income gap between the wealthy and the rest of the American population over the past twenty-five years. Ault and Beck are interested in dismantling and building levels of analysis to process the relationship of art with information. The artists experiment with transforming a piece of social science information in an artistic format. Every *Information* mural is different and yet each of them is an accumulation of ongoing research since Ault and Beck update us with the recent changes in their data every time they are invited to create this



Michael Blum, *The Three Failures*, 2006
Courtesy dell'artista / of the artist



Michael Blum, *The Three Failures*, 2006
video still, 22'
Courtesy dell'artista / of the artist

al tentativo di spezzare i nodi della distribuzione e della produzione. Stephen Wright alla fine del suo testo si chiede: “I dati possono essere realmente recuperati?” e risponde: “Alcune delle pratiche artistiche più progressiste del giorno d’oggi si servono del potenziale di critica sociale dei dati come materiale artistico. Tuttavia è ovvio che l’uso estetico dei dati – e dei dati tout court – è un fenomeno per lo più ambiguo. Nel bene e nel male i dati fanno accadere le cose. Ma quale delle due opzioni è vera? Nel bene? Nel male?”

Questa è una domanda alla quale il visitatore/lettore dovrà rispondere. Nel frattempo permettetemi di approfondire le opere che costituiscono *Data Recovery* per vedere come la mostra produca la propria posizione soggettiva. *Information*, un’opera murale di dimensioni eccezionali frutto della collaborazione tra Julie Ault e Martin Beck, sembra un grafico statistico, come se ne possono trovare nei manuali di sociologia o di economia. L’opera, che utilizza gli indici di valutazione stabiliti dal governo USA fin dal 1964, è costituita da un rapporto sulla storia della povertà nel mondo unita a una rappresentazione grafica del divario, in continuo aumento, fra i redditi degli statunitensi abbienti e il resto della popolazione negli ultimi venticinque anni. L’interesse di Ault e Beck è rivolto alla decostruzione e costruzione di livelli di analisi per indagare la relazione tra arte e informazione. I due artisti sperimentano come un singolo elemento di informazione nell’ambito delle scienze sociali possa essere trasformato in struttura artistica. Ogni murale informativo è differente dall’altro, ma allo stesso

mural. The artists actually take an existing piece of information into their hands- not something actually hidden but something not disseminated, thereby reminding us the role of information in the politics of manufactured consent today.

While Ault and Beck activate their dissent about poverty policies in this artistic context, Michael Blum approaches the failure of the twentieth century systems from a witty and provoking angle in his essay performance video *Three Failures* (2006). In what he calls “a fairy tale about communism, social democracy and capitalism”, Blum brings together unexpected material about Sergei Eisenstein, Winston Churchill, Isaiah Berlin, Adam Smith and many others, weaving them into one story he performs in Malmoe, Riga and New York. As these cities merge into one bloc in our “global village”, this sequel to *Wandering Marxwards* (1999) keeps saying that all three phenomena -communism, social democracy and capitalism- are intermingled with each other, almost three faces of one story that fails. Michael Blum nourishes his critical position by putting himself on an ambivalent edge. What he does is more than what is on the cover; that is a playful take on these “failures”. By deciphering or re-reading the story inbetween the lines in his humourous way, he makes us question the positions from where privileged knowledge is produced and disseminated and reiterates the need to make personal and thus political re-readings of one’s own.

Vienna-based women art and media collective Klub Zwei’s work centers on critiquing dominant modes of



Klub Zwei, Banner for Väter Täter, 2008
Courtesy dell'artista / of the artists

tempo rappresenta un'accumulazione di ricerca in divenire, poiché ogni volta che sono invitati a crearne uno Ault e Beck ci aggiornano sui cambiamenti intervenuti nei dati a loro disposizione. La coppia di artisti lavora su informazioni esistenti – informazioni non tanto occultate quanto, per così dire, non diffuse, e così facendo ci ricorda il ruolo che l'informazione gioca al giorno d'oggi nella politica di fabbricazione del consenso.



Helga Hofbauer



Patricia Rechenbach

Klub Zwei, Väter Täter, 2007
video stills
HD, colour, stereo, 28 min.
Courtesy dell'artista / of the artists

Se Ault e Beck, in questo contesto artistico, mettono sul tappeto il proprio dissenso relativamente alle politiche con cui si affronta il problema della povertà, Michael Blum, nel video *Three Failures* (2006) – tratto da una sua performance – affronta il fallimento dei sistemi propri del ventesimo secolo da un'angolazione arguta e provocatoria. In quella che egli stesso definisce “una favola su comunismo, socialdemocrazia e capitalismo”, Blum giustappone materiali sorprendenti su Sergei Eisenstein, Winston Churchill, Isaiah Berlin, Adam Smith e molti altri, ritessendoli in una storia che poi racconta a Malmoe, Riga e New York. Queste città così diverse si intrecciano in una sorta di blocco unico nel nostro “villaggio globale” facendo sì che quest'opera, un vero sequel di *Wandering Marxwards* (1999), continui a dirci come tutti e tre i fenomeni – comunismo, socialdemocrazia e capitalismo – siano interconnessi, quasi fossero tre facce di una sola storia di fallimento. Michael Blum alimenta la propria posizione critica collocandosi in una posizione di confine ambivalente. La sua azione va ben oltre la dichiarazione apparente d'intenti, secondo la quale si tratta solo di una

representation and developing other approaches. In their new work *Väter Täter* (2007), they choose to confront two women, Helga Haufbauer and Patricia Reschenbach, whose fathers were Nazi perpetrators. Interviewing Haufbauer and Reschenbach, they focus on the women's personal memories to trace what is missing in collective memory and especially how these two women's lives are shaped by the past in terms of their identities, personal relationships and political sensitivities. Although we generally don't see them personally in the work, we get to know Jo Schmeiser and Simone Bader of Klub Zwei through the framing of the shots and the intriguing and committed questions they pose. Their attempt to record personal histories of people living their lives today affected by National Socialism has built an exclusive body of artistic research in this field. Klub Zwei's way of dealing with this history reflects their very personal way of political activism that shows itself with their different projects. For them, history is an actual and tactile series of images and stories to be re-presented.

Banu Cennetoğlu's site-specific installation *Determined Barbara* creates a temporary zone of occupation in the exhibition space to make the viewer confront the existence of *Determined Barbara* (“decisive” and “resolute” are also used in some reports on internet) - a SFOR [UN's international peace forces] military training ground which displaced 704 inhabitants when it was built before the war in Glamoc in former Yugoslavia. Cennetoğlu plays with the fictional language of documentary photography



Banu Cennetoğlu, *Brothers Sisters and Birds*, 2004
Veduta dell'installazione / Installation view Badischer
Kunstverein, Karlsruhe
Courtesy dell'artista / of the artist



Banu Cennetoğlu, *Information / Transformation*, 2005
veduta dell'installazione / Installation view Extra City Center for
Contemporary Art, Antwerp
Courtesy dell'artista / of the artist

scherzosa messa in scena filmata di questi “fallimenti”. Decifrando la storia, o rileggendola tra le righe, Blum con il suo *sense of humour* ci porta a interrogarci sulle posizioni dalle quali il sapere privilegiato è prodotto e diffuso, e ripete una volta di più quanto sia necessario rileggere se stessi da un punto di vista personale e, dunque, politico.

Il lavoro del collettivo artistico e mediatico viennese Klub Zwei è imperniato sulla critica ai modelli dominanti di rappresentazione, rispetto ai quali sviluppa nuovi approcci. In *Vaeter Taeter*, che è la loro opera più recente (2007), le autrici scelgono di confrontarsi con due donne, Helga Haufbauer e Patricia Reschenbach, i cui padri sono stati carnefici nazisti. Le interviste a Haufbauer e Reschenbach mettono a fuoco le memorie personali delle donne per rintracciare gli anelli mancanti della memoria collettiva e specialmente il modo in cui il vissuto di queste due donne è stato pesantemente influenzato dal loro passato in termini di identità, relazioni personali e sensibilità politica. Il collettivo Klub Zwei è formato da due donne, Jo Schmeiser e Simone Bader; nell'opera in genere non le vediamo, eppure arriviamo a conoscerle grazie al taglio che danno alle inquadrature e alle domande, precise e puntuali, che pongono alle intervistate. Il loro intento – registrare le storie personali di chi tuttora vive sotto l'influenza o le conseguenze del nazismo – ha finito per costituire un'opera artistica di ricerca senza precedenti in questo campo. Il modo in cui Klub Zwei affronta questa vicenda riflette il peculiare attivismo politico di questo collettivo, che si mostra attraverso

in this temporary occupation zone to communicate Barbara and the so-called stabilizing operations based there as a conflicting fiction created by a state of exception- that is peace stabilizing forces' turning the villagers into refugees by their exceptional right to provide and preserve peace. While Barbara turns peace into an ambiguity with its existence, Cennetoğlu – who conceived the series as a road trip between : Belgrade, Banja Luka, Sarajevo and Glamoc, the four cities that have a relationship with Determined Barbara – the performance of reporting itself becomes one of taking sides. Her deliberate way of impeding the distribution of the information she recorded is a part of artist's “covering” methodology. The conceptual language she formulates points to a sharp awareness about the risk of dealing with “difficult matters” in the space of contemporary art.

Susanne Kriemann's photography and text oriented work is driven by a critical curiosity about monumental structures as embodiments of ideology. In her own words, “the points of reference include the tension between historical objects and collective identities, and the re-contextualization of these objects within the space of the museum.” An intensive and intuitive research process lies behind each piece; she collects all the existing information about the objects of her curiosity before determining the format of the artistic outcome. The power of Kriemann's work comes from this process and reaches its crescendo in the extraordinary transformation of that collected information. This time the centre of her attraction is Berlin's 12,650,000

differenti progetti. Per queste artiste, la storia è una serie di immagini e narrazioni oggettive e tattili che vanno ripresentate e rappresentate.

L'installazione fotografica di Banu Cennetoğlu, *Determined Barbara*, progettata espressamente per questo spazio espositivo, crea una zona temporanea di occupazione nello spazio della mostra per far sì che il visitatore debba confrontarsi con l'esistenza stessa di *Determined Barbara* ("decisiva" e "risoluta" sono termini usati anche nei rapporti su Internet) – un campo di addestramento militare della SFOR [sigla di Stabilization Force, missione internazionale Onu operativa in Bosnia-Erzegovina dal 1996 al 2004] la cui costituzione a Glamoc, nella ex Jugoslavia, prevedeva la cacciata dei suoi 700 abitanti. In questa zona temporanea di occupazione Cennetoğlu gioca con il linguaggio narrativo della fotografia documentaristica per comunicare *Barbara*, e le cosiddette operazioni di stabilizzazione che ebbero lì la propria base, come una trama conflittuale creata da uno stato di eccezione; gli abitanti della zona furono difatti trasformati in rifugiati dalle "forze di pace e stabilizzazione", in nome del diritto a portare e preservare la pace, diritto attribuito a tali forze

kilograms load test body "Grossbelastungskörper", which was erected in the Tempelhof district as a commission by Albert Speer in 1941 and registered as a historical landmark since 1995. The publication 12,650,000 mimics the format of Artforum exactly and is accompanied by the artist's photographic installation of the same name which is on display in Neue Nationalgalerie as part of 5th Berlin Biennial. Printed in only 100+10 copies, 12,650,000 opens with construction pictures of the object, repeats the same quoted image of "Grossbelastungskörper" for 380 pages and ends with the artist's own photograph of the object in scaffolding again during official state renovation executed in 2007 and 2008. This complex and 1,6 kg "artistic edition" not only questions the value of the monument as an artistic object but also highlights Artforum as a market value determination tool displaying hundreds pages of artistic commercials.

Stockholm-based Goldin+Senneby define themselves as a framework for collaboration between artists Simon Goldin and Jakob Senneby dedicated to exploring notions of economic fiction and immaterial place. Working actively since 2005, they – demanding



Susanne Kriemann, 12 650 000, 2007
libro d'arte, edizione 100 + 10, 400 pagine b/w, testo inglese / Art book, edition 100 + 10 AE, 400
pages b/w, english text
Courtesy dell'artista e / of the artist and Wilfried Lentz Galerie, Rotterdam

in via eccezionale. Se con la sua stessa esistenza *Barbara* trasforma la pace in pura ambiguità, Cennetoğlu – che aveva concepito la serie come un viaggio via terra tra Belgrado, Banja Luka, Sarajevo e Glamoc, le quattro città interessate da *Determined Barbara* – da parte sua trasforma l'azione stessa del reportage in una presa di posizione. L'autrice di *Determined Barbara* impedisce, deliberatamente, la distribuzione delle informazioni che ha congelato nella propria opera: ma questa negazione fa parte della metodologia mimetica, è insomma una “cover”. Il linguaggio concettuale articolato da Cennetoğlu punta a far acquisire una acuta consapevolezza del rischio di affrontare “argomenti scabrosi” nell'ambito dell'arte contemporanea.

Il lavoro di Susanne Kriemann, che ha a che fare con fotografia e testo, è mosso da una curiosità critica relativa alle strutture monumentali in quanto incarnazione e reificazione dell'ideologia. Come scrive lei stessa: “i punti di riferimento comprendono la tensione tra artefatti storici e identità collettive, nonché la ricontestualizzazione di tali artefatti all'interno del museo”. Un processo di ricerca insieme intensivo e intuitivo sottende ogni singola opera;

refreshed terminology for discursivity and research process- are engaged in an ongoing research practice, revealing its different steps at different places in various formats within an expanded time span. They claim that *Looking for Headless* is a process of constructing fiction and, at the same time, having the narrative play into the domain of the factual. What Goldin+Senneby stage operates as a catalyser creating the communicative, contextual, and most importantly, “performative” space of *Data Recovery*. It appears as a gesture of writing a meta-language for performative knowledge production, reframing fiction and the real and cross-texturing the fictitious non-spaces. For *Data Recovery*, they commissioned the writer John Barlow to write a crime mystery about Goldin+Senneby's investigation into an offshore company in the Bahamas called *Headless Ltd.* And sent him to Bahamas to conduct the research for them. Barlow wrote a fictionalized travel journal about his findings and/or lack of findings in Bahamas, which will be a chapter of the novel *Looking for Headless*- a crime mystery based on Goldin+Senneby's research process. And it will be Barlow himself, instead of Goldin+Senneby, coming to the opening at *Gamec* to be on stage with me, the

l'artista raccoglie tutte le informazioni esistenti sugli oggetti di suo interesse prima di determinare forma e formato del risultato artistico. La potenza dell'opera di Kriemann deriva da questo processo e raggiunge l'acme nella straordinaria trasformazione subita dalle informazioni raccolte. Stavolta il centro dell'attenzione è il "Grossbelastungskörper", una struttura del peso di *12.650.000* chili, progettata da Albert Speer nel 1941 a Berlino per il quartiere di Tempelhof. Edificata per testare la capacità del suolo di sostenere il peso delle costruzioni che vi sarebbero state realizzate, dal 1995 è vincolata come monumento di interesse storico. *12.650.000* è un libro che riproduce esattamente il formato della rivista Artforum ed è accompagnato dall'omonima installazione fotografica dell'artista – esposta, al momento, alla Quinta Biennale di Berlino, nella Neue Nationalgalerie. Stampata in un numero limitato di copie (100+10), *12.650.000* si apre con immagini relative alla fase di costruzione della struttura, ripete per 380 pagine una stessa immagine e si conclude con una fotografia, scattata dall'artista, della stessa struttura coperta da impalcature durante le operazioni ufficiali di restauro, volute dallo stato tedesco, avvenute tra il 2007 e il 2008. Questa complessa "edizione artistica", del peso di 1,6 chili, non solo mette in discussione il valore del monumento in quanto oggetto artistico ma sottolinea l'importanza di Artforum come strumento che determina il valore di mercato di un'opera attraverso la pubblicazione di centinaia e centinaia di pagine di pura e semplice pubblicità. Da Stoccolma, infine, ecco Goldin+Senneby, che si definiscono come una cornice all'interno della quale,

curator of the project, talking about his Bahamas experience "looking for Headless".

As final words, the exhibition will communicate itself more through its performative process space. In the mean time, I hope this publication will work as a good accompaniment.



Goldin+Senneby, Ansbacher House: foto della casa
dov'è situata la Headless Ltd. / photo where the
Headless Ltd. is incorporated
Courtesy degli artisti / of the artists
Photo: John Barlow 2008



Goldin+Senneby, Reading Headless Censored, the cover of the
censored prologue of the novel Looking for Headless, 2007
Courtesy degli artisti / of the artists

collaborativamente, i due artisti Simon Goldin e Jakob Senneby si dedicano all'approfondimento delle nozioni di narrativa economica e spazio immateriale. Attivi sin dal 2005, sono impegnati in una pratica di ricerca continua che – a partire dall'esigenza di una terminologia rinnovata in funzione della discorsività e di un processo di indagine – rivela i propri progressi col mutare del luogo, o dei luoghi, assumendo vari formati all'interno di un lasso di tempo dilatato. Secondo gli autori, *Looking for Headless* è un processo di costruzione narrativa che, nel contempo, sposta l'interazione narrativa in ambito fattuale. Goldin+Senneby operano come catalizzatori, creando lo spazio comunicativo, contestuale e, quel che è più importante, "performativo" di *Data Recovery*. L'operazione sembra un gesto di scrittura, o di scrittura di un metalinguaggio per la produzione performativa di sapere, un riaggiustamento della fiction e del reale e una ricomposizione di non-spazi narrativi. Per *Data Recovery*, gli artisti hanno commissionato allo scrittore John Barlow una trama *mystery* sulla ricerca che essi stessi effettuano rispetto a una compagnia offshore con sede alle Bahamas chiamata "Headless Ltd". Barlow è stato inviato alle Bahamas per svolgere tale ricerca, e il risultato è un diario di viaggio romanizzato in cui Barlow riporta i risultati della propria indagine (o l'assenza di tali risultati), che a propria volta costituiranno un capitolo del romanzo intitolato *Looking for Headless* – un giallo basato sul processo di ricerca attuato da Goldin+Senneby. E sarà Barlow stesso, al posto di Goldin+Senneby, a intervenire all'inaugurazione della mostra alla GAMeC e a essere sul palco con me,

che sono la curatrice del progetto, per parlare della propria esperienza alle Bahamas, ovvero della sua ricerca della "Headless".

Per concludere, sarà la mostra a parlare di se stessa attraverso i propri spazi ed eventi performativi. Mi auguro che questo catalogo sia un buon compagno di viaggio.

Dichiarazione in occasione della discussione all'interno del seminario:

Artisti e produttori culturali come soggetti politici. Opposizione, intervento, partecipazione ed emancipazione nell'epoca della globalizzazione neo-liberale*

Statement on the occasion of the panel discussion:

Artists and Cultural Producers as Political Subjects. Opposition, Intervention, Participation, Emancipation in Times of Neo-liberal Globalisation*

Che cosa intendiamo quando diciamo che negli ultimi anni l'arte è diventata sempre più politica?

Secondo la mia opinione significa che l'arte è sempre più desiderosa di intervenire nel mondo del sociale. Ma cosa vuol dire di per sé questo desiderio? In quale misura possiamo definirlo politico? Selezionerò tre casi, tre tipi di relazioni tra l'arte e il sociale che potranno aiutarci a esaminare il problema.

Il primo esempio lo prenderò a prestito dalla sfera dell'arte pubblica. Per alcuni anni si è rivendicata la necessità di un nuovo tipo di arte pubblica, che intervenisse in luoghi segnati dalla disoccupazione,

What is meant by the assertion that art has become increasingly political over the past few years? In my view, it means that art has shown itself to be increasingly eager to intervene in the social world. Now what does this desire itself mean? To what extent can we call it political? I will select three cases; three kinds of relationships between art and the social world that may help us to better formulate the problem.

I borrow my first example from the sphere of public art. For some years, claim has been laid to a new kind of public art, intervening in places marked by unemployment, bad housing, or ethnic conflict. Two

Che cosa intendiamo quando diciamo che negli ultimi anni l'arte è diventata sempre più politica?

Secondo la mia opinione significa che l'arte è sempre più desiderosa di intervenire nel mondo del sociale. Ma cosa vuol dire di per sé questo desiderio? In quale misura possiamo definirlo politico? Selezionerò tre casi, tre tipi di relazioni tra l'arte e il sociale che potranno aiutarci a esaminare il problema.

Il primo esempio lo prenderò a prestito dalla sfera dell'arte pubblica. Per alcuni anni si è rivendicata la necessità di un nuovo tipo di arte pubblica, che intervenisse in luoghi segnati dalla disoccupazione, da un'edilizia abitativa scadente o dal conflitto etnico. Due anni fa una fondazione belga che si occupa di quel particolare tipo di arte ha premiato un progetto intitolato "I and Us" presentato da un gruppo francese di artisti che si chiama "Urban Campment." L'idea era quella di creare, all'interno di un quartiere povero e malfamato di Parigi, un luogo che fosse "estremamente inutile, fragile e non produttivo"; si sarebbe trattato di un luogo separato, disponibile per tutti ma fruibile da una sola persona alla volta. Il secondo esempio appartiene al mondo dei musei e delle mostre. Durante lo stesso periodo numerosi curatori si sono proposti di recuperare la tradizione dell'avanguardia moderna. Tra i vari mezzi scelti per questo scopo uno è sembrato essere "de rigueur": una sala dedicata alle fotografie di serbatoi idrici sopraelevati, altiforni o altri edifici e paesaggi industriali, scattate da Bernd e Hilla Becher. Il terzo esempio è a metà strada tra esposizione

years ago, a Belgian foundation dedicated to that particular kind of art awarded a grant to a project entitled "I and Us" presented by a French group of artists called "Urban Campment." The idea was to create a place within a poor and stigmatized suburb of Paris that would be "extremely useless, fragile and non-productive"; it would be a place at a remove, available to everyone but that could only be used by one person at a time.

My second example comes from the world of museums and exhibitions. During the same period, various curators sought to sum up the tradition of modern avant-garde art. Among the various means chosen for that purpose, one of them appeared to de rigueur: a room dedicated to the photographs of Bernd and Hilla Becher, showing water towers, blast furnaces and other industrial buildings or landscapes.

My third example stands midway between a museum exhibition and social action. Even in the "proper" places of art, we feel an obsessive desire to do "real" things, as realized in propositions for new housing, demonstrations of mobile ecological refineries, reports of actions made outside, etc. At the last São Paulo Biennale, I came upon a video installation made by the Cuban artist René Francisco, who had used a grant awarded by an artistic foundation to make an inquiry into the poor suburbs of Havana. He selected an elderly couple and decided, with some fellow artists, to refurbish their home. The final work shown in the museum presented the viewer with a cloth screen printed with the image of the elderly couple,



Bernd and Hilda Becher
Watertowers, USA, 1974/1983 © Hilla Becher, 2008
Courtesy of SK Stiftung Kultur

museale e azione sociale. Anche nei luoghi “deputati” dell’arte si sente il desiderio ossessivo di fare cose “reali”, così come appaiono nei progetti di nuovi alloggi, nelle dimostrazioni relative a raffinerie ecologiche mobili, nelle descrizioni di azioni compiute all’esterno, ecc. All’ultima Biennale di San Paolo mi sono imbattuto in una videoinstallazione dell’artista cubano René Francisco, il quale aveva usato una sovvenzione concessagli da una fondazione artistica per condurre un’indagine attraverso i quartieri poveri dell’Havana. Dopodiché aveva scelto una coppia di anziani e aveva deciso, con alcuni compagni artisti, di rinnovare la loro casa. L’opera finale, messa in mostra nel museo, presentava allo spettatore uno schermo di tela su cui era stampata l’immagine dell’anziana coppia, appeso in modo da sembrare che i due guardassero in direzione del “vero” schermo televisivo, dove un video mostrava gli artisti che lavoravano come muratori, idraulici o imbianchini.

I miei esempi hanno tutti almeno una cosa in comune. Tutti e tre hanno a che fare con i luoghi, con il costruire e con l’abitare. Tutti e tre ci ricordano che l’arte non è politica perché tratta di questioni

hung so that they appeared to be looking at the “real” screen of the monitor, where a video showed the artists working as masons, plumbers, or painters.

All three cases have at least one thing in common. All three deal with matters of place, building, or dwelling. All three remind us of this: art is not political because it deals with political matters or represents social and political conflicts. It is above all political because it reframes the distribution of space, its visibility and—let us say—its habitability. This reframing itself implies a duplicity of space, a traveling, or negotiation between a specific space where art is shown as such, as the object of a specific experience, and an outward space where art is not only confronted with non-art but appears to be destined as art to its self-suppression.

All three remind us of a bicentennial dialectic inherent in the politics of art. Art is political because it shapes a specific sensorium, suspending the ordinary coordinates of space and time that structure the forms of social domination. But from this premise two antagonistic conclusions may be drawn and have been drawn ceaselessly, sometimes in an alternative

politiche o perché rappresenta conflitti sociali e politici. È politica in primo luogo perché ridefinisce la distribuzione spaziale, la sua visibilità e – diciamo – la sua abitabilità. Questa ridefinizione implica essa stessa una duplicità dello spazio, un viaggio, o una negoziazione tra uno spazio deputato, dove l'arte appare in quanto tale, come oggetto di un'esperienza specifica, e uno spazio esterno, dove l'arte non solo è messa a confronto con la non-arte ma sembra essere destinata in quanto arte alla propria auto-soppressione.

Tutti e tre ci ricordano una dialettica bicentenaria connessa alla politica dell'arte. L'arte è politica perché dà forma a un sistema sensorio specifico, attraverso la sospensione delle normali coordinate spazio-temporali che strutturano le forme del dominio sociale. Ma da questa premessa possono essere tratte, e sono state tratte incessantemente, due conclusioni tra loro opposte, che talvolta si sono alternate, ma che nella maggior parte dei casi si sono intersecate tra loro in una sorta di garbuglio. Per prima cosa l'arte è politica nel momento in cui rimane fedele all'autonomia della sua sfera; in secondo luogo è politica nella misura in cui esce da se stessa e tesse la tela di una nuova vita comune. Detto in parole povere: da un lato l'arte è politica fintantoché è semplicemente arte; d'altro canto è arte nella misura in cui non è più arte.

I miei tre esempi corrispondono ancora a questa dialettica, ma la trasformano in una sorta di parodia. Il “luogo estremamente fragile, inutile e

manner, most often in some sort of tangle. First, art is political to the extent that it remains faithful to the autonomy of its sphere; second, it is political insofar as it gets out of itself and weaves the fabric of a new common life. In short, on the one hand, art is political to the extent that it is merely art; on the other, it is political to the extent that it is art no longer.

My three cases are still in keeping with that dialectic. But they change it into a kind of parody. The “extremely fragile, useless and non-productive place,” which is aimed at prompting new forms of sociability in the suburbs by only allowing one person at a time to get in, is obviously a remnant of the very space of the museum, a place at a remove from social life and hierarchy. It is the museum emptied of any work and brought back to its minimal form: the abstract schema of the Kantian universality of the individual judgment of taste or the Schillerian aesthetic education of mankind.

The favoring of the “objective” photography of the Bechers is another interesting case in point since it shows us the paradoxical role often played by photography today. It is the form in which the outward, the “real” world is supposed to get into the museum. Yet it is also, at the same time, the quadrangular form on a white wall, which guarantees that the art place remains faithful to its essence. In the case of the Bechers' blast furnaces, the demonstration seems optimized. Those blast furnaces bring the heterogeneity of the industrial world to the walls of the museum. But they bring it as the bygone



Annuncio per il progetto / Announcement for the project "I&Us", Sevran (Francia)
Courtesy Evens Foundation
© Campement Urbain

non produttivo”, che ha lo scopo di suggerire nuove forme di sociabilità nei quartieri, permettendo ad una sola persona alla volta di accedervi, è ovviamente un residuo proprio dello spazio del museo, un luogo staccato dalla vita e dalle gerarchie sociali. È il museo svuotato di qualsiasi opera e riportato alla sua forma minimale: lo schema astratto dell’universalità kantiana del giudizio di gusto individuale o l’educazione estetica dell’umanità di Schiller.

Il favore incontrato dalla fotografia “oggettiva” dei Becher è un altro caso interessante per quanto concerne questo punto, poiché ci mostra il ruolo paradossale spesso ricoperto dalla fotografia al giorno d’oggi. È la forma sotto cui l’esterno, il mondo “reale”, dovrebbe entrare nel museo. Tuttavia è anche, allo stesso tempo, una forma quadrangolare su un muro bianco, che garantisce che il luogo artistico rimanga fedele alla sua essenza.

Gli altiforni dei Becher sembrano essere la perfetta dimostrazione di questo fatto. Quegli altiforni trasportano l’eterogeneità del mondo industriale sulle pareti del museo, ma in quanto universo che non esiste più, quello del lavoro industriale e dei

universe of industrial labor and social movements, which seems to survive only through the fidelity of the artists, within a set of formal rules that is the series’ principle: the neutrality of the frame, the absence of any empathy on the part of the artists and the aestheticization of the object. It looks as though the former revolutionary discipline still survives in those formal principles. But, at the same time, the photograph of the blast furnace ironically appears as the supreme form of the Modernist paradigm of the autonomous work of art, self-contained within its own materiality and politically significant from its very lack of political commitment.

In my third example, the benefit of the ambivalence is clearly lost. Despite the artistic invention of the cloth screen with the figures printed on it, the work seems confined to reporting something the artist did in the social world to help poor people. At the same time, this work reminds us of the great revolutionary dream: the dream of an art that, as Malevich said, would no longer be just painting or sculpture but would shape the forms and buildings of a new life. Yet it is no longer a matter of shaping a new world, but just of refitting the home

movimenti sociali, che sembra sopravvivere solo grazie alla dedizione degli artisti e attraverso un insieme di regole formali che sono il principio ispiratore della serie fotografica: la neutralità della cornice, l'assenza di qualsiasi empatia da parte dell'artista e l'estetizzazione dell'oggetto. È come se la disciplina rivoluzionaria di un tempo continuasse a sopravvivere in quei principi formali. Allo stesso tempo, però, la fotografia dell'altoforno appare, ironicamente, come la forma suprema del paradigma modernista dell'opera d'arte autonoma, autosufficiente nella propria materialità e politicamente significativa proprio per la sua mancanza di impegno politico.

Nel terzo esempio da me citato il beneficio dell'ambiguità è andato chiaramente perduto. Nonostante l'invenzione artistica dello schermo di tela con le figure stampate su di esso, l'opera sembra limitarsi a riferire qualcosa che l'artista ha fatto nel mondo del sociale per aiutare la povera gente. Allo stesso tempo quest'opera ci ricorda il grande sogno rivoluzionario: il sogno di un'arte che, come disse Malevič, non sarebbe più stata pittura o scultura, ma avrebbe modellato le forme e gli edifici di una nuova vita. Tuttavia non si tratta più solo di dare forma a un nuovo mondo, di riparare la casa di una coppia che vive in pessime condizioni abitative. Di certo è una triste ironia che ciò accada in una delle ultime nazioni a sostenere la fede comunista in una nuova comunità. Proprio come il grande paradigma dell'opera d'arte autonoma sembra essere racchiuso nella fotografia dell'altoforno, il grande sogno dell'arte che diventa vita è riportato alle asserzioni dell'estetica relazionale,

of a badly housed couple. Sadly ironic, of course, is the fact that this occurs in one of the last countries to claim the Communist faith in a new community. Just as the great paradigm of the autonomous work seems to be enclosed in the photograph of the blast furnace, the great dream of art becoming life is brought back to the propositions of relational aesthetics, the proposition of an art mending the gaps of the social fabric and creating microscopic examples of new forms of social interaction.

I said that the forms of politicized art today replayed and remixed the great strategies of political art, but that they did it as a parody. Let me elucidate what I mean. We have become accustomed, over the past ten years, to the ideas of parody and joke. We saw the paradigm of "critical" art shift to a paradigm of "parodical" art, blurring the difference between the reduplication of commodity culture and its critique. What confronts us today is different. Freshly re-politicized art dismisses parody. It wants the real: doing something, making real objects instead of producing or recycling images, doing real actions in the real world rather than merely "artistic" installations. It equates political commitment with this search for the real. But the political is not the "outside," the "real" that art would have to reach. The "outward" is always the other side of an "inward." What makes the difference is the topography in the frame of which the relation of in and out is negotiated. The real as such simply does not exist. What does exist is a framing or a fiction of reality. Now, when you search for the real world and real



Progetto / Project "I&Us", Sevrans (Francia)
 Incontri con gli abitanti / Meetings
 with the inhabitants
 Courtesy Evens Foundation
 © Campement Urbain

la proposta di un'arte che rammendi gli strappi nel tessuto sociale e crei esempi microscopici di nuove forme di interazione sociale.

Ho detto che le forme dell'arte politicizzata, oggi, hanno rivisto e rimescolato le grandi strategie dell'arte politica, ma in forma di parodia. Lasciate che spieghi meglio cosa intendo. Ci siamo abituati, nel corso degli ultimi dieci anni, alle idee di parodia e di scherzo. Abbiamo visto il paradigma dell'arte "critica" tramutarsi in un paradigma dell'arte "parodica", che sfuma la differenza tra l'imitazione della cultura di consumo e la sua critica. Quello che ci troviamo ad affrontare oggi è diverso. L'arte, fresca di ripoliticizzazione, mette da parte la parodia. Vuole il reale: fare qualcosa, fabbricare oggetti reali, invece che produrre e riciclare immagini; compiere azioni reali nel mondo reale piuttosto che creare installazioni puramente "artistiche". Quest'arte mette sullo stesso piano l'impegno politico e la ricerca del reale. Ma il politico non è il "fuori", il "reale" che l'arte dovrebbe raggiungere. Il "fuori" è sempre l'altra faccia di un "dentro". Quello che fa la differenza è la topografia entro la quale la relazione del dentro e del fuori è negoziata. Il reale come tale semplicemente

action, you are at risk of first meeting a certain framing of reality – and this framing of the "reality of the real" is epitomized in the word consensus.

Consensus is the keyword of our present. But this word means much more than the agreement of right and left parties on a certain form of common interest. It means a certain framing of the common, a non-controversial framing of the "reality of the real." It means that we are all living in one and the same world, configured by global necessities that nobody can deny. The logic of consensus draws a clear-cut dividing line between what is given and what is not, what is in and what is out, what is real and what is "ideological" or "fictional." In such a way, it frames the scenery of a global community where, unfortunately, some groups or individuals still stay behind or accidentally fall astray, as traditional forms of social bonding tend to loosen or vanish. That's why consensus calls art to mend the social bond, empower threatened identities, or reframe a sense of community.

Such a "politicization" of art is actually the contrary of politics. Politics begins when there is a

non esiste. Ciò che esiste è una concezione o un'invenzione della realtà. Quando cercate il mondo reale e l'azione reale rischiate di trovarvi di fronte, innanzitutto, a un determinato modo di configurare la realtà. Questa modalità di configurazione della "realtà del reale" è definita con il termine consenso. Consenso è la parola chiave del nostro presente. Ma tale termine significa molto più che l'accordo tra partiti di destra e di sinistra su una certa forma di interesse comune. Sta a significare una certa concezione di ciò che è comune, una concezione non controversa della "realtà del reale." Vuol dire che viviamo tutti in un unico mondo, configurato da necessità globali che nessuno può negare. La logica del consenso traccia una netta linea di separazione tra ciò che è dato e ciò che non lo è, tra ciò che è dentro e ciò che è fuori, tra ciò che è reale e ciò che è "ideologico" o "immaginario." In tal modo dà forma allo scenario di una comunità globale dove, purtroppo, alcuni gruppi o individui rimangono indietro o si perdono, mentre le forme tradizionali di legame sociale tendono ad allentarsi o a sparire. Questo è il motivo per cui il consenso chiama l'arte a ricostituire il legame sociale, a ridare forza alle identità minacciate o a ricreare un senso di comunità.

Una tale "politicizzazione" dell'arte è, in realtà, il contrario della politica. La politica inizia quando c'è un disaccordo sulla "realtà del reale," una disputa su ciò che è "dato," una rappresentazione controversa del rapporto tra interno ed esterno. Anche la politica ha una dimensione immaginaria. Modella soggetti fittizi, soggetti che non esistono come gruppi sociali o come parti reali del corpo sociale, ma che impongono la

disagreement on the "reality of the real," a dispute on the "given" itself, a controversial fictionalization of the relationship between the inside and the outside. Politics too has a fictional dimension. It shapes fictional subjects – subjects that do not exist as social groups or real parts of the social body but impose their existence as they bring new objects into the picture, frame new forms of visibility of the common and put other worlds in the same world. In that sense, politics is an aesthetic activity, which reframes the sensory configuration of the common.

If this makes sense, we have to restage the relationship between art and politics. Art does not enact politics by reaching the real. It enacts it by inventing fictions that challenge the existing distribution of the real and the fictional. Making fictions does not mean telling stories. It means undoing and rearticulating the connections between signs and images, images and times, or signs and space that frame the existing sense of reality. Fiction invents new trajectories between what can be seen, what can be said, and what can be done. It blurs the distribution of places and competences, which also means that it blurs the very borders defining its own activity: enacting art means displacing the borders of art, just as enacting politics means displacing the borders of what is recognized as the sphere of the political.

The relation between art and politics thus might be seen as a relation between two fictional activities: between the artistic invention of new trajectories

loro esistenza nel momento in cui fanno entrare nel quadro nuovi oggetti, concepiscono nuove forme di visibilità del comune e introducono altri mondi nello stesso mondo. In tal senso la politica è un'attività estetica, che ridefinisce la configurazione sensoriale del comune.

Se ciò ha senso, dobbiamo riorganizzare il rapporto tra arte e politica. L'arte non ricopre il ruolo della politica nel raggiungere il reale. Lo interpreta dando vita a narrazioni che sfidano la distribuzione esistente tra ciò che è reale e ciò che è fittizio. Creare narrazioni non significa raccontare storie. Significa disfare e riarticolare le connessioni tra segni e immagini, tra immagini e tempi o tra segni e spazio che fanno da cornice al senso esistente della realtà. La finzione inventa nuove traiettorie tra ciò che può essere visto, ciò che può essere detto e ciò che può essere fatto. Rende confusa la distribuzione degli spazi e delle competenze, sfumando proprio quei confini che definiscono la sua attività: mettere in scena l'arte significa spostare i confini dell'arte stessa, proprio come mettere in scena la politica significa dislocare i confini di ciò che è riconosciuto come sfera del politico.

between words and things, or times and spaces, and the political invention of new subjects that rearticulate the sense of the common. Now this double self-displacement does not mean, in my view, that artistic performance and political subjectivization get merged into one and the same process. I think that the political power of fiction is forgotten when you assert a direct identification of the performances of art with a new kind of collective agency. This identification of artistic performance with new political agency has been strongly asserted by Brian Holmes amongst many others. What sustains this line of argument is the idea that we are in a new age of capitalism where material and immaterial production, knowledge, communication and artistic performance fuse together in one and the same process of implementation of collective intelligence.

In my view, this is too easy a way of erasing the specificities of both artistic and political dissensus by endorsing the avant-garde figure of the producer, who is simultaneously a worker, an artist, and the builder of a new world. There are many forms of collective intelligence just as there are many

Si potrebbe, quindi, vedere la relazione tra arte e politica come una relazione tra due attività di invenzione: tra l'invenzione artistica di nuove traiettorie tra parole e cose o tra tempi e spazi, e l'invenzione politica di nuovi soggetti che riarticolano il senso del comune. Ora, questa doppia auto-dislocazione non significa, a parer mio, che la performance artistica e la soggettivizzazione politica si fondono in un unico processo. Penso che ci si dimentichi del potere politico dell'invenzione quando si cerca un'identificazione diretta delle performance dell'arte con un nuovo tipo di azione collettiva. Un simile tipo di identificazione della performance artistica con l'azione politica è stato fortemente rivendicato da Brian Holmes nella sua presentazione. È stato poi sostenuto anche in molte altre presentazioni e discussioni durante il convegno. A fare da fondamento a questa linea di argomentazione è l'idea che siamo in una nuova era del capitalismo in cui produzione materiale e immateriale, conoscenza, comunicazione e performance artistica si fondono in un unico processo di implementazione dell'intelligenza collettiva.

Secondo me questa è una maniera semplicistica di cancellare le specifiche capacità di dissenso dell'arte e della politica, recuperando la figura, tipica dell'avanguardia, del produttore, che è allo stesso tempo un operaio, un artista e il costruttore di un nuovo mondo. Ci sono molte forme di intelligenza collettiva, così come ci sono molte modalità e molti gradi di rappresentazione. Ricordiamo quanto ci hanno raccontato oggi pomeriggio gli "Yes Men"

ways of performing and many stages of performance. Let us remember what The Yes Men have said about their performance as Bush campaigners. They said that it was a total failure precisely because it was a total success. They wanted to fool the pro-Bush audience and they succeeded all too well. Now, what is the consequence of fooling a pro-Bush audience into doing something against Bush's re-election? More importantly, what is the consequence of fooling a pro-Bush audience into framing forms of political action that would not be a matter of voting for or against Bush?

A "success" can be a "failure." This means that there are different performances in a performance and different individuals in the political artist, just as there are many "peoples" within the people addressed by the artist or by the political subject. Political art always produces local and provisional effects at some crossroads in that multiplicity of scenes and trajectories. Those local effects add up to the construction of other worlds in the consensual world. Art and politics become one and the same thing only when they vanish together into ethical indistinction.

sulla loro performance relativa alla campagna di Bush. Hanno spiegato che è stata un totale fallimento proprio perché è stata un grande successo. Volevano ingannare il pubblico pro-Bush e ci sono riusciti troppo bene. Ora, qual è la conseguenza derivante dal fatto di aver convinto con l'inganno un pubblico favorevole a Bush a fare qualcosa contro la rielezione di Bush? Cosa ancor più importante, qual è la conseguenza del fatto di aver convinto con l'inganno un pubblico favorevole a Bush a dar vita a forme di azione politica che non riguardassero solo il votare pro o contro Bush?



Rene Francisco, *A la casa de Rosa*, 2004
 Installazione, materiali vari / Mixed
 media installation
 Courtesy Rene Francisco

Un “successo” può essere un “fallimento.” Questo vuol dire che ci sono diverse performance dentro una stessa performance e diversi individui dentro l'artista politico, così come ci sono diverse “genti” nella gente a cui si rivolgono l'artista o il soggetto politico. L'arte politica produce sempre effetti locali e temporanei che si trovano a qualche crocevia entro quella molteplicità di scenari e traiettorie. Tali effetti locali contribuiscono alla costruzione di altri mondi all'interno del mondo consensuale. L'arte e la politica diventano una cosa unica solo quando scompaiono insieme nell'indistinzione etica.

* Il seminario è stato organizzato in occasione di "Klartext! The Status of the Political in Contemporary Art and Culture": una serie di discussioni con artisti, attivisti, curatori e teorici internazionali che si è svolta alla Künstlerhaus Bethanien e al Volksbühne in Rosa-Luxemburg- Platz tra il 14 e il 16 gennaio 2005 (<http://klartext.uqbarev.de>).

* Il testo di questo discorso è pubblicato per gentile concessione di Jacques Rancière e con la generosa collaborazione di Antje Weitzel.

* The panel was organized under the occasion of "Klartext! The Status of the Political in Contemporary Art and Culture": a series of discussions with international artists, activists, curators, and theoreticians that took place at Künstlerhaus Bethanien and Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz in 14.-16. January 2005.

* This speech text is published with the kind permission of Jacques Rancière and the generous cooperation of Antje Weitzel.

Il diavoletto dei dati

Data's demon

“Il Diavoletto trasmette i dati al sensitivo e il sensitivo deve rispondere nella stessa chiave. Dentro questa scatola ci sono innumerevoli miliardi di molecole. Il Diavoletto raccoglie i dati su tutte e su ciascuna. E a qualche livello psichico profondo deve entrare in contatto. Il sensitivo, allora, deve captare quegli sbalorditivi insiemi di energie, e in cambio dare qualcosa come la stessa quantità di informazione. Di modo che il ciclo continui. L'occhio del profano vede solo un pistone, sperabilmente in movimento. Un movimento piccolo, in confronto con quell'enorme complesso di informazioni, distrutto e ridistrutto a ogni corsa di stantuffo.”

Thomas Pynchon, *L'incanto del lotto 49*

“The Demon passes his data on to the sensitive, and the sensitive must reply in kind. There are untold billions of molecules in that box. The Demon collects data on each and every one. At some deep psychic level he must get through. The sensitive must receive that staggering set of energies, and feed back something like the same quantity of information. To keep it all cycling. On the secular level all we can see is one piston, hopefully moving. One little movement, against all that massive complex of information, destroyed over and over with each power stroke.”

Thomas Pynchon, “The Crying of Lot 49”

Alla fine il recupero dei dati potrebbe rivelarsi una passione inutile. Questo è certamente il punto di vista dei milioni di persone che ci hanno provato rispetto ai pochi fortunati che ci sono riusciti. Nella società contemporanea la compilazione dei dati ha tutte le caratteristiche esteriori di una passione, seppure una passione digitalizzata; inoltre essa presenta, in modo sempre più spiccato, elementi che la apparentano ai regimi di controllo biopolitico. In un certo senso i dati sono diventati la componente più onnipervasiva – e intangibilmente invasiva – delle nostre vite. La proliferazione di pratiche basate sull'uso dei dati nel mondo dell'arte è semplicemente un risultato del diffondersi della raccolta di dati, della loro esposizione e del loro uso in tutte le fasi della vita; della vita trasformata in dati. Ma possono i dati, una volta persi, essere realmente recuperati? Possono essere nuovamente rinchiusi nel vaso da cui sono stati liberati? I dati possono essere celati, sepolti sotto pile di calcoli, ma non è cosa ovvia che possano essere recuperati, se non altro perché, per quanto reattivi, sono pur sempre un'istantanea di una realtà complessa e in continuo mutamento.

Paradossalmente, tuttavia, i dati non scompaiono mai. Sono insidiosamente persistenti. Il fatto ironico è che ciò fa sorgere una domanda di senso contrario: si può recuperare la vita stessa una volta che sia stata riconfigurata e ridisegnata dai dati? È possibile rivelarla, con tutti i suoi meandri e le sue contraddizioni, una volta celata sotto un cumulo di zeri e uno? La vita appare stranamente fragile di fronte al potere implacabilmente esplicativo

Ultimately, data recovery may prove to be a futile passion. This is surely the perspective of the millions of people who have tried, as opposed to the happy few who have managed. In contemporary society, data compiling has all the trappings of a passion, albeit a digitized one, and an ever more intrinsic part of regimes of biopolitical control. In a sense, data has become the most all-pervasive – and intangibly invasive – feature of our lives. The proliferation of data-driven practices in the artworld is merely an upshot of the spread of data gathering, display and use in all walks of life; of life become data. But can data, once lost, ever really be recovered? Can it be lured back into the vessel from which it escaped? Data can be covered over, buried beneath heaps of crunched numbers, but it is not obvious that it can be recuperated, if only because data, however reactive, is always a mere snapshot of a constantly morphing ensemble.

Yet, paradoxically, data never really goes away. It is insidiously enduring. Ironically, this raises an opposite question: can life itself be recovered once reconfigured and re-depicted by data? Can life in all its contradictory meanderings be uncovered once it has been covered over by ones and zeros? Life appears strangely frail in the face of the implacable explanatory power of information, which seems to know life better than it knows itself.

Perhaps data's greatest paradox is the staggering discrepancy between its substance and its performative power, in other words, between what

dell'informazione, che sembra conoscerla meglio di quanto la vita conosca se stessa.

Il paradosso più grande dei dati è forse la sconcertante discrepanza tra la loro sostanza e il loro potere performativo; in altre parole tra ciò che sono e ciò che riescono a fare. I dati forniscono semplicemente una rappresentazione di ciò che, per definizione, esisteva già, di uno stato delle cose che era accessibile a livello dell'esperienza. Tuttavia, sebbene non portino nulla di nuovo nel mondo, i dati hanno il grande potere di far accadere le cose. Il paradosso ha origine nel fatto che i dati sono al tempo stesso la quintessenza dell'astrazione e qualcosa di terribilmente concreto. Rendono semplicemente quantificabile, e quindi percepibile, ciò che c'era già, consentendo di misurare le situazioni che le persone stavano vivendo. I dati stanno in un rapporto grammaticale curioso con il loro oggetto: anche se sono prodotti in tempo reale, sono sempre coniugati al presente, anche quando il loro referente è in qualche misura collocato nel passato ed è sempre già in movimento verso un altrove. Pensate al famoso – malfamato quando fu pubblicato negli anni Cinquanta – rapporto sulle pratiche sessuali in

it is and what it can do. Data merely provides a representation of what was by definition already there, of a state of affairs that was experientially available. Yet, although it brings nothing new into the world, it has a paradoxically powerful ability to make things happen. The paradox stems from the fact that data is at once the very image of abstraction and somehow terribly concrete. Data merely makes quantifiable and thus perceptible what was already there, providing a measurement of what people were living. Data stands in a curious grammatical relationship to its object: even if produced in real time, data is always conjugated in the present even as its referent is to some extent in the past, always already moving elsewhere. Think of pioneer sexologist Alfred Kinsey's famous – infamous when first released in the 1950s – report on sexual practices in America. Surely Americans knew what they were feeling and experiencing first hand (no pun intended). Yet when their desires, fantasies and practices were quantified and published in the wake of extensive interviews and careful data compilation, there was great hue and cry – as if the objectification of their subjectivity jarred their self-understanding and turned them into perverts in their own eyes! Such is

America del pioniere della sessuologia Alfred Kinsey. Certamente gli americani avevano una conoscenza di prima mano (il gioco di parole è puramente casuale) dei loro sentimenti e delle loro esperienze. Tuttavia quando i loro desideri, le loro fantasie e le loro pratiche furono quantificate e pubblicate, sulla scorta di una grande quantità di interviste e di un'attenta compilazione dei dati, si sollevò un grido d'allarme – come se l'oggettivazione della loro soggettività si fosse scontrata con la percezione che avevano di sé e li avesse trasformati, ai loro stessi occhi, in perversi! Tale è il potere strano ed estraniante dei dati.

Questo potenziale, ovviamente, è un'arma a doppio taglio, perché da un punto di vista empirico i dati sono neutrali (sebbene l'empirismo in sé possa non esserlo) e tutto dipende dagli scopi per cui sono usati. Un artista come Trevor Paglen usa la compilazione e l'esposizione dei dati, con grande efficacia dal punto euristico e con un notevole effetto sovversivo, per svelare le azioni oscure e spesso illegali compiute dalle forze armate statunitensi. Possiamo star certi che anche l'esercito sta compilando dei dati sul suo compilatore...

Un altro modo per enunciare lo stesso paradosso consiste nel far notare che i dati non sono mai realmente occultati, ma sono "là fuori", disponibili per chiunque sia abbastanza determinato da passare al setaccio le grandi quantità di parole e cifre dentro le quali l'essenziale si trova ad essere sommerso da un mare di cose futili. Non solo le persone coinvolte danno forma a quell'esperienza vissuta

data's strange and estranging power.

This potential is of course of double-edged sword, for empirically, data is value neutral (though empiricism itself may not be); it all depends on the use to which it is put. An artist like Trevor Paglen uses data compiling and presentation to great heuristic and subversive effect in laying bare the shadowy and often illegal operations of the United States military. One can be sure that the military too has been doing some compiling on their compiler...

Another way of stating the same paradox is to point out that data is never actually hidden, but "out there," available – for anyone determined enough to sift through the reams of words and figures that drown the essential in a sea of trivia. Not only is the lived experience expressed by data embodied by those concerned; even those facts that are ostensibly censured are often right in front of our eyes, like Edgar Allan Poe's Purloined Letter. This point was eloquently made in an extraordinary performance by Beirut-based artist Rabih Mrouhé called "Looking for a missing employee," a story about the assassination of a Lebanese tax official with a case full of money – a true incident that became submerged in a flood of speculation, false reports, denial and rumour. Sitting among the audience, a pile of newspaper clippings his only source of information, Rabih Mrouhé shows that the culprits and their motives are clearly designated in the press. As the performance develops, the artist sifts through the clippings showing each one on an overhead projector as a corroborative piece of evidence. With the audience as his witness, he gives

che è espressa attraverso i dati; perfino i fatti che sembrerebbero maggiormente sottoposti a censura si trovano spesso proprio davanti ai nostri occhi, come la “lettera rubata” (The Purloined Letter) di Edgar Allan Poe. L’artista di Beirut Rabih Mrouhé ha efficacemente trasformato questa qualità specifica in una performance straordinaria dal titolo *Looking for a missing employee*, una storia che parla dell’assassinio di un funzionario delle imposte libanese che era in possesso di una valigia piena di soldi – un fatto realmente accaduto che generò una quantità di speculazioni, falsi rapporti, smentite e pettegolezzi. Seduto in mezzo al pubblico, con una pila di ritagli di giornale come unica fonte di informazione, Rabih Mrouhé dimostra che i colpevoli e i loro moventi sono chiaramente indicati nella stampa. Man mano che la performance procede, l’artista analizza i diversi ritagli e li mostra, uno a uno, per mezzo di un proiettore, come prove a sostegno di quanto afferma. Con il pubblico come suo testimone, dà un’importante lezione sul recupero fattuale, cioè su come si può ripristinare la verità occultata da un eccesso di incertezze costantemente riaffermate, inutili speculazioni e falsi indizi. Il lavoro è stato rappresentato una volta sola a Beirut e poi proibito... Il recupero dei dati è contro la legge.

an eloquent lesson in factual recovery – recovering the truth from a glut of constantly reasserted uncertainty, idle speculation and false leads that keep it hidden. The work was performed once in Beirut, then subsequently banned... Data recovery is against the law.

It is perhaps trivial to suggest that too much data kills data, but it is clear that there is an economy of data transfer and management, which determines data’s efficacy... and subversive potential. Though data cannot necessarily be recovered, it can be transferred. But who controls the transfer point? Who is the “Demon” sitting at the switch? To speak of a Demon in this case is to think of Maxwell’s famous thought experiment:

“If we conceive of a being whose faculties are so sharpened that he can follow every molecule in its course, such a being, whose attributes are as essentially finite as our own, would be able to do what is impossible to us. For we have seen that molecules in a vessel full of air at uniform temperature are moving with velocities by no means uniform, though the mean velocity of any great number of them, arbitrarily selected, is almost exactly uniform. Now

È forse una banalità suggerire che troppi dati uccidono i dati, ma è chiaro che esiste un'economia del loro trasferimento e della loro gestione, che ne determina l'efficacia... e il potenziale sovversivo. Sebbene i dati non necessariamente possano essere recuperati, possono essere trasferiti. Ma chi governa questo trasferimento? Chi è il "Diavoletto" che controlla l'interruttore? Parlare di un diavoletto in questo caso vuol dire fare riferimento al famoso esperimento concettuale di Maxwell:

"Se noi concepiamo un essere le cui facoltà siano così aguzze che egli può seguire ogni molecola nel suo cammino, tale essere, i cui attributi sono essenzialmente finiti come i nostri, sarebbe capace di fare ciò che per noi è attualmente impossibile. Noi abbiamo visto infatti che le molecole in un recipiente pieno d'aria a temperatura uniforme si muovono con velocità per nulla uniformi, anche se la velocità media di ogni insieme di esse sufficientemente numeroso, arbitrariamente scelto, è pressoché uniforme. Supponiamo adesso che tale recipiente sia diviso in due parti, A e B, da un setto in cui vi sia un piccolo foro, e che un essere che può vedere le singole molecole apra e chiuda questo foro in modo da permettere solo alle molecole più veloci di passare da A a B e solo alle più lente di passare da B ad A. In questo modo, senza compiere lavoro, egli innalzerà la temperatura in B e abbasserà quella di A, contraddicendo la seconda legge della termodinamica."

Lasciando da parte le complicazioni dell'enigma fisico potremmo – come fa Thomas Pynchon ne

let us suppose that such a vessel is divided into two portions, A and B, by a division in which there is a small hole, and that a being, who can see the individual molecules, opens and closes this hole, so as to allow only the swifter molecules to pass from A to B, and only the slower molecules to pass from B to A. He will thus, without expenditure of work, raise the temperature of B and lower that of A, in contradiction to the second law of thermodynamics."

Leaving aside the intricacies of the physics conundrum, we might – as Thomas Pynchon does in "The Crying of Lot 49" – imagine bits of data as standing in for molecules; ones and zeros in lieu of molecules A and B. And what if we consider the Demon operating the trap door – "without expenditure of work" as Maxwell oddly puts it – as a figure of the artist? The artist-demon metes out the data to the sensitive, in an act of non-work, who respond in kind. Data's gatekeeper, constantly scrambling and reshuffling the cards of information, not in a vain attempt to recover what is lost, but rather to "keep it all cycling." It is a tempting thought, but it only becomes persuasive today in the light of the relations between art and data use in the course of modernity.

Of course, life systems have been the object of sustained data gathering since the time of the Enlightenment; cartography, flow charts, graphs and statistical databases have played a preponderant role in the shift from a society based on discipline to contemporary regimes of biopolitical control. But art-historically, data-driven practices have been

L'incanto del lotto 49 – immaginare i bit di dati come sostituti delle molecole; gli uno e gli zeri al posto delle molecole A e B. E che cosa accade se consideriamo il diavoletto che controlla il setto – “senza compiere lavoro”, come stranamente asserito da Maxwell – come una rappresentazione dell'artista? L'artista-diavoletto, con un atto che è un non-lavoro, trasferisce i dati al sensitivo, il quale a sua volta risponde nella stessa chiave. Egli è il custode dei dati e mescola e rimescola le carte delle informazioni, non nel vano tentativo di recuperare ciò che è perduto, ma piuttosto per consentire che “il ciclo continui.” È un'idea affascinante, ma che risulta persuasiva solo oggi, alla luce delle relazioni tra arte e utilizzo dei dati che si sono instaurate nel corso della modernità.

Certamente i sistemi di vita sono stati oggetto di un'intensa attività di raccolta dati fin dai tempi dell'illuminismo; la cartografia, i diagrammi di flusso, i grafici e i database statistici hanno giocato un ruolo preponderante nel passaggio da una società basata sulla disciplina ai regimi contemporanei di controllo biopolitico. Ma, dal punto di vista della storia dell'arte, le pratiche basate sull'uso di dati sono state piuttosto rare; infatti, ciò che io altrove ho chiamato

relatively rare; indeed what I have elsewhere called dataesthetics may be seen as the road untaken in twentieth-century art practices. Art production long sought to protect the relatively autonomous sphere it had eked out for itself from any incursion by the potentially deadening logic of knowledge production and data gathering and display. In the face of the sheer glut and facile allure of purpose-driven information and rationality, art's self-assigned role was to affirm its radical uselessness. Yet as knowledge use has become inseparable from the exercise of power, many practitioners have chosen to use the strength of data to challenge and potentially subvert data-power. Critical cartography, tactical magic, database use and all varieties of research have become integral components of artistic competence, which refuses to leave social critique to the social sciences.

In that respect, the emergence today of numerous practices using data as their material may be understood as a return of the repressed. In the early years of the twentieth century, avant-garde art practice chose to leave the realm of data compiling and information display to science alone, thereby consummating a split between those two realms of

dataestetica può essere considerata come la strada che non è stata percorsa dalle pratiche artistiche del Novecento. La produzione artistica ha cercato a lungo di proteggere la relativa autonomia che si era conquistata da qualsiasi invasione ad opera della logica, potenzialmente dannosa, della produzione di conoscenza e della raccolta ed esposizione di dati. Di fronte all'abbondanza e all'attrattiva di un'informazione e di una razionalità miranti a uno scopo preciso, l'arte ha scelto per sé il ruolo di asserire la propria inutilità radicale. Tuttavia nel momento in cui l'uso della conoscenza è divenuto inseparabile dall'esercizio del potere, molti artisti hanno deciso di usare la forza dei dati per sfidare, e potenzialmente sovvertire, il potere dei dati. La cartografia critica, la tactical magic, ¹ l'uso dei database e tutti i vari tipi di ricerca sono diventati componenti integrali della competenza artistica, che rifiuta di lasciare che ad occuparsi della critica sociale siano solo le scienze umane.

Da questo punto di vista, l'emergere, al giorno d'oggi, di numerose pratiche che si servono dei dati come materia prima può essere inteso come un ritorno del represso. Nei primi anni del Novecento, le pratiche artistiche dell'avanguardia lasciarono che la scienza da sola si impadronisse del regno della compilazione dei dati e della diffusione dell'informazione, dando così origine a una separazione tra questi due reami dell'attività simbolica durata quasi un secolo. La metodicità della carneficina compiuta nel corso della Prima Guerra Mondiale e l'avvento dell'organizzazione fordista della produzione negli anni Venti non fecero altro che sottolineare la rottura

symbolic activity for almost a century. The calculated mass slaughter of World War One, the advent of the Fordist organisation of production which followed in the 1920s, merely underscored radical art's break from the murderous rationality of cost-benefit analysis, which data seemed all too willing to serve uncritically. Art sided with the precariousness of bare life and sought, as Georges Bataille once put it, "to break the chain of effective action." Yet, the mere fact that history unfolded in that way does not foreclose art history's unrealised potential; things could plausibly have happened differently – and, indeed, almost did.

Before resolving to define itself as the other of reason, art wavered and came close to pursuing a common path with science. Marcel Duchamp, undeniably the most important artist of the past hundred years (if not indeed the only one), often acknowledged his fascination with the way contemporary science was making use of data. Meteorological instruments, including barometers and hygrometers, and measurement gauges of all kinds, were examples of the *appareils enregistreurs* – or recording devices – whose indexical activities so fascinated Duchamp. His *Large Glass*, the masterpiece he worked on between 1915 and 1923, as well as other his works of the period, which were "to put painting once again in the service of the mind," as he said, can only be fathomed with reference to the multitude of notes and data which he carefully amassed. "Somewhat like a Sears Roebuck catalogue," as he put it, this sum of information was "to accompany the glass and to be quite as important as the visual material." According

che si era consumata tra l'arte radicale e la brutale razionalità dell'analisi dei costi rispetto ai benefici, che i dati sembravano ben disposti a servire in modo acritico. L'arte si schierò dalla parte della precarietà della nuda vita e cercò, come disse una volta Georges Bataille, "di spezzare la catena dell'azione efficace." Tuttavia, il semplice fatto che la storia abbia seguito quel corso non impedisce che la storia dell'arte possa esprimere il proprio potenziale irrealizzato; plausibilmente le cose sarebbero potute andare in modo diverso e, infatti, questo è ciò che, più o meno, è avvenuto.

Prima di decidere di attribuire a se stessa il ruolo di altro rispetto alla ragione, l'arte ha vacillato ed è andata vicina a intraprendere un cammino comune con la scienza. Marcel Duchamp, innegabilmente l'artista più importante degli ultimi cento anni (se non di fatto l'unico), dichiarava spesso che il modo in cui la scienza contemporanea si serviva dei dati lo affascinava moltissimo. Gli strumenti meteorologici, inclusi i barometri e gli igrometri, e gli strumenti di misura di qualsiasi tipo erano perfetti esempi di quegli appareils enregistreurs – o apparecchi registratori – le cui attività di indicizzazione erano

to André Breton, in his essay on the Large Glass, "in this work it is impossible not to see at least the trophy of a fabulous hunt through virgin territory, at the frontiers... of the most recent data of science."

Duchamp was convinced that this "recent data of science" offered a new lease on life for the creative intellect, and would allow him to pursue both the previously invisible sphere revealed by x-rays and to exploit the impalpable realm of electromagnetic waves. Indeed, Duchamp famously described his work of that time as an attempt to "make a painting of frequency". In the scientific language of the day, the notion of réseaux or networks – referring both to electromagnetism, electricity and the cerebral mechanisms of the brain – was very current. Duchamp picked up the term for his 1914 painting, "Réseaux de Stoppages" or "Network of Stoppages": the work's composition resembles a network of railway lines or electrical conduits, making Duchamp's precise diagrammatic image a clear forerunner of the sort of data-rich graphic mapping projects which would only re-emerge in the 1990s in the work of Mark Lombardi and others.

per lui fonte di grandissimo interesse. Il suo Grande Vetro, il capolavoro a cui lavorò tra il 1915 e il 1923, così come altre sue opere di quel periodo che, come lui affermava, dovevano “mettere la pittura ancora una volta al servizio della mente”, può essere spiegato solo facendo riferimento alla moltitudine di annotazioni e dati che egli accumulò con grande cura. “Simile a un catalogo Sears Roebuck,” nelle parole di Duchamp, questo ammasso di informazioni doveva “accompagnare il vetro e avere un’importanza quasi pari a quella del materiale visuale.” Secondo André Breton, nel suo saggio sul Grande Vetro, “in quest’opera è impossibile non scorgere almeno il trofeo di una caccia favolosa, condotta in un territorio vergine, ai confini... dei più recenti dati della scienza.” Duchamp era convinto che questi “recenti dati della scienza” avrebbero offerto nuove prospettive di vita per l’intelletto creativo e gli avrebbero permesso sia di esplorare la sfera dell’invisibile, ora svelato grazie ai raggi X, sia di sfruttare per i suoi scopi l’impalpabile regno delle onde elettromagnetiche. Infatti Duchamp descrisse il suo lavoro di quel periodo come un tentativo di “dipingere la frequenza”. Nel linguaggio scientifico dell’epoca la nozione di réseaux o reti – con riferimento all’elettromagnetismo, all’elettricità e ai meccanismi neurologici del cervello – era molto diffusa. Duchamp si servì del termine come titolo del suo dipinto del 1914 *Réseau de Stoppages* o *Network of Stoppages*: la composizione dell’opera ricorda una rete di linee ferroviarie o di condotti elettrici, facendo dell’immagine di Duchamp, nella sua precisione e diagrammaticità, una brillante antesignana di quel tipo di progetti di mappatura grafica ad alta densità di

From a formal perspective, it is tempting to see the webs of paint on Jackson Pollock’s canvases as a way of mapping the internal meanderings of the psyche – though it is of course more akin to anti-data than knowledge-arranging in any conventional sense. A generation later, Mark Lombardi was doing the same thing – but he was doing it with the existing economic structure, articulating visually what remained otherwise invisible, even and perhaps particularly for those caught up in its folds. This veritable paradigm shift involved overcoming the modernist mindset that persistently opposed art and research. Inasmuch as his work grappled with this tension, which it embodies in its form, Lombardi is something of an emblematic figure in the emergence of contemporary data-driven art. Lombardi’s dense and yet ethereal webs of lines and curves that plot the networks of transactions, and the spheres of influence and conspiracy of globalised capitalism provide an indispensable link between 1970s Conceptualism and the politically acute works of a younger generation of artists. They do so less in terms of their content than in terms of their discursive form (after all, as Rabih Mrouhé has exemplified, vastly more information than we commonly suppose exists freely in the public sphere – for anyone maniacal enough to spend their days and nights sifting through it and ordering it). And they do so in two respects: firstly, because the drawings imply in their very nature the concept of potential extension: the ideas teased out by the artist in the space of the work remain open-ended, inviting users to pursue the vectors and links to draw their own conclusions. And secondly, because the sense

dati che sarebbero riemersi solo negli anni Novanta grazie al lavoro di Mark Lombardi e di altri.

Da un punto di vista formale può essere interessante vedere le ragnatele di colore sulle tele di Jackson Pollock come un modo per mappare i meandri della psiche – sebbene, ovviamente, si tratti di qualcosa di più simile a degli anti-dati che a un'organizzazione della conoscenza in senso convenzionale. Una generazione dopo Mark Lombardi ha fatto la stessa cosa – ma lo ha fatto con riferimento alla struttura economica esistente, articolando visivamente ciò che altrimenti sarebbe rimasto invisibile anche, e forse soprattutto, per coloro che erano intrappolati nelle pieghe del sistema. Questo vero e proprio cambio di paradigma ha comportato il superamento della mentalità modernista che si opponeva con ostinazione all'arte e alla ricerca. Dal momento che il suo lavoro ha dovuto misurarsi e l'ha incorporata a livello formale, Lombardi rappresenta una sorta di figura emblematica per l'emergere di un'arte basata sull'uso dei dati. Le dense e al tempo stesso eterogenee ragnatele di linee e di curve tracciate da Lombardi, che ricalcano le reti delle transazioni economiche e le sfere di influenza del capitalismo globale, stabiliscono

of bewilderment they instil in the viewer quickly turns into a desire to know more, to go further. In compiling his visual archives, Lombardi very likely saw himself less as a sleuth than as an architect of knowledge: for data never constitutes an enumeration of mere facts, if only because the act of cataloguing is itself a means of redirecting, constraining, and reshaping information. Consider Michel Foucault's classic statement in his "Archaeology of Knowledge" on the creative role that archives assume in the creation of knowledge: "The archive... determines that all these things said do not accumulate endlessly in an amorphous mass, nor are they inscribed in an unbroken linearity, nor do they disappear at the mercy of chance external accidents; but they are grouped together in distinct figures, composed together in accordance with multiple relations, maintained or blurred in accordance with specific regularities."

Of course, dataesthetics is not merely about ordering and reordering data; it is equally about disorganising it and drawing attention to the painful disorientation of having subjective experience objectified into data form. In their incisive "Dialectic

un legame indispensabile tra il concettualismo degli anni Settanta e le opere politicamente impegnate di una generazione più giovane di artisti. Lo fanno non tanto in termini di contenuti quanto attraverso la loro forma discorsiva (dopo tutto, come ha dimostrato Rabih Mrouhé, nella sfera pubblica è possibile accedere liberamente a una quantità di informazioni molto più grande di quanto noi pensiamo, informazioni a disposizione di chiunque sia abbastanza maniaco da trascorrere le proprie giornate e le proprie notti a setacciarle e ordinarle). E lo fanno sotto due punti di vista: per prima cosa perché i disegni suggeriscono, per la loro stessa natura, il concetto di estensione potenziale: le idee espresse dall'artista nello spazio dell'opera rimangono aperte a qualsiasi interpretazione, invitando i fruitori a seguire i diversi vettori e i diversi collegamenti per trarre le proprie conclusioni. E in secondo luogo perché la sensazione di smarrimento che instillano nello spettatore si trasforma rapidamente nel desiderio di sapere di più, di andare oltre. Nel compilare i suoi archivi visivi, Lombardi molto probabilmente si considerava non tanto un detective quanto un architetto della conoscenza: perché i dati non sono mai una enumerazione di semplici fatti, se non altro perché l'atto di catalogare è esso stesso uno strumento per reindirizzare, confinare e rimodellare le informazioni. Si consideri l'affermazione ormai classica di Michel Foucault, nella sua *Archeologia del sapere* sul ruolo creativo assunto dagli archivi nella creazione della conoscenza: "L'archivio è anche ciò che fa sì che tutte queste cose dette non si ammucchino all'infinito in una moltitudine amorfa,

of Enlightenment", Adorno and Horkheimer make this point at the highest philosophical level, stigmatising reason's capitulation before positivism. Whereas the Enlightenment construed reason as inherently corrosive of myth, they showed to what extent it had become a mere tool of calculation, of planning and coordination, neutral in regard to ends. Thinking, they argued, "objectifies itself to become an automatic, self-activating process; an impersonation of the machine that it produces itself so that ultimately the machine can replace it." The "conversion of enlightenment into positivism, the myth of things as they actually are, and finally the identification of the intellect and that which is inimical to the spirit, has been overwhelmingly confirmed. Our conception of history does not presume any dispensation from it; nor does it imply a positivistic search for information. It is a critique of philosophy, and therefore refuses to abandon philosophy." An analogous case could be made for the growing number of socially critical artists integrating data use in their artistic practices: their critique of data refuses to abandon data use to their adversaries alone.

Adorno and Horkheimer's argument perhaps inadvertently allows us to observe an interesting philosophical duality with regard to data use. On the one hand, it has what philosophers of language term an "enunciative" dimension: it is an objectifying description of some state of affairs. But on the other hand, and more counter-intuitively, data has a "performative" dimension: it makes things happen,

non si inscrivano in una linearità senza fratture, e non scompaiano solo per casuali accidentalità esterne; ma che si raggruppino in figure distinte, si compongano le une con le altre secondo molteplici rapporti, si conservino o si attenuino secondo regolarità specifiche.”

Certo la dataestetica non si limita a ordinare e riordinare dati, ma si prefigge anche di “disorganizzarli” e di attirare l’attenzione sul doloroso disorientamento prodotto dall’oggettivazione dell’esperienza soggettiva sotto forma di dati. Nel loro incisivo *La dialettica dell’illuminismo*, Adorno e Horkheimer espressero questo concetto al livello filosofico più alto, stigmatizzando la capitolazione della ragione nei confronti del positivismo. Laddove l’illuminismo interpretava la ragione come intrinsecamente corrosiva del mito, essi mostrarono in che misura la ragione stessa fosse diventata un mero strumento di calcolo, di pianificazione e di coordinamento, senza alcun riguardo per i fini. Il pensiero, sostenevano, “si reifica in un processo automatico che si svolge per conto proprio, gareggiando con la macchina che esso stesso produce perché lo possa finalmente sostituire.” Il

bringing about a sort of self-fulfilling prophecy through its very self-evidence. Take a classic political example – the logic of which has repeated itself countless times in the history of biopolitics – which is the British colonisation of India. Baffled by the sheer heterogeneity of the Indian multitudes that they were set on dominating, the colonial rulers needed a representation, a quantified picture of the absolute otherness if they were to govern it. So they organised a census, asking people to identify themselves on the basis of their ethnic and religious belonging – that is, to statisticize themselves according to criteria with which they had previously never identified and which distinguished them from their next-door neighbours. The “facts” thereby produced spoke for themselves, as such data is wont to do, and a direct line can be drawn between this data-gathering initiative and the 1948 partitioning of the territory along ethnic lines on the basis of the very data it had brought into the imaginary.

The French artist collective Bureau d’études has been doing cutting-edge work over the past few years on the emergent regime of “real-information power,” developing graphic techniques to map out the sites

“rovesciamento dell’illuminismo in positivismo, nel mito della pura fattualità, nonché l’identità di intelligentia e ostilità allo spirito, sono state confermate in modo lampante. La nostra concezione della storia non si illude di sottrarsi a ciò, ma non va, al modo del positivismo, a caccia di informazioni. In quanto critica filosofica non vuole abbandonare la filosofia stessa.” Osservazioni simili potrebbero essere fatte per il numero sempre crescente di artisti che fanno critica sociale e che integrano l’uso dei dati nelle loro pratiche artistiche: la loro critica dei dati rifiuta di lasciare che l’uso dei dati sia esclusivamente appannaggio dei loro avversari.

Le affermazioni di Adorno e Horkheimer ci permettono, forse involontariamente, di osservare un’interessante dualità filosofica in merito all’uso dei dati. Da un lato i dati hanno ciò che i filosofi del linguaggio definiscono una dimensione “enunciativa”: sono una descrizione oggettivante di uno stato delle cose. Ma d’altro canto, e meno intuitivamente, i dati hanno una dimensione “performativa”: fanno accadere le cose, dando vita a una sorta di profezia che si autorealizza proprio grazie al suo essere evidente. Si prenda un classico esempio politico – la cui logica si è ripetuta moltissime volte nella storia della biopolitica – cioè la colonizzazione britannica dell’India. Sconcertati dall’assoluta eterogeneità delle moltitudini indiane che si accingevano a dominare, i colonizzatori avevano bisogno, per poterla governare, di una rappresentazione, di una raffigurazione quantitativa di quell’alterità assoluta. Quindi organizzarono un censimento, chiedendo alle persone

of its application. The group’s perspective is that data display is to contemporary regimes of biopower what the portrait of Louis XIV was to the monarchy. They argue that the rise of information maps are inseparable from the consolidation of biopolitical control over life systems; yet their own cognitive mapping practice itself holds out the possibility of a politically subversive use of data – not merely by providing a representation of power and counter-power but by making that representation available to those whose life experience allows them to make use of that information in an autonomising framework. This underscores a fundamental difference between the beautifully hand-drawn maps of Mark Lombardi and their batch-printed flowcharts and information journals, intended less to be viewed as art within the performative framework of the artworld than to reach out to a broader range of users beyond the confines of the sphere of art.

Among the most forward-looking art practices today make use of the socially critical potential of data as an artistic material. Yet it is obvious that the aesthetic use of data – and of data tout court – is a eminently ambivalent phenomenon. For better or for worse, data makes things happen. But which is it? For better? Or for worse? Implicitly, that was already the question confronting the folks in Pynchon’s extraordinary novel, as they sat back, awaiting the crying of lot 49.

di identificarsi sulla base della loro appartenenza etnica e religiosa – cioè di autoclassificarsi sulla base di criteri con i quali non si erano mai identificati precedentemente e che li distinguevano dai loro vicini di casa. I “fatti” così prodotti parlavano da sé, come tali dati sono soliti fare. È possibile individuare un nesso diretto tra quest’iniziativa di raccolta di dati e la suddivisione del territorio, nel 1948, lungo dei confini etnici che erano stati individuati proprio sulla base dei dati che quella raccolta aveva introdotto nell’immaginario.

Il collettivo di artisti francese “Bureau d’études” da alcuni anni realizza opere d’avanguardia che hanno come oggetto l’emergente regime di “potere delle informazioni reali”. Per questo i componenti del collettivo sviluppano delle tecniche grafiche per pianificarne i siti di applicazione. È opinione del gruppo che l’esposizione di dati rappresenti per i regimi di biopotere contemporanei ciò che il ritratto di Luigi XIV rappresentava per la monarchia. Essi sostengono che la nascita delle mappe informative sia inseparabile dal consolidamento del controllo biopolitico sui sistemi di vita; la loro pratica di mappatura cognitiva, al contrario, offre la possibilità

di un uso politicamente sovversivo dei dati – non limitandosi a rappresentare il potere e il contro-potere, ma rendendo quella rappresentazione accessibile a tutti coloro che, grazie alle loro esperienze di vita, possono servirsi di quelle informazioni in un contesto autonomizzante. Qui si riscontra una differenza fondamentale tra le mappe splendidamente disegnate a mano da Mark Lombardi e i loro diagrammi di flusso e i loro bollettini stampati, pensati meno per essere visti come arte all'interno della cornice performativa del mondo artistico che per raggiungere il maggior numero possibile di fruitori oltre i confini della sfera dell'arte stessa.

Alcune delle pratiche artistiche più progressiste di oggi si servono del potenziale di critica sociale dei dati come materiale artistico. Tuttavia è ovvio che l'uso estetico dei dati – e dei dati tout court – è un fenomeno per lo più ambiguo. Nel bene e nel male i dati fanno accadere le cose. Ma quale delle due opzioni è vera? Nel bene? Nel male? Implicitamente quella era già la domanda con cui si confrontavano i personaggi dello straordinario romanzo di Pynchon mentre si mettevano tranquilli e aspettavano l'incanto del lotto 49.

>\ BIOGRAPIE / BIOGRAPHIES

JULIE AULT E MARTIN BECK

Julie Ault e Martin Beck lavorano autonomamente e in collaborazione. Insieme hanno ideato progetti espositivi tra i quali ricordiamo *Installation* (Vienna Secession, 2006), *Information* (Storefront for Art and Architecture, New York, 2006), *Outdoor System, Indoor Distribution* (Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlino, 2000). Hanno creato progetti di allestimento, tra i quali ricordiamo quello per *X-Screen: Film Installation and Actions of the 1960s and 1970s* (Museum Moderner Kunst, Vienna, 2003), quelli per la maggior parte delle mostre al Centro Internazionale per la Fotografia di New York (2001-2004) e per *Research Architecture: Selections from the Collection FRAC*, Orleans, per il Thread Waxing Space, il Pratt Institute e lo Storefront for Art and Architecture (New York, 2001). Ault e Beck sono gli autori di *Condition Critical: Selected Texts in Dialogue* (Kokorei Zollverein / Zeitgenössische Kunst und Kritik, Essen, 2003).

Julie Ault è un'artista che organizza mostre e progetti vari sia da indipendente sia in collaborazione. Tra i progetti recenti ricordiamo:

Julie Ault and Martin Beck work individually and in collaboration. Together they create exhibition projects including *Installation* (Vienna Secession, 2006), *Information* (Storefront for Art and Architecture, New York, 2006) and *Outdoor Systems, indoor distribution* (Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin, 2000). They produce exhibition designs, including for *X-Screen: Film Installations and Actions of the 1960s and 1970s* (Museum Moderner Kunst, Vienna, 2003), the majority of exhibitions at the International Center for Photography, New York, between 2001 and 2004, and *Research Architecture: Selections from the Collection FRAC*, Orleans, Thread Waxing Space, Pratt Institute, Storefront for Art and Architecture (New York, 2001). Ault and Beck are the authors of *Critical Condition: Selected Texts in Dialogue* (Kokorei Zollverein / Zeitgenössische Kunst und Kritik, Essen, 2003).

Julie Ault is an artist who independently and collaboratively organizes exhibitions and multiform projects. Her recent projects

Wet and Wild: The Spirit of Sister Corita (Galleria Signal, Malmö, 2007); *Points of Entry*, un progetto d'arte permanente per il Queens College, Università di New York (2004). Ha curato la monografia di *Felix Gonzales Torres* (Steidl/Dangin, 2006) e la pubblicazione *Alternative Art New York, 1965- 1985* (University of Minnesota Press, 2002); è autrice di *Come Alive! The Spirited Art of Sister Corita* (Four Corners Books, Londra, 2006). Nel 1979 ha co-fondato "Group Material", collettivo con sede a New York che ha prodotto fino al 1996 installazioni e progetti pubblici che esplorano le relazioni fra politica ed estetica.

Martin Beck è un artista i cui progetti concettualmente orientati affrontano questioni che spaziano dall'architettura al design, alla cultura popolare. Tra gli altri ricordiamo: *About the Relative Size of Things in the Universe* (Casco, Utrecht, 2007); *The Details are not the Details* (Orchard Gallery, New York, 2007); *An Exhibit Viewed, Played, Populated* (Grazer Kunstverein, Graz, 2003). Il suo lavoro è stato incluso in: *Why Picture Now?* (Museum Moderner Kunst, Vienna, 2006) e *Archeologies of the Future* (Sala Rekalde, Bilbao, 2007). Beck è anche autore di *About Relative Size of Things in The Universe* (Four Corners Books, Londra, 2007) e *Half Modern, Half Something Else* (Montage, Vienna, 2003). Si occupa anche di critica ed è stato spesso un contributor di Springerin e Texte zur Kunst.

include *Wet and Wild: The Spirit of Sister Corita* (Signal, Malmo, 2007) and *Points of Entry*, a permanent art project for Queens College, City University of New York (2004). She is the editor of *Felix Gonzalez-Torres* (Steidl/Dangin, 2006) and *Alternative Art New York, 1965-1985* (University of Minnesota Press, 2002), and is the author of *Come Alive! The Spirited Art of Sister Corita* (Four Corners Books, 2006). In 1979 Ault co-founded "Group Material", the NYC-based collaborative which until 1996 produced installations and public projects exploring interrelationships between politics and aesthetics.

Martin Beck is an artist whose conceptually driven projects are informed by issues from the fields of architecture, design and popular culture. They include *About the Relative Size of Things in the Universe* (Casco, Utrecht, 2007), *The details are not the details* at Orchard Gallery (New York, 2007) and *An Exhibit viewed, played, populated* (Grazer Kunstverein, Graz, 2003). His work was included in *Why Pictures Now?* (Museum Moderner Kunst, Vienna, 2006) and *Archeologies of the Future* (Sala Rekalde, Bilbao, 2007). Beck is the author of *About the Relative Size of Things in the Universe* (Four Corners Books, London, 2007) and *Half Modern, Half Something Else* (Montage, Vienna, 2003). He also writes cultural criticism, and has been a frequent contributor to Springerin and Texte zur Kunst.

MICHAEL BLUM

Michael Blum è un artista e uno scrittore che vive tra New York e Vienna. Dopo avere studiato Storia alla Université Paris Panthéon-Sorbonne e fotografia alla Ecole Nationale de la Photographie di Arles, ha sviluppato un nucleo di opere - video, pubblicazioni, installazioni - che mira a rileggere criticamente la produzione di cultura e la Storia. I progetti recenti includono *A Tribute to Safiye Behar* (9th Biennale Internazionale di Istanbul, 2005), *Lippmann, Rosenthal & Co.* (De Appel, Amsterdam, 2006), *Cape Town - Stockholm (On Thembo Mjobo)* (Mobile Art Production, Stoccolma, 2007), *Mein Land* (<rotor>, Graz / Unrast Verlag, Münster, 2008) e *Exodus 2048* (VanAbbe Museum, Eindhoven, 2008). È attualmente in residenza alla International Studio and Curatorial Program di New York.

Michael Blum is an artist and writer based in New York and Vienna. After studying history at University of Paris Panthéon-Sorbonne and photography at Ecole Nationale de la Photographie, Arles, he developed a body of work - videos, publications, installations - that aims at critically re-reading the production of culture and history. Recent projects include *A Tribute to Safiye Behar* (9th International Istanbul Biennial, 2005), *Lippmann, Rosenthal & Co.* (De Appel, Amsterdam, 2006), *Cape Town - Stockholm (On Thembo Mjobo)* (Mobile Art Production, Stockholm, 2007), *Mein Land* (<rotor>, Graz / Unrast Verlag, Münster, 2008) and *Exodus 2048* (VanAbbe Museum, Eindhoven, 2008). He is currently a resident at the International Studio and Curatorial Program in New York.

BANU CENNETOĞLU

Banu Cennetoğlu lavora con la fotografia, l'installazione e materiale stampato. Il suo lavoro ha a che fare con l'interpretazione visiva e la "documentazione" dell'incertezza all'interno di situazioni di natura politica, sociale ed economica. Dopo la laurea in Psicologia, ha studiato fotografia a Parigi. Tra il 1996 e il 2002 ha vissuto e lavorato a New York. Tra il 2002 e il 2003 è stata in residenza alla Rijksakademie di Amsterdam. Nel 2006 ha avviato *BAS*, un progetto basato su libri d'artista e stampe. Le sue mostre recenti includono la 5th Biennale di Berlino, la 10th Biennale di Istanbul, la 1st Biennale di Atene, *Brave New Worlds* (Walker Art Center, Minneapolis), *Wherever You Go* (San Francisco Art Institute, San Francisco). Vive e lavora ad Istanbul.

Banu Cennetoğlu works with photography, installation and printed matter. Her work deals with the visual interpretation and possible "documentation" of uncertainty within the visible occurrences in politically, socially, and economically charged situations. After having a B.A. in Psychology, she studied photography in Paris. Between 1996-2002 she lived and worked in New York City. Between 2002-2003 she was an artist in residence at the Rijksakademie, Amsterdam. In 2006 she initiated *BAS*, a project space focusing on artist books and printed matter. Her recent exhibitions include 5th Berlin Biennial, 10th Istanbul Biennial, 1st Athens Biennial, *Brave New Worlds* (Walker Art Center, Minneapolis), *Wherever You Go* (San Francisco Art Institute, San Francisco). She lives and works in Istanbul.

GOLDIN+SENNEBY

Goldin+Senneby è una collaborazione fra gli artisti Simon Goldin e Jakob Senneby che esplora nozioni come la narrativa economica e lo spazio immateriale. Tra i loro lavori ricordiamo *The Port* (2004-06), un'isola virtuale all'interno di Second Life usata come punto di partenza per una serie di progetti sul concetto di notorietà inclusi in un "software sociale", e *AfterMicrosoft* (2006-07), installazione nella quale gli artisti (ri)visitano il luogo fisico delle immagini più diffuse. Il loro attuale progetto *Headless* (2007-), guarda alle strategie della sottrazione come generazioni di miti, creando nello specifico una compagnia offshore alle Bahamas chiamata "Headless Ltd".

Fra le mostre e gli eventi cui Simon Goldin e Jakob Senneby hanno collaborato ricordiamo: *Flack Attack* (Whitney Museum of America Art / Artport, New York, 2005), *Game Dump* (Bergen Kunsthall, Bergen, 2005), *Gala Night of the Cannibals* (Jan van Eyck Institute, Maastricht, 2006), *No Hay Banda* (Tensta Konsthall, Stockholm, 2006), *Who Makes and Owns Your Work* (Årsta Folkets Hus, Stoccolma, 2007), *Big Family Business* (Istanbul, 2007), *Manual (CC)* (Kronika, Bytom, 2007), *Terms of Use* (Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz, 2008), *Disclosures* (Gasworks, Londra, 2008), *John Barlow Gone Offshore* (Canal, Londra, 2008).

Goldin+Senneby is a framework for collaboration between artists Simon Goldin and Jakob Senneby, exploring notions of economic fiction and immaterial place. Their work includes *The Port* (2004-06), a virtual island inside Second Life which they used as a point of departure for a series of projects addressing notions of publicness enclosed in a "social software", and *AfterMicrosoft* (2006-07), an installation piece in which they have (re)visited the physical site of the most distributed image ever. Their current project *Headless* (2007-), looks at strategies of withdrawal as generating myth, specifically tracing an offshore company on the Bahamas called "Headless Ltd".

Among the selected exhibitions and events Simon Goldin and Jakob Senneby collaborated are *Flack Attack* (Whitney Museum of America Art / Artport, New York, 2005), *Game Dump* (Bergen Kunsthall, Bergen, 2005); *Gala Night of the Cannibals* (Jan van Eyck Institute, Maastricht, 2006), *No Hay Banda* (Tensta Konsthall, Stockholm, 2006); *Who Makes and Owns Your Work* (Årsta Folkets Hus, Stockholm, 2007), *Big Family Business* (Istanbul, 2007), *Manual (CC)* (Kronika, Bytom, 2007) and *Terms of Use* (Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz, 2008), *Disclosures* (Gasworks, London, 2008), *John Barlow Gone Offshore* (Canal, London, 2008).

KLUB ZWEI

Klub Zwei è un collettivo artistico femminile che lavora attivamente dal 1992.

Simone Bade, nata nel 1964 a Stuttgart, insegna all'Accademia di Belle Arti di Vienna. Jo Schmeiser, nata nel 1967 a Graz, è una scrittrice e lavora come grafic designer freelance a Vienna.

Klub Zwei lavora sui rapporti tra arte, film e nuovi media. I loro principali ambiti di interesse sono questioni socio-politiche e le loro forme di rappresentazione. Il loro lavoro è incentrato sulla critica dei modelli dominanti di rappresentazione e sullo sviluppo di modalità alternative. La probabilità di un cambiamento sociale è visibile anche nelle loro immagini. Sono inoltre interessate a mettere in discussione le strutture e sostenere una collaborazione egualitaria tra donne con background, storie e stili di vita differenti.

Fra i loro film ricordiamo: *Things. Places. Years (2004)*, *Phaidon. Presses in Exile (2006)*, *Response Ability (2006)* presentati in tutta Europa e in Nord America, in mostre personali e collettive. Klub Zwei ha ideato anche progetti per spazi pubblici in Austria, in collaborazione con organizzazioni popolari come Maiz – Autonomous Center by and for Migrant Women, AFRA – International Center for Black Women's Perspectives e BWC – Black Women's Community.

Klub Zwei is a female arts and media collective working actively since 1992.

Simone Bader was born in 1964 in Stuttgart and teaches at the Academy of Fine Arts in Vienna. Jo Schmeiser was born in 1967 in Graz and works as a freelance graphic designer and author in Vienna.

Klub Zwei has been working at the interface of art, film and new media. Their main fields of interest are socio-political issues and how they are portrayed. Their work centers on critiquing dominant modes of representation and developing new ways of presenting them. The potential for social change also lies in its images. Their further interests are critically assessing structures and engaging in egalitarian co-operations among women with different backgrounds, histories and life concepts.

Among their film projects are *Things. Places. Years (2004)*, *Phaidon. Presses in Exile (2006)*, *Response Ability (2006)* shown across Europe and North America in solo and group exhibitions. Klub Zwei also made public space projects in Austria in collaboration with grassroots organizations such as Maiz – Autonomous Center by and for Migrant Women, AFRA – International Center for Black Women's Perspectives and BWC – Black Women's Community.

SUSANNE KRIEMANN

Susanne Kriemann è un artista che vive tra Rotterdam e Berlino. Ha studiato arte concettuale e fotografia all’Akademie der Künste Stuttgart e ha frequentato il “programme de recherche” all’Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts di Parigi. In quasi tutti i suoi progetti, Kriemann decifra costruzioni e altre grandi strutture in quanto incarnazioni fisiche di ideologie e significati dimenticati. Le interroga con uno sguardo rivolto alle loro suggestioni sociali per farne emergere i paradossi. I progetti recenti includono 12 650 000 (5th Biennale di Berlino, 2008), *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, (Wilfried Lentz Galerie, Rotterdam, 2008), *Migratory Birds – Romantic Capitalism* (IASPIS, Stoccolma, 2007), *Ramses Files* (Kunsthalle Winterthur, CH, The Townhouse Gallery, Cairo, 2006) e *Not Quite Replica – Meteorite* (Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, 2005).

Susanne Kriemann is an artist based in Rotterdam and Berlin. She studied conceptual art and photography at the Akademie der Künste Stuttgart, and attended the “programme de recherche” at the Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts in Paris. In nearly all her projects, Kriemann decodes buildings and other large structures as physical embodiments of ideology and forgotten meaning. She interrogates them with a view to their social suggestiveness in order to bring out the paradoxes they incorporate. Recent projects include 12 650 000 (5th Berlin Biennial for Contemporary Art, 2008), *The originality of the avant-garde and other modernist myths* (Wilfried Lentz Galerie, Rotterdam, 2008), *Migratory Birds – Romantic Capitalism* (IASPIS, Stockholm, 2007), *Ramses Files* (Kunsthalle Winterthur, CH, The Townhouse Gallery, Cairo, 2006) and *Not Quite Replica – Meteorite* (Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, 2005).

Ottimismo: una mostra al Museo d'Arte Moderna, Triangle Land

Optimism: An Exhibition at the Museum of Modern Art, Triangle Land

Tom Morton

Artisti: Charles Avery; vari
Artists: Charles Avery; various

La mostra contiene l'opera. Come potrebbe l'opera contenere la mostra?

Dal 2005 l'artista inglese Charles Avery si dedica al decennale progetto Islanders, un'impresa che lo vede impiegare disegno, scultura e testo per descrivere la topologia e la geografia di un arcipelago immaginario la cui peculiarità - dalla sua geologia alla flora e la fauna - incarnano una asserzione, un problema o una soluzione filosofica. All'interno di questo arcipelago si trova un'isola città-stato chiamata Triangle Land e in questa un Museo di Arte Moderna, descritto dettagliatamente nella serie di disegni di Avery *The thin veneer of reality is infringed at the Museum*

The exhibition contains the artwork. How might the artwork contain the exhibition?

Since 2005, the British artist Charles Avery has devoted himself to his ten-year-long Islanders project, an enterprise that sees him use drawings, sculpture and text to describe the topology and geography of an imaginary archipelago whose every feature – from its geology to its flora and fauna – embodies a philosophical proposition, problem or solution. Within this archipelago lies an island city-state named Triangle Land, and within that city-state lies a Museum of Modern Art, detailed in Avery's series of drawings *The thin veneer of reality is infringed at the*

of Modern Art, Triangle Land, but the event goes unnoticed (2005).

A seguito della mia nomination per il Premio Lorenzo Bonaldi per l'Arte 2007, ho proposto ad Avery un progetto di mostra che desideravo curare all'interno del suo museo immaginario. L'artista ha accettato di realizzarlo attraverso la creazione di un grande disegno su quattro pannelli di 5 x 1,5 m. Se dovessi vincere il premio, questo disegno sarebbe esposto alla GAMeC di Bergamo, e costituirebbe l'intera mostra.

Sebbene l'architettura del Museo di Arte Moderna, Triangle Land sia un'invenzione dell'artista, deciderò io, come curatore ospite, il tema, i contenuti e la struttura della mostra. Ho parlato del progetto ad Avery, che lo realizzerà con la sua matita: un modo di fare una mostra che, nonostante la semplicità dei mezzi impiegati, apre tuttavia possibilità straordinarie. Una mostra disegnata non richiede spese di trasporto e prestiti. Potrebbe comprendere opere di qualsiasi periodo e provenienza, perse o distrutte. Potrebbe racchiudere arte del futuro e arte che non c'è mai stata o mai ci sarà. Curando l'esposizione al Museo d'Arte Moderna, Triangle Land, mi emanciperò dalle limitazioni imposte dal "mondo reale" (in particolare quelle imposte dal Premio Lorenzo Bonaldi per l'Arte) creando invece un museo immaginario come quello di André Malraux.

Date le incerte libertà consentite dal Museo d'Arte Moderna, Triangle Land, ho scelto di chiamare il progetto "Optimism", un titolo che ammicca alla novella satirica di Voltaire (1759). Saranno esposti

Museum of Modern Art, Triangle Land, but the event goes unnoticed (2005). Following my nomination for the Premio Lorenzo Bonaldi per l'arte 2007, I approached Avery with a proposal for an exhibition I wished to curate inside his fictional museum, which he has agreed to realize in a large, four-panel drawing measuring some 5 x 1.5 metres. Should I be awarded the prize, this drawing will be hung in GAMeC, Bergamo, and form the material totality of my show.

Although the architecture of the Museum of Modern Art, Triangle Land, is the artist's invention, I will – as its guest curator – decide the theme, contents and formal layout of the exhibition that I will stage there. Having discussed my show with Avery, he will realize it with his pencil, an exhibition-making technology that, while humble, nevertheless points to certain extraordinary possibilities. A drawn exhibition requires no shipping budget and no negotiations over loans. It may include any work of art, from any time and place. It may include works that have been lost or destroyed. It may include art from the future, and art that never was or will never be. By guest-curating an exhibition in the Museum of Modern Art, Triangle Land, I will emancipate myself from the limitations imposed by the "real world" (including, notably, those imposed by the Premio Lorenzo Bonaldi per l'arte) and instead become the producer of an André Malraux-like musée imaginaire.

Given the shaky freedoms held out by The Museum of Modern Art, Triangle Land, I have chosen to name my exhibition there 'Optimism', a title that also that

cinquanta oggetti e immagini che attraversano la storia dell'umanità e che parlano del concetto di speranza o della sua perdita.

I lavori includono *Rabbit* (1986) di Jeff Koons, *The Embarkation of the Cythera* (1717) di Jean Antoine Watteau, uno specchio votivo Ayyavazhi del XIX secolo, *Untitled (Revenge)* (1991) di Felix Gonzales-Torres, *2-Hare-2* (2004) di Avery e il "gigantesco modello di universo" esposto nell'immaginaria istituzione dove è ambientata la breve storia di Vladimir Nabokov del 1939, *The Visit to the Museum*. Ognuna di queste opere sarà trattata nel catalogo che accompagnerà l'esposizione, una pubblicazione scritta e pensata per i visitatori del Museo d'Arte Moderna, Triangle Land. Il catalogo diventa così parte fondamentale del progetto per la GAMeC, un "luogo" per l'esposizione e un'opera, come i disegni di Avery. Questa pubblicazione sarà scritta da Avery e da me e progettata da miei collaboratori di fiducia, i graphic designers Value & Service di Londra.

Per me curare una mostra al museo immaginario di Avery vuol dire essere ospitato all'interno della sua pratica artistica, una situazione che estende i confini della collaborazione artista/curatore. Alla fine, questa

nods to Voltaire's satirical novel (1759). Herein will be displayed some 50 objects and images from across human history that, in their complicated ways, speak to the notion of hope or its loss. Featured works include Jeff Koons's *Rabbit* (1986), Jean-Antoine Watteau's (1717), a nineteenth-century Ayyavazhi devotional mirror, Felix Gonzalez Torres's *Untitled (Revenge)* (1991), Avery's own *2-Hare-2* (2004), and the 'gigantic mock-up of the universe' exhibited in the fictional institution in which Vladimir Nabokov's 1939 short story *The Visit to the Museum* is set. Each of these works will be discussed in the catalogue accompanying the exhibition, a publication that will be written as if it were for visitors to the Museum of Modern Art, Triangle Land. As such, this catalogue forms a crucial part of my proposed exhibition at GAMeC and is as much of a 'site' for the show, and as much of a work, as Avery's drawings. Its importance to the project is reflected in its length (100 pages) and the proportion of the budget it consumes. This publication will be written by Avery and myself, and designed by my long-term collaborators, the graphic designers Value & Service (London).

For me to guest-curate an exhibition in Avery's fictional museum is to be a guest in his practice, a

proposta di mostra non è solamente un museo all'interno di un museo e un'esposizione all'interno di un'esposizione, ma un luogo nuovo per la pratica curatoriale: l'opera d'arte stessa.

situation that expands the boundaries of curator-artist collaboration. Ultimately, this project proposes not only a museum within a museum and an exhibition within an exhibition, but a new site for curatorial practice: the work of art itself.

Operazione xx per l'anno 100 (2011)

Operation xx for the year of 100 (2011)

Binna Choi

Sinossi

Operation XX for the year of 100 (2011) è un progetto con artisti e intellettuali che hanno a che fare con l'astrazione architettonica e lo sviluppo del contesto urbano post-ideologico, e che sarebbero interessati ad esplorare i significati socio-politici e culturali del regime della Corea del Nord per la società globale, come Sean Snyder, Haegue Yang, Heman Chong, e Mona Vatamanu & Florin Tudor. Strutturato in quattro parti – una mostra, un programma di proiezioni, una biblioteca di riferimento e una pubblicazione – il progetto si articola in fasi e stazioni diverse attraverso una intricata composizione di opere che mettono insieme informazioni sulla Corea del Nord e indagini sulla percezione che si ha di questo paese, portando alla fine ad immaginare i

Synopsis

Operation XX for the Year of 100(2011) is a project with artists and intellectuals who deal with the idiom of architectural abstraction as well as the development of post-ideological urban context, and who would be interested in exploring the socio-political meanings of North Korean political regime and cultural for the global society such as Sean Snyder, Haegue Yang, Heman Chong, and Mona Vatamanu & Florin Tudor. Consisting of an exhibition, a screening program, a reference-library, and a publication, the project develops by different phases and stations through intricate composition with artists of the 'information' available on North Korea and various abstract spatial explorations. The project eventually lends itself to imagine possible

principi possibili del costruire e del fabbricare lo spazio non conosciuto della Corea del Nord nel prossimo futuro, l'anno 2011.

Contesto

Nella Corea del Nord l'anno 2011 è l'anno 100 secondo il calendario *Juche*, che inizia con l'anno di nascita del "Grande Leader" Kim Il Sung, e cioè il 1912. Il calendario fu imposto dal figlio e successore Kim Jong Il, dopo tre anni di lutto per la morte del padre. Nell'era post Guerra Fredda e di espansione del capitalismo liberale, la Corea del Nord rimane ancora il più chiuso, isolato, misterioso Stato-Nazione Socialista. Sebbene gli scambi economico culturali siano aumentati - sostenuti da politiche governative top-down - e sia cresciuta l'attenzione dei media verso la questione nucleare e i problemi economico politici della Nazione, la Corea del Nord è ancora considerata il paese meno conosciuto, sia dal suo "vicino", la Corea del Sud, sia dalla comunità globale. Se lo status quo è stato usato da artisti e produttori di cultura non coreani come una metafora dell'assurdità, dell'ignoranza forzata e dell'inaccessibilità, gli artisti coreani invece hanno esaminato tutto questo come un tragico punto-cieco della loro storia, una riva insicura tenuta a distanza a causa di intricate e reazionarie posizioni geo-politiche. Quello che è emerso come risposta e impegno artistico e culturale della Corea del Nord negli ultimi dieci anni può essere riassunto in due direzioni (spesso complici): una enfatizza e provoca l'aspetto "non-conosciuto", l'altra lotta per stimolare il confronto con la

principles of constructing and building the not-known space of North Korea in the near future — the year 2011.

Background

The year 2011 is the *Juche* year 100 in the North Korean chronological system, which begins with 1912, the year of birth of its founding "Great Leader" Kim Il-Sung. It was imposed by his son and successor, Kim Jong Il, following his three years of mourning his father's death.

In the post-Cold War era and the age of ever-expanding liberal capitalism, North Korea still remains the most closed, opaque and strange socialist nation-state. While there have been increasing economic and cultural exchanges – led by the top-down governmental policies within the Korean peninsula – and an unceasing amount of news in the global media on North Korean nuclear issues and political-economic distress, North Korea is still considered to be the least-known country, both by its partitioned "neighbour" South Korea and by the global community. The status quo has been used by non-Korean artists and cultural producers as a poignantly amusing metaphor of absurdity, forced ignorance and inaccessibility, while many Korean artists have investigated it as a tragic historical blind spot, an insecure stand-off shored up by intricate and reactionary geopolitical positions. What has appeared as an artistic or cultural response and engagement in North Korea for the last decade can be summarised

complessa realtà politica. Comunque questi approcci si sono recentemente e gradualmente spostati verso una maggiore attenzione alla vita quotidiana della Corea del Nord e ai prodotti culturali come i poster di propaganda e i dipinti, così come verso una rielaborazione dei significati simbolici della divisione tra Corea del Nord e Corea del Sud.

Concept

Il progetto intende procedere da questo stato di cose attraverso un approccio “etero-metonomico”, coordinando dunque quattro fattori – soggetto, oggetto, tempo e spazio – nel pensare e immaginare un luogo, in questo caso la Corea del Nord. Il governo della Corea del Nord ha concepito un piano di sviluppo a lungo termine in vista del 2011. In attesa dell’enorme celebrazione e dell’atmosfera commemorativa, questo progetto espositivo mira a interrogarsi su quanto sia vicino (o no) il momento in cui la Corea del Nord si aprirà al mondo o le “due Coree” si riunificheranno. I lavori della mostra ricostruiranno lo spazio della GAMeC, includendo pareti, soffitti, pavimenti, spazio interno ed esterno nelle loro intricate reciproche relazioni e lasceranno

into two directions (which are often complicit with each other); one emphasises and provokes the “not-knowing” aspect, while the other strives to focus on confronting the complex and saddening political reality. However, these approaches have recently and gradually shifted towards looking more into daily life in North Korea, or into cultural artefacts such as propaganda posters and paintings, as well as rethinking the symbolical meanings of the North/South Korean division.

Concept

The project intends to take further steps and proceed somewhat radically from this state of affairs by taking a “hetero-metonymic” approach in terms of four integral coordinating factors – subject, object, time and space – in thinking and imagining a place: in this case, North Korea. The North Korean government has conceived a long-term development plan in preparation for the year 2011. In anticipation of the enormous celebratory and memorial atmosphere, this exhibition project aims to question how much closer (or not) that time is to the opening of North Korea or the reunification of the “two Koreas”. The

immaginare ai visitatori possibili principi di costruzione di quello spazio non-conosciuto che è la Corea del Nord. Questa operazione ha la sua estrema controparte nella concreta e tangibile “articolazione” dello spazio della biblioteca di riferimento, progettata in collaborazione con gli artisti, che raccoglie immagini della Corea del Nord prese da Google Earth, animazioni e film mostrati su Youtube, blog, clip pubblicitarie e una selezione di pubblicazioni di una casa editrice nord coreana (www.dprk-book.com). Accompagnerà il tutto un programma di proiezioni che offrirà all'osservatore gli scenari immaginifici di costruzione spaziale e una pubblicazione in forma di mappa-poster, rappresentazione anch'essa della mostra. In questo modo l'esposizione e tutte le altre attività del progetto funzioneranno come uno spazio-testo per pensare e immaginare un luogo – o uno stato-nazione – chiamato Corea del Nord in termini diversi.

works in the exhibition will reconstruct the space at GAMeC, including the wall, ceiling, floor, inner space and outer space in their intricate relations to each other, and will lend themselves to the visitors' imagining possible principles of constructing and building the not-known space that is North Korea. This “spaceship” has its extreme counterpart in the very concrete and palpable “articulation” of space in the reference library, compiled in collaboration with artists, of avalanches of information, including images of North Korea from Google Earth, animations and films shown from YouTube, individuals blogs, advertising clips, and the selection of North Korean publications from a North Korean publishing and distributing company (www.dprk-book.com). An accompanying screening program provides the viewers with the props for imaginary scenarios of space-construction, and the publication in the form of a poster-map will be another representation of the exhibition. In this way, the exhibition and other activities of the project as a whole will function as a test site for thinking and imagining a place – or nation-state – called North Korea in different

Giorni della nostra vita, Luc Tuymans and On Kawara

Days of our lives, Luc Tuymans and On Kawara

Ana Verjzovic Sharp

Artisti: On Kawara, Luc Tuymans

Artists: On Kawara, Luc Tuymans

Il mio interesse ad accostare il lavoro di Luc Tuymans e On Kawara si fonda sull'idea di confrontare due artisti diversi da un punto di vista concettuale ma accomunati dalla centralità nella loro poetica del tema del giorno, inteso come cornice di tempo delimitata. I quadri austeri, esatti e visivamente ripetitivi di Kawara raffigurano esclusivamente una data (il giorno in cui l'opera è stata realizzata), la quale è attentamente e precisamente dipinta in bianco su sfondo nero, blu o rosso. Tuymans invece, concede a se stesso molta più libertà: con una tavolozza di colori tenui e un abile gesto, la sua pittura figurativa rappresenta tutto, dai ritratti alle nature morte, ai paesaggi anche se molto specifici.¹

terminologies than what it is now.

My interest in pairing the work of Luc Tuymans and On Kawara revolves around ideas of harmony through visual contrast, conceptual similarities and disparities, and how the 24-hour day, as a marked and delineated time frame, serves as a point of departure for these two artists.

Kawara's austere, precise and visually repetitive paintings consist of only a date (the day the work was executed) that is carefully and precisely painted in white onto a black blue, or red background.

Tuymans allows himself much more painterly

Sebbene i loro lavori differiscano ampiamente l'uno dall'altro, entrambi gli artisti fanno una dichiarazione sulla pratica artistica e usano la durata del giorno per fare il lavoro. Kawara inizia l'opera il cui soggetto è il giorno in sé, se non riesce a completare il quadro entro la mezzanotte del giorno in cui ha iniziato, lo distrugge. Il suo soggetto (l'oggi) è essenziale al momento presente dell'esistenza, non ha senso finire il passato. Tuymans confronta la pratica della pittura direttamente con la sua indifferenza verso l'abilità artigianale e il suo rifiuto di impiegare più di un giorno su una tela.²

Entrambi gli artisti affrontano questioni politiche e sociali attraverso la storia e la memoria. Tuymans scava nella storia mentre Kawara la documenta e crea. Tuymans dipinge quadri basati su una storia conosciuta, Kawara registra quella ancora ignota; le opere diventano significanti storici degli eventi che trapelano dal giorno scelto per dipingere.³ Attraverso i due lavori, l'osservatore può decifrare i codici. Il lavoro di Tuymans è un "immenso deposito di dati, disegni tratti da fotografie, dalla televisione, dai film"⁴. I dipinti di Kawara sono un'analisi del peso della storia o più correttamente, del peso dell'essere, un esercizio esistenziale. Con il lavoro di Tuymans "il significato deve essere ricostruito, come i ricordi, attraverso frammenti isolati"⁵. "Le sue scene sono pre-rimosse dall'originale, uno sguardo frammentato di un tutto disgiunto; il suo obiettivo è far sì che il pubblico prenda in esame ogni singola immagine e il suo opposto e l'incertezza che ne consegue"⁶. "Senza questo contesto l'osservatore è lasciato solo a relazionarsi con i dipinti ad un livello puramente

freedom; with a muted palette and deft strokes, his figurative paintings depict anything from portraits to still-lives to landscapes, albeit very specific ones.¹

While their painterly outputs differ wildly from each other, both artists comment on practice and they use the duration of the day to work. Kawara begins a composition whose subject is the day itself. If he is unable to complete the painting by midnight of the day it was started, it is destroyed. His subject (today) is essential to the present moment of existence; it makes no sense to finish the past. Tuymans confronts the practice of painting directly with his indifference to craft as well as his refusal to spend more than one day on a canvas.²

Both artists address political and social issues through history and memory. Tuymans mines history while Kawara documents and creates it. Tuymans makes paintings based on a known history, while Kawara records a still-unknown history; they become historically significant based only upon the events that transpire on any given day that he has chosen to make a painting.³ With both bodies of work, the viewer is left to decipher codes. Tuymans's work is a "vast repository of data, drawn from photography, television and film."⁴ Kawara's paintings are an investigation of the weight of history or, more precisely, the weight of being, an existential exercise. With Tuymans's work, "meaning must be pieced together, like memories, through isolated fragments."⁵ "His scenes are pre-removed for the original, a fragmented glimpse of a disjointed whole; his aim is to make the audience consider each image,

istintivo’⁷”. Riportare le esperienze di qualcuno nel proprio lavoro non è diverso in Kawara: reazioni istintive e libere associazioni sono al centro del rapporto con lo spettatore⁸. Laddove Tuymans camuffa, Kawara ottiene l’opposto con composizioni che si determinano sempre attraverso la loro realtà; testimonianze di vita, storia e di esistenza di ognuno di noi.

Sebbene ci sia qualcosa di clinico nella sensibilità estetica dei due artisti, entrambi superano sorprendentemente l’indifferenza e distaccati si rivolgono alla condizione umana. Gli artisti producono crude emozioni attraverso la pittura. Il puro contrasto estetico di questi due artisti presentati nella mostra *Days of Our Lives* stabilirà una forte dinamica nella quale spero emergano le discussioni succitate e altre.

the opposite of each image, and the uncertainty that follows”⁶ Without this context, “the viewer is left to engage with the paintings on a purely instinctive level”⁷ Bringing one’s own experiences to the work is not unlike Kawara, where instinctual reaction and free association are at the core of viewer connection.⁸ Whereas Tuymans camouflages, Kawara achieves the opposite with compositions that are always determined through their fact, the very piece of evidence of life, history and one’s own existence.

While there is something clinical about both artists’ aesthetic sensibility: each amazingly surpasses the cold and detached to address the human condition. They produce raw emotional effects via paint. In closing, the pure aesthetic contrasts of these two bodies presented in the exhibition *Days of Our Lives* will create a keen dynamic where the above discussion – and more – hope to surface. This exhibition proposal presents four young artists, all of whom under thirty. Jorge Satorre (Mexico), Alex Reynolds (Spain), Julia Spinola (Spain) and Zerek Kempf (United States) will occupy the space at the GAMeC for a week at a time, consecutively.

* 1- Come sottolinea il critico Jerry Saltz, lo stile soggettivo di Tuymans non è monotono ma sistematico e formulato: “Tuymans è l'esatto opposto: dipinge in modo sistematico”. Come Giacometti, che disse: “Insegnami a farne uno e io ne farò cento”. Tuymans dipinge tutti i suoi soggetti con la stessa estetica, un “vago canovaccio”. Invece di essere gerarchico e isterico, il lavoro di Tuymans è analitico e distaccato... Tuymans è una macchina. È Mr. Sistema”.

* 2- Kerry James Marshall and Luc Tuymans in *Conversation, Bomb*, estate 2005, N. 2, p.53.

* 3- Come dichiarato da Lynne Cooke: “Ogni quadro è conservato nel suo cartone fatto a mano, su un lato un ritaglio di un giornale pubblicato nella stessa città e dello stesso giorno in cui l'artista ha dipinto l'opera. La storia come registrazione di eventi quotidiani, globali, nazionali o locali. Eventi legati insieme ai residui dell'attività individuale e memorizzati sotto un giorno in rubrica”. [http://www.diacenter.org/exhibs_b/kawara/essay.htm]

* 4- Jemima Montagu, testo della brochure *Luc Tuymans Exhibition*, The Tate Modern Museum, Londra, 23 giugno- 26 settembre 2004. [<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/tuymans/>] ibid.

* 5- Ibid

* 6- Luc Tuymans, comunicato stampa della mostra, David Zwirner, New York . 14 ottobre - 19 novembre 2005. [http://www.davidzwirner.com/resources/20329/2005_LTPR.pdf]
http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/luc_tuymans.thml

* 7- Ancora una volta, come sostenuto da Lynne Cooke: “Come essi [gli osservatori] esaminano le date apparentemente a caso sui quadri allineati in modo sequenziale nella galleria, così alcune tele potrebbero, fortuitamente, assumere un significato: il compleanno di un amico, un anniversario, l'inizio di una guerra. Storia e memoria sono state invocate, ma hanno prodotto scarsi risultati da un punto di vista dell'efficacia [http://www.diacenter.org/exhibs_b/kawara/essay.html]

* 1- As critic Jerry Saltz points out, Tuymans's subject manner is not as monotonous but, nevertheless, it too is systematic and formulaic in another way. “Tuymans is the exact opposite: he paints in a system. Like Giacometti, who said, ‘Let me know how to make only one and I will be able to make a thousand’. Tuymans paints all of his subject matters in the same aesthetic, a ‘shadowy scrim’. Instead of being hierarchical and hysterical, Tuymans's work is indexical and detached... Tuymans is a machine. He's Mr. System.” [<http://www.artnet.com/magazine/features/saltz/saltz11-10-05.asp>]

* 2- “Kerry James Marshall and Luc Tuymans in *Conversation*”, *Bomb*, Summer 2005, No. 2., p. 53.

* 3- As stated by curator Lynne Cooke: “Each painting is stored in its own handmade cardboard box, alongside a clipping from a newspaper published in the same city and on the same day that the artist made the painting. History as recorded in daily events, whether global, national, or local, is bound together with the residues of individual activity and memorialised under the rubric of the date.” [http://www.diacenter.org/exhibs_b/kawara/essay.html]

* 4- Jemima Montagu. *Luc Tuymans exhibition brochure text*. The Tate Modern Museum. London, England, 23 June–26 September 2004. [<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/tuymans/>]

* 5- Ibid

* 6- Luc Tuymans exhibition press release. David Zwirner, New York. 14 October–19 November 2005. [http://www.davidzwirner.com/resources/20329/2005_LTPR.pdf]

* 7- http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/luc_tuymans.htm

* 7- Once again, as stated by Lynne Cooke: “As they [the viewers] survey the seemingly dates on the paintings aligned sequentially around the gallery, some canvases might, fortuitously, have seemed significant; those marked with the birthday of a friend, a family anniversary, the beginning of a war. History and memory were invoked but ultimately yielded little that proved telling”. [http://www.diacenter.org/exhibs_b/kawara/essay.html]

Non abbiamo ancora smesso di ballare

Haven't stopped dancing yet

Manuela Moscoso

Artisti: Zerek Kempf, Alex Reynolds, Jorge Satorre, Julia Spinola

Artists: Zerek Kempf, Alex Reynolds, Jorge Satorre, Julia Spinola

[...] nessun istante può prevedere cosa quello successivo porterà con se (Walter Benjamin)

[N]o instant is capable of knowing what the next will bring with it. (Walter Benjamin)

Questa proposta di mostra presenta quattro giovani artisti, tutti under 30 che occuperanno, uno alla volta consecutivamente, lo spazio della GAMeC per una settimana.

Questo progetto lascia la porta aperta in modo che tutto fluisca creando un movimento continuo all'interno dello spazio espositivo stesso. Spero di dare energia a ciò che è statico attraverso il movimento implicito nel processo creativo, con tutte le sue partenze e i suoi ritorni, i materiali, le influenze e le

This exhibition leaves the door open so that the outside can flow in, creating a continuous movement of air within the exhibition space itself. I hope to energise what is static through the movement involved in the creative process, with all its comings and goings, materials, influences and techniques. This proposal shows the work in process, rather than what has been finished. I am keen to have an exhibition that is "under construction", where the artists work for an unsuspecting audience.

tecniche. Questa proposta mostra il lavoro nel suo processo, piuttosto che la sua conclusione. Desidero creare una mostra "in costruzione", dove gli artisti lavorano per un pubblico ignaro.

Intenzione esplicita del mio lavoro è che la fattiva occupazione dello spazio espositivo per opera degli artisti invitati, spinga a un'interazione che modifichi il confine artista/spettatore. I confronti quindi fra temporalità e spazi diversi per la produzione delle opere e la loro fruizione accadono qui in un contesto continuo. Il trasferimento momentaneo di artisti, dei loro strumenti e materiali, non vuole produrre risultati fissi. Al contrario, questo spostamento è una linea guida, una struttura per la produzione in uno spazio dato.

Lo spazio espositivo diventa il luogo dove accadono tutti i passaggi del processo creativo e ogni artista vivrà situazioni particolari che risponderanno ai diversi modi di essere nello spazio. Il movimento continuo e imprevedibile è il punto di partenza di questo progetto.

Non sto parlando di riprodurre uno studio nello spazio espositivo. Qui l'artista affronta una sfida: produrre un'opera davanti a un pubblico in movimento. Accettando questa sfida gli artisti hanno stabilito una strategia di organizzazione del loro lavoro a priori in modo da ottenere un flusso durante la creazione di questo contesto.

Certo la mostra presuppone l'incontro tra il tempo dell'artista e il tempo libero dello spettatore, dove i movimenti eterogenei convergono in un unico luogo. In questa area espositiva quindi si enfatizzerà ciò che

An explicit intention of my proposal is that the active occupation of the exhibition space by the invited artists should lead to an interaction that changes the artist/audience limits. Therefore, the confrontation of temporality and space for the production of the pieces and their consumption occurs in a continuous context. The temporary relocation of the artists, their tools and references, which are understood as sources of inspiration, does not try to produce set results. On the contrary, this movement is a guideline and framework for production in a given space.

The exhibition space becomes a place for the many movements that occur during the creative process and each of the artists will have situational particularities that will respond to the different ways of being in that space. The continuous, unpredictable movement is the starting point for this proposal.

I am not talking about reproducing a studio in the exhibition space. Here the artists face a challenge: to produce work in front of a moving audience. Upon accepting this challenge they have established a priori management strategies for the exhibition in order to achieve a flow during the creation of this context.

The exhibition naturally presupposes the encounter of the artists' time and audiences' free time, where heterogeneous movements converge in one place. Therefore, in these exhibition areas there will be an emphasis on what is expressed in the following phrase: the self is a complex organic and social mechanism continually being redefined in relation to physical space (Bruce Nauman).

è espresso nella seguente affermazione: “il sé è un complesso meccanismo organico e sociale che deve essere continuamente ridefinito in relazione a uno spazio fisico” (Bruce Nauman).

Lo spazio in cui si confrontano artista e spettatore svilupperà implicitamente uno scambio e un riposizionamento continuo del contesto, senza un tema dato in anticipo a definire la mostra. Il lavoro dell'artista spoglia l'esposizione delle sue funzioni e si concentra sul “circostante”, così lo spettatore non vedrà mai la stessa mostra due volte. Lo spazio espositivo avrà tre aree: area di ricerca, area di elaborazione e spazio di lavoro, che saranno funzionali al lavoro degli artisti. Una proposta che consente di riconsiderare il modo di fare arte.

Cosa causa la presenza nello stesso spazio del processo di creazione e dell'esposizione? Cosa accade quando si abbandona il contesto della produzione individuale e ci si confronta con la dimensione pubblica?

Queste sono le due domande che ho posto agli artisti invitati e le loro risposte forniscono lo scenario per

Therefore the space where the artist/audience confrontation will develop implies an exchange and an ongoing repositioning of the context, without the prior formulation of a context or theme in which to set the exhibition. The artist's work strips the functions of the exhibition's resources and will be about creation based on a reflection of the “surroundings”. Consequently, the spectator will never see the same art exhibition twice. This exhibition space will have three areas: Resource Materials, Office and Workshop, recognising that these will inform and support the artists' work and that they are made up of references and instruments, as a proposal that makes it possible to reconsider the production of art.

What causes the production and exhibition to be in the same space? What happens when you abandon the individual production context and confront the public arena?

These are the two questions I asked the invited artists and their replies provided the landscape for my approach to the exhibition, one that would invite them to produce art from a specific location.

la mostra che inviterebbe gli artisti a produrre arte da un luogo specifico.

Le loro risposte delineano anche situazioni possibili che la mostra potrebbe generare nel pubblico. L'effetto sull'artista come quello sullo spettatore si ritrova nelle parole di Thomas Hirschhorn: "l'attività più importante che un'opera d'arte può generare, [è il] pensare". (2005: 311). In altre parole, nella mostra proposta in questo progetto, l'artista, lo spettatore e il lavoro in fieri emergeranno da una costruzione divisa tra pubblico e privato.

Their responses also outlined possible situations that the exhibition could generate in the audience. The effect on the artist as much as on the audience is summed up by the thoughts of Thomas Hirschhorn: "the most important activity an artwork can provoke [is the] activity of thinking". (2005: 311). In other words, in the exhibition proposed in this project, the artists, audience and the moving work will emerge removed from a segmentation construction between what is public and what is private.

GAMeC – Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea – Bergamo

Associazione per la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo – onlus

Soci Fondatori / Founding Members:

Comune di Bergamo
TenarisDalmine

Soci Benemeriti / Members:

Banca Popolare di Bergamo
Bonaldi

Sostenitori / Contributing Members:

Confindustria Bergamo

Presidente / Chairman: Mario Scaglia

Consiglieri / Trustees:

Giuseppe Calvi, Stefano Müller, Giovanni Pandini, Armando Spajani

Revisore dei conti / Auditor: Anna Venier

Comitato Scientifico / Board of Experts: Iwona Blazwick,

Jan Hoet, Giorgio Verzotti

Direttore / Director: Giacinto Di Pietrantonio

Direttore d'Istituto / Institute Director: Maria Cristina Rodeschini Galati

Capo Curatore / Chief Curator: Alessandro Rabottini

Curatore Associato / Associate Curator: Bruna Roccasalva

Assistente Curatore / Assistant Curator: Sara Fumagalli

Curatore per il Cinema / Cinema Curator: Sara Mazzocchi

Conservatore onorario collezione medaglie contemporanee /

Honorary keeper of the Contemporary Medals Collection:

Vittorio Lorioli

Affari Generali / General Affairs: Roberta Garibaldi

Responsabile amministrativo / Administrative Manager: Marco

Beolchi

Comunicazione / Communications: Silvia Dondossola

Assistente alla Comunicazione / Communications Assistant:

Emanuela Presciani

Relazioni esterne / PR: Beatrice Ferrara

Responsabile Servizi Educativi / Educational Department

Coordinator: Giovanna Brambilla Ranise

Promozione / Promotion: Clara Manella

Segreteria / Administrative support:

Rossella Della Monica

Claudio Gamba

Loirella Grammatico

Ilaria Trussardi



Accademia Carrara

Associazione per la Galleria
d'Arte Moderna e Contemporanea
di Bergamo - onlus

Soci Fondatori / Founding Members



Comune di Bergamo



TenarisDalmine

Soci Benemeriti / Members



UBI Banca Popolare
di Bergamo



BONALDI
AUDI MOTOR

Si ringrazia per il sostegno /
Thanks to

Confindustria Bergamo

DATA RECOVERY

29 maggio – 27 luglio 2008 / 29 May – 27 July 2008

A cura di / Curated by: Övül Durmuşoğlu

Artisti / Artists: Julie Ault e Martin Beck, Michael Blum, Banu Cennetoğlu, Goldin+Senneby, Klub Zwei, Susanne Kriemann

Project manager: Bruna Roccasalva

Con l'assistenza di / With the assistance of: Sara Fumagalli

Comunicazione / Communication: Silvia Dondossola, Emanuela Presciani

Ufficio stampa / Press office: CLP Relazioni Pubbliche, Milano

Progettazione immagine coordinata / Coordinated image design:

D.F.M., Milano

Stagisti / Interns: Davide Balzarini, Nicola Lazzaroni, Laura Mazzoleni

La mostra è stata realizzata anche grazie al contributo di / The exhibition has been realised also with the support of

① A S P I S



forum austriaco di cultura™

Catalogo / Catalogue

Testi / Texts: Övül Durmuşoğlu, Jacques Rancière, Stephen Wright

Coordinamento editoriale / Publishing coordination:

Övül Durmuşoğlu, Bruna Roccasalva

Traduzioni / Translations: Stefano Asperti, Davide Balzarini, Catherine Bolton

Progetto grafico / Graphic design: Ali Cindoruk

Data Recovery è la mostra vincitrice della IV edizione del Premio Lorenzo Bonaldi per l'Arte – EnterPrize, il primo riconoscimento al progetto di un curatore under 30. A cura di **Övül Durmuşoğlu**, segnalata da Sabine Breitwieser (Curatore indipendente, Vienna), la mostra è stata premiata da una giuria composta da Dan Cameron (Direttore per le arti visive, Contemporary Arts Center, New Orleans), Ralph Rugoff (Direttore Hayward Gallery, London), Giacinto Di Pietrantonio (Direttore GAMeC, Bergamo). Gli altri concorrenti dell'edizione del 2007 sono stati Binna Choi, Tom Morton, Manuela Moscoso, Ana Vejzovic Sharp.

Data Recovery is the winner exhibition of the IV edition of the Premio Lorenzo Bonaldi per l'Arte – EnterPrize, the first award devoted to the exhibition project by a curator under 30. Curated by Övül Durmuşoğlu, nominated by Sabine Breitwieser (Independent curator, Vienna), this exhibition has been submitted to the jury comprised by Dan Cameron (Director of Visual Art, Contemporary Arts Center, New Orleans), Ralph Rugoff (Director Hayward Gallery, London), Giacinto Di Pietrantonio (Director of GAMeC, Bergamo). The other curators selected for the fourth annual competition were Binna Choi, Tom Morton, Manuela Moscoso, Ana Vejzovic Sharp.