



Enrico Boccioletti

U+29DC aka Documento Continuo

Publisher: Link Editions, Brescia 2014

[www.linkartcenter.eu](http://www.linkartcenter.eu)

Co-publisher: Via Farini, Milan

[www.viafarini.org](http://www.viafarini.org)

Design: Enrico Boccioletti

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

This license lets you remix, tweak, and build upon this work non-commercially, as long as you credit the Author and license your new creations under the identical terms. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Printed and distributed by: Lulu.com

[www.lulu.com](http://www.lulu.com)

ISBN 978-1-291-98977-9



U+29DC

*aka*

Docu-

mento

Continuo



*Kevin Bewersdorf  
su Spirit Surfers, 25  
ottobre 2010*



# Ritratto dell'artista come dispositivo *always-on*<sup>1</sup>

Enrico Boccioletti, 2013

---

<sup>1</sup> <http://www.theverge.com/2013/7/14/4522054/moto-x-always-listening-voice-commands-new-notifications>

Emergence, however, unfolds in time: it must be narrated.<sup>2</sup>

Post Internet art, if it is even something that exists, can be defined in many ways. Here is one thought to start: Post Internet art leaves the Internet world.<sup>3</sup>

The only sign to stand the fire and the only certain savior / The only mantra that man has made to save his data / COMMAND S SAVES /COMMAND S SAVES<sup>4</sup>

---

2 David Joselit, *After Art*, Princeton University Press, 2012

3 Gene McHugh, *Post Internet*, LINK Editions, Brescia, 2012, p. 9

4 Kevin Bewersdorf, "COMMAND S SAVES", in *Spirit Surfing*, Link Editions, Brescia 2012, p. 110



Adam Cruces, Aware, 2012





Aleksandra Domanovic, Hottest to Coldest, 2008  
<http://hottesttocoldest.com/>

# Awareness

Consapevolezza come scelta politica.

Questo testo esiste principalmente come collezione ininterrotta di citazioni e “frammenti”, con la finalità di identificare, comprendere e raccogliere materiali e testi legati solo in parte da affinità contestuali, ma tenuti assieme da una percezione soggettiva di prossimità e parentela con quanto riguarda la mia pratica.



È un lungo documento che esiste nello spazio aperto di una contraddizione. Uno degli estremi riguarda il protocollo istituzionale dell'Accademia di Brera<sup>5</sup> – parte dell'Alta Formazione Artistica e Musicale della Repubblica Italiana – che prevede

---

5 U+29DC aka Documento Continuo nasce come tesi di laurea specialistica presso l'Accademia di Belle Arti di Brera, dove è stato discusso in data 22 Novembre 2013

che io rediga, come prova finale di diploma accademico di secondo livello, una tesi di lunghezza non inferiore ad almeno 100 cartelle di 1500 battute ciascuna. L'altra estremità di questa contrapposizione ha invece a che fare con l'esigenza privata di svolgere un'indagine su una molteplicità di questioni che sono venute ad occupare un ruolo centrale nella mia ricerca. La cadenza accurata e lenta della parola scritta come strumento possibile per svincolare una serie di nodi.

Sono un artista il cui lavoro si sviluppa in formati<sup>6</sup> svincolati da specificità di medium. Come tale, la mia strategia nell'affrontare questo spazio (o non-spazio) testuale prevede formati analoghi e forme

---

6 Utilizzo la parola "formato" mutuandola dall'inglese "formats", nel modo in cui la include David Joselit nel suo discorso, supponendo che incorpori intenzionalmente il ruolo di *contenitore* dinamico per una disposizione pratica al fare arte, intesa come una concatenazione mobile di gesti e strutture differenti, "un meccanismo dinamico nell'aggregare contenuti", in modo tendenzialmente più indefinito e "inclusivo" rispetto a "forma", che a fronte di una maggiore precisione, connota troppo fortemente attribuendo una definizione a volte stretta, restringendo il campo del possibile: "Formats are dynamic mechanisms for aggregating content. In mediums a material substrate (such as paint on canvas) converges with an aesthetic tradition (such as painting). Ultimately, mediums lead to objects, and thus reification, but formats are nodal connections and differential fields; they channel and unpredictable array of ephemeral currents and charges. They are configurations of force rather than discrete objects. In short, formats establish a pattern of links and connections." — David Joselit, *After Art*, cit., p. 55

assimilabili a quelle che adotterei e che pratico nel confronto con lo spazio espositivo: l'utilizzo di oggetti preesistenti de- e ri- contestualizzati; l'associazione complessa di più fattori in senso polivalente, che riveli livelli di senso ulteriori in una libera redistribuzione di tali elementi dati; la postproduzione e l'impiego di forme di distorsione assimilabili a quanto avviene nell'ambito dell'immagine e del suono; uno sfruttamento time-based dello spazio mediante l'uso di pause, ripetizioni e accelerazioni, imparentato con caratteristiche musicali e *dinamiche*, a loro modo tipiche dell'installazione, oppure dell'immagine in movimento.

I don't read theory but I could copy-paste some of that.<sup>7</sup>

Nel momento in cui avrò concluso anche solo una prima stesura di questo documento Grand Theft Auto V<sup>8</sup> sarà già uscito da alcuni

---

7 Parker Ito, in Domenico Quaranta, "I Like the Direct Experience of Documentation: A Conversation with Artie Vierkant and Parker Ito", in ArtPulse No.16 Vol. 4, 2013 — <http://artpulsemagazine.com/i-like-the-direct-experience-of-documentation-a-conversation-with-artie-vierkant-and-parker-ito>

8 <http://www.rockstargames.com/V/>

giorni o settimane, e per quanto ne sappia ora potrei anche essere al di là di una vita sociale, semplicemente seduto con il controller in mano davanti a un'immagine proiettata sul muro della mia camera, dimentico di mostre, lavoro, critica istituzionale, vernissage e application.

La fase che ha preceduto questa più breve e a suo modo “attiva”, di scrittura, è stata una di ricerca e collezione di materiali, provenienti da una molteplicità di fonti esterne come anche personali. Uno stage di riflessione latente e selezione, di durata di gran lunga superiore alla stesura vera e propria.

Se nel gennaio del 1969 il mondo era sufficientemente saturo da permettere a Douglas Huebler di affermare:

*The world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more. I prefer, simply, to state the existence of things in terms of time and/or place. More specifically, the work concerns itself with things whose inter-relationship is beyond direct perceptual*

## experience<sup>9</sup>

lo stato attuale delle cose manifesta una moltiplicazione incontrollata degli oggetti, specialmente nella forma dei numerosi significanti informativi agevolati nella propagazione dalle naturali qualità di integrazione ed emulazione della tecnologia digitale.<sup>10</sup>

Non fa eccezione l'oggetto testuale – nelle sue varianti di saggio, manuale, articolo, romanzo, post, tweet, e-book e PDF – che al contrario si trova significativamente in una situazione prossima alla saturazione totale, tanto che già vent'anni fa si ipotizzava come l'edizione domenicale del New York Times contenesse un *range* di informazioni superiore a quelle elaborate durante l'intero corso della vita di un paesano vissuto nel Medioevo.<sup>11</sup>

---

9 Seth Siegelaub (a cura di), Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, and Lawrence Weiner, "January 5–31, 1969", 44 East Fifty-second Street, Manhattan New York, 1969 — <http://www.primaryinformation.org/files/january1969.pdf>

10 È banale quanto necessario pensare a quanti oggetti siano allo stesso tempo inclusi ed esplosi in un dispositivo di consumo come uno smartphone.

11 Jakob Nielsen, *Multimedia and Hypertext: The Internet and Beyond*, AP Professional, Boston, MA, 1995 — <http://www.nngroup.com/arti->

Come il progetto del Monumento Continuo, da parte del gruppo di architettura radicale fiorentino Superstudio,<sup>12</sup> si confrontava satiricamente con l'utopia di un monumento che si estendesse lungo l'intera superficie terrestre al punto di definirne l'estensione stessa come i paralleli e i meridiani – così la funzione di base svolta da un aggregatore di immagini e segni come un Tumblr individuale è quella di definire e “scolpire” l'esistenza digitale di un essere umano. In questo preciso momento storico, l'ultimo lustro *circa*,<sup>13</sup> molti di noi hanno esperito un clima di trapasso da una vita puramente “fisica” ad una esistenza che comprende indissolubilmente anche una presenza digitale e *social*, espansa e moltiplicata per i molti *avatar* di sé.<sup>14</sup>

Una timeline aggiornata ed espansa su base quotidiana e allo stesso tempo consultabile a

~~~~~  
cles/coping-information-overload/

12 Il gruppo Superstudio è stato formato a Firenze nel 1966 da Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia con Roberto Magris, Piero Frassinelli, Alessandro Poli e Alessandro Magris.

13 Nel 2005 viene introdotto YouTube, nel 2007 nasce Tumblr, e nel 2008 Facebook si diffonde a livello di massa. Si parla di 5 - 8 anni fa, ma sembra passato un secolo.

14 Brad Troemel, “The Many Faces of Tumblr”, 2010, in Peer Pressure, LINK Editions, Brescia, 2012, pp. 55 - 60.



ritroso con un movimento ininterrotto di scrolling infinito,<sup>15</sup> dall'alto verso il basso.

L'atteggiamento che ho tenuto nello sviluppo di questo documento è a tutti gli effetti una postura ambigua, al crocevia tra la collezione associativa di un tumblelog e la composizione di un allestimento all'interno di uno spazio espositivo, dove l'oggetto *readymade* diventa altro-da-sé contestualmente ad una scelta che lo priva della sua funzione ordinaria nel mondo degli oggetti – o dove gli oggetti collezionati sono riposizionati ed arrangiati in maniera dialogica e relazionale.<sup>16</sup> Il mio ruolo in questo scenario consisterà nello stabilire un formato favorevole all'associazione funzionale di una varietà di fonti, intervenendo quanto meno possibile ma comunque abbastanza da stabilire dei nessi che, piuttosto che omogeneizzare, favoriscano un sistema eterogeneo di sguardi.

---

15 Lo scroll è l'azione che permette di muovere il documento che si sta utilizzando in modo da renderne visibili quelle parti che altrimenti rimarrebbero fuori dai limiti dello schermo. Può essere verticale o orizzontale. In generale se un documento eccede i limiti dello schermo, sono presenti due barre: una in basso per lo scroll orizzontale e una sul margine destro per lo scroll verticale. Il tipo di scroll comunemente utilizzato da molti Tumblelog è quello di tipo verticale, dall'alto verso il basso.

16 Nicholas Bourriaud, *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, Lukas & Sternberg, New York, 2002

La quasi totalità degli oggetti a mia disposizione proviene da un ambito di discussione anglofono in senso “espanso”, vale a dire l’universo linguistico su cui un sistema dell’arte internazionalizzato si fonda da anni per codificare e comprendere, definire, promuovere e vendere quello che si trova (o non si trova) a fare parte del sistema stesso.

Rimando alla fine di questa presa di coscienza preliminare una necessaria riflessione su questa forma di lingua franca.

Tali *oggetti* hanno il diritto di restare semplicemente nel formato linguistico in cui si trovano, per almeno due motivi:

1. Darò per scontato che non sia possibile fare alcun tipo di discorso sensato sulla precisa “semiotica” dell’arte contemporanea prescindendo dal linguaggio su cui si fondano le dinamiche complesse necessarie alla comprensione stessa dell’argomento, che si basano sulle relazioni reciproche di una polifonia

di segni.

2. Possibili tentativi di traduzione aprono a rischi e problemi troppo grandi per essere discussi approfonditamente in questa sede, ma basterà pensare al tradimento di specificità intrinseco in ogni interpretazione, nella traduzione da una forma mentis congeniale ad un'altra non predisposta alla comprensione di fenomeni indissolubili con la definizione linguistica degli stessi.

Se poteva essere assolutamente sensato nel 1977 per Umberto Eco<sup>17</sup> includere in nota la traduzione della fonte originale (e mi riservo la possibilità di affermare che lo sia ancora oggi in ambito prettamente letterario, dove si ha a che fare con istanze linguistiche molto più consolidate e *cristallizzate*, e dove spesso si hanno a disposizione diversi precedenti illustri con cui confrontarsi), il gesto si svuota di ogni significato quando la fonte è una lingua rapida e non-standard, scritta e parlata a ogni livello possibile

da tutti i componenti di questo “sistema arte”, dal curatore indipendente statunitense all’artista nordafricano, passando per lo stagista proveniente da una piccola città della zona balcanica, et al.

\* Una forte e ulteriore motivazione personale che mi spinge ad agire così, proviene dal fatto che la mia pratica include necessariamente la produzione di testi in questa lingua acquisita, con la quale ho dimestichezza e un rapporto confidenziale, la mia personale variante di quello che altrove è stato chiamato International Art English,<sup>18</sup> una lingua con la quale ho alimentato la quasi totalità della mia formazione di questi anni – contrappunto schizofrenico a una presenza fisica basata in Italia, tra Pesaro e Milano.

Where english words are used as decoration, there is a trace of automatic writing, of Freudian slippage, of psychography, of subconscious messaging. On another level, on a reappearing type of design, like that of the fake newspaper, or the word collage, I can feel a repetitious and

---

18 Alix Rule, David Levine, “International Art English”, in Triple Canopy Issue 16, 2012 — [http://canopycanopycanopy.com/16/international\\_art\\_english](http://canopycanopycanopy.com/16/international_art_english)

redundant form of creation close to that of the mandalas. These designs could be used as a tantric aid to meditation.<sup>19</sup>

I don't feel unique I feel tautological<sup>20</sup>

When anything is available selection is inevitable<sup>21</sup>

Un'altra possibile reazione alla saturazione continua cui siamo soggetti – presupposto implicito di questo documento – è la volontà manifesta di scrivere quanto meno possibile.

Il mio ruolo è quello del compilatore: sollevato dall'ansia di interpretare, colleziono frammenti. Sbarazzandosi dell'ansia di “capire”, rimane un desiderio di “comprensione”.

In linea con questo discorso di inclusione, immagini e testi prodotti da me in precedenza, saranno trattati allo stesso livello delle altre fonti

---

19 Amalia Ulman, Buyer, Walker, Rover, 2013 — <http://amaliaulman.eu/buyer-walker-rover>

20 Enrico Boccioletti, New Truisms, 2012–ongoing — <https://twitter.com/NewTruisms/status/374298413787254784>

21 Ibid. — <https://twitter.com/NewTruisms/status/223687451233882112>



testuali di diversa provenienza e delle immagini di documentazione di lavori sviluppati da altri artisti: come sbarazzarsi di gradi di separazione per favorire una continuità di senso.

**Digging the universal to comprehend the personal.<sup>22</sup>**

Se lo sguardo unificante di un autore è stato posto da tempo in discussione,<sup>23</sup> e così anche

22 Ibid. — <https://twitter.com/spcnvdr/status/335378396907462656>

23 Roland Barthes, "The Death of the Author", in Aspen no. 5-6, 1967 and Image-Music-Text, 1977: "Once the Author is removed, the claim to decipher a text becomes quite futile. To give a text an Author is to impose

## *In-game screenshot da GTA5, 2013*



---

a limit on that text, to furnish it with a final signified, to close the writing. Such a conception suits criticism very well, the latter then allotting itself the important task of discovering the Author (or its hypostases: society, history, psyche, liberty) beneath the work: when the Author has been found, the text is 'explained'-victory to the critic. Hence there is no surprise in the fact that, historically, the reign of the Author has also been that of the Critic, nor again in the fact that criticism (be it new) is today undermined, along with the Author. In the multiplicity of writing, everything is to be disentangled, nothing deciphered; the structure can be followed, 'run' (like the thread of a stocking) at every point and at every level, but there is nothing beneath: the space of writing is to be ranged over, not pierced; writing ceaselessly posits meaning ceaselessly to evaporate it, carrying out a systematic exemption of meaning. In precisely this way literature (it would be better from now on to say writing), by refusing to assign a 'secret', an ultimate meaning, to the text (and to the world as text), liberates what may be called an anti-theological activity, an activity that is truly revolutionary since to refuse to fix meaning is, in the end, to refuse God and his hypostases-reason, science, law. [...] Let us come back to the Balzac sentence. No one, no 'person', says it: its source, its voice, is not the true place of the writing, which is reading. Another-very precise- example will help to make this clear: recent research (J.-P. Vernant) has demonstrated the constitutively ambiguous nature of Greek tragedy, its texts being woven from words with double meanings that each character understands unilaterally







Rafaël Rozendaal, *In and Out*, installation  
view at Tetem, Enschede, January 2012



Rafaël Rozendaal, *Into Time*, installation  
view at Museu da Imagem e do Som, Sao  
Paulo, 2012

ogni velleità e/o ansia interpretativa, le molteplici diramazioni del reale offrono al compilatore scuse valide per continuare la sua ricerca. Quello

---

(this perpetual misunderstanding is exactly the 'tragic'); there is, however, someone who understands each word in its duplicity and who, in addition, hears the very deafness of the characters speaking in front of him-this someone being precisely the reader."

Michel Foucault, "What is an Author?", from a lecture presented to the Société Française de Philosophie, 22 February 1969 – English translation by Josué V. Harari: "Criticism and philosophy took note of the disappearance – or death - of the author some time ago. But the consequences of their discovery of it have not been sufficiently examined, nor has its importance been accurately measured. A certain number of notions that are intended to replace the privileged position of the author actually seem to preserve that privilege and suppress the real meaning of his disappearance. I shall examine two of these notions, both of great importance today. The first is the idea of the work [oeuvre]. It is a very familiar thesis that the task of criticism is not to bring out the work's relationships with the author, nor to reconstruct through the text a thought or experience, but rather to analyze the work through its structure, its architecture, its intrinsic form, and the play of its internal relationships. At this point, however, a problem arises: What is a work? What is this curious unity which we designate as a work? Of what elements is it composed? Is it not what an author has written? Difficulties appear immediately. If an individual were not an author, could we say that what he wrote, said, left behind in his papers, or what has been collected of his remarks, could be called a "work"? When Sade was not considered an author, what was the status of his papers? Simply rolls of paper onto which he ceaselessly uncoiled his fantasies during his imprisonment. Even when an individual has been accepted as an author, we must still ask whether everything that he wrote, said, or left behind is part of his work. The problem is both theoretical and technical. When undertaking the publication of Nietzsche's works, for example, where should one stop? Surely everything must be published, but what is "everything"? Everything that Nietzsche himself published, certainly. And what about the rough drafts for his works? Obviously. The plans for his aphorisms? Yes. The deleted passages and the notes at the bottom of the page? Yes. What if, within a workbook filled with aphorisms, one finds a reference, the notation of a meeting or of an address, or a laundry list: is it a work, or not? Why not? And so on, ad infinitum. How can one define a work amid the millions of traces left by someone after his death? A theory of the work does not exist, and the empirical task of those who naively undertake the editing of works often suffers in the absence of such a theory.

che rimane e compete all'artista-ricercatore<sup>24</sup> è, quanto meno, la registrazione dei movimenti che si verificano nello spazio-tempo percettivo e la ricomposizione di una inquadratura soggettiva del mondo, cosciente dell'esistenza simultanea di una varietà di altre inquadrature possibili: tale gestualità è allo stesso tempo la messa in scena di un dubbio. Realtà prostetiche che dialogano con la riconoscibilità del verosimile.

Non c'è un tempo a tenuta stagna nel quale fermarsi al riparo dalle scadenze costanti, un altro tempo per la contemplazione e lo studio, un tempo per il riposo, un altro tempo ancora per la produzione, e ancora un tempo per gli affetti che crollano e per altri nuovi che andranno a fiorire – ma un unico prismatico “ritmo” per tutto questo, il tempo polverizzato della sovrapproduzione quotidiana e delle *application* con l'acqua alla gola.

È probabile e auspicabile che questo documento

---

24 Susan Finley, J. Gary Knowles, *Researcher as Artist/Artist as Researcher*, University of Michigan, 1995 — [http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/68774/10.1177\\_107780049500100107.pdf](http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/68774/10.1177_107780049500100107.pdf)

appaia disperatamente umano, frettoloso, parziale. Indeciso e inconcludente. Il tempo non rarefatto della vita reale (che entità ambigua).

È evidente che il momento presente sia di transizione:<sup>25</sup> le promesse di opportunità equamente ridistribuite e il profumo di libertà della “rivoluzione digitale” cedono il passo ad uno scenario di scintillanti macerie,<sup>26</sup> un flusso incontrollabile di dati e transazioni in cui una élite di holding accumula e controlla le preziose informazioni di una working class inebetita dietro il *bagliore* proveniente dagli schermi dei propri costosi dispositivi.

Questa raccolta è un documento di archiviazione di una ricerca processuale finalizzata alla comprensione di un *corpus* di testi e immagini che raccontano questi eventi e fenomeni diffusi,

---

25 Vernor Vinge, *The Coming Technological Singularity: How to Survive in the Post-Human Era*, San Diego State University, 1993 — <http://www-rohan.sdsu.edu/faculty/vinge/misc/singularity.html>

26 Nicholas Negroponte, “Beyond Digital”, in *WIRED* issue 6.12, December 1998 — <http://web.media.mit.edu/~nicholas/Wired/WIRED6-12.html>

rilevanti di un momento – questo di transizione  
veloce, indicato da più voci con la definizione,  
ora *fashionable*, di condizione post-Internet<sup>27</sup> –  
riuniti per associazione libera e senza soluzione  
di continuità logico-temporale, come un  
continuum di gesti che presi nel loro insieme sono  
profondamente significativi.

Nel gennaio del 2012 ho incominciato a scrivere questo *statement*<sup>28</sup>, da allora sviluppato e modificato in più di una occasione, che funziona come una moodboard aperta e *ripiegabile* su sé stessa al punto di una possibile, e incoraggiata, negazione delle istanze di partenza stesse:

*/\* If you are human you can read this \*/*

A complex coexistence.

In the act of making something, all other options die–unborn.

---

27 “When the Internet is less a novelty and more a banality”, in Gene McHugh, *Post Internet*, LINK Editions, Brescia, 2012

28 <http://www.spcnvdr.org/statement/>

The ones you did choose not to make. The constant opportunity of what might have been reverberates—eternally—in what actually becomes factual.

*Just do it.*<sup>29</sup>

My practice develops at the threshold between digital gauziness and physical materiality. *Living to live in a world of time beyond me*,<sup>30</sup> as the future-past-via-present-perfect-continuous of the indexed-self streams its multiples through (parallel) universes of data. At the time of all at once—permeability is wonder, simultaneity existence, telling something the ability to include something else.

I am here and on the screen and beyond it. I am in the documents on my desktop, in sent emails and received, in unicode characters' stream when I text you when you text me. One are many.<sup>31</sup>

---

29 <http://www.nike.com>

30 Thomas Stearns Eliot, *Marina*, 1930

31 Enrico Boccioletti, *Translationships*, 2011–2014 — <http://translationships.info/>

In my work I explore the coexistence of multiple possibilities.

Changes in technology are transforming the world way faster than we could perceive consciously and adapt to.

Information increase knowledge.

Knowledge generates desire.

Homesick for places we've never been to, the lack we feel, it feels so real.

Everything is available, at hand. Or so *it seems*.

My feed reader grows in new blog entries I will never check. TL;DR. My inbox filled up of unread messages. FOMO.

I miss everybody I have never met.

Absence is presence is nothing is something. The absence is present.

At which point a work can be considered over?

Unfinished completeness, definitively partial.

My interests as an artist have to do with incompleteness and circularity, duplication, strata,

waste, layering, shifts in context, forgery, faux-real.

Minimal gestures, margin for the unforeseen, redundancy, points of intersection, despite barely noticeable, carry worlds of opportunities. At the sheer boundaries where something translates into something else.

Between the idea / And the reality / Between the motion / And the act / Falls the shadow<sup>32</sup>

In my work I put to the test the paradoxes of a material world<sup>33</sup> bathing at the source of digital<sup>34</sup> intangibility: relationships and value in networked communities; perception of the self and expectation, performance anxiety in condition of overexposure to information; space and time in over-excited lifestyles into an accelerated culture; reality as mediated through the screen; arrangement and re-interpretation of pairs of opposites such as “presence/

---

32 Thomas Stearns Eliot, *The Hollow Men*, 1925 — <http://poetry.poetryx.com/poems/784/>

33 Carsten Nicolai, Niko Princen, Katarzyna Przewanska, Florian & Michael Quistrebert, Olve Sande, Timur Si-Qin, “A Material World”, a cura di Carson Chan, PSM, Berlino 14 gennaio – 18 febbraio 2012 — <http://www.psm-gallery.com/content/material-world>

34 Deftones, “Digital Bath”, in *White Pony*, 2000, Maverick Records



absence”, “real/virtual”, “actual/possible”, in form of intertwined concepts; language in the age of digital image; hearing and sound, relations between harmony and noise in Western civilization; strata of hybridization between substance and data; abrupt of the immaterial into a tangible environment; the quasi-post-human condition split among the contradiction of immaterial labour vs. physical needs, everyday demands vs. the universal texture, sexual desire vs. pristine dematerialization.

I am still online,<sup>35</sup> evidence of offline life.<sup>36</sup>

*Treating shadows as real things.* Your voice is the voice which is coming out through the speaker.  
*Reblog me or it isn't real.* Fingers tick on the keyboard, glide over the tablet's screen—they sound no less human, their touch a human touch.

Lo statement è seguito da tre righe di testo in *all caps* tratte dal pezzo Blazin<sup>37</sup> di Nicky Minaj:

---

35 Enrico Boccioletti, Online Kawara, 2012-ongoing — <https://twitter.com/OnlineKawara>

36 <http://offliberty.com/>

37 Nicky Minaj, “Blazin” ft. Kanye West, in Pink Friday, 2010, Young Money, Cash Money, Universal

# I'M THE BEST NOW ANYBODY WITH SOME MONEY SHOULD INVEST NOW

La citazione è un link ad una ripresa amatoriale a camera fissa di una performance live<sup>38</sup> della stessa canzone, caricato sul canale YouTube di un utente che ha come nickname *mateophoto*.<sup>39</sup> Segue una successione di caratteri “\$” che linkano ad un sito aggiornato in tempo reale dove viene calcolato il debito pubblico di venti potenze mondiali,<sup>40</sup> un *embed* dello strumento di conversione di valuta di Google,<sup>41</sup> ed un bottone per effettuare una donazione di denaro al mio account PayPal personale.

---

38 <http://youtu.be/LFZrCpsn3ms>

39 <http://www.youtube.com/user/mateophoto>

40 <http://www.usdebtclock.org/world-debt-clock.html>

41 <https://www.google.com/finance/converter>



Krystal South  
indossa la t-shirt  
"Never Log Off"  
by #FEELINGS

Darren Bader,  
"#I am just  
living to be  
dying by your  
side", Galleria  
Franco Noero,  
Torino, 2013

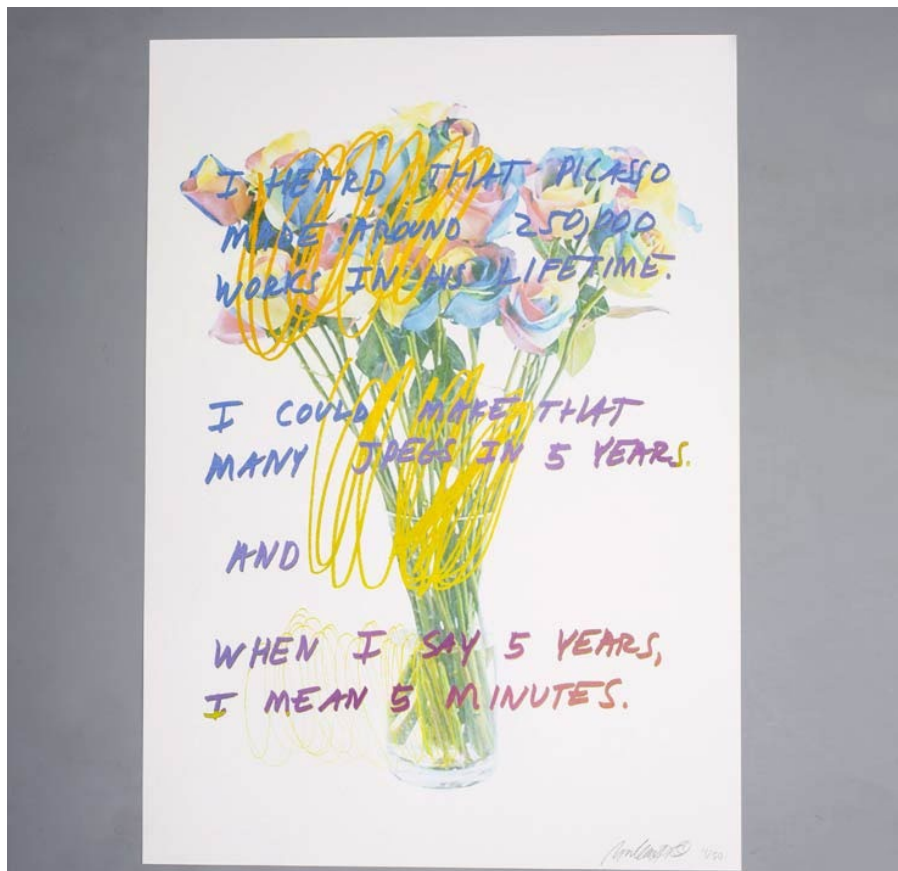




Parker Ito, America  
Online Made Me  
Hardcore,  
2013



**Loading more posts...**



# *Lingua franca*

Language is a cultural and social object determining perception of the self in reality and in relation to others.<sup>42</sup>

Since English has become the lingua franca, what has happened to art – and to language?<sup>43</sup>

In un sistema vitale dell'arte internazionalizzato e sempre più incorporato nello scenario di una società e un'economia globalizzate, la lingua inglese è diventata, nel corso degli ultimi tre decenni, qualcosa di molto vicino ad un linguaggio universale.

Se in questa nostra epoca post-tecnologica la definizione intrinseca di *arte* ha a che fare con qualcosa che si colloca fra il “rendere visibile” (Klee<sup>44</sup>) una condizione d'essere non altrimenti

---

42 Enrico Boccioletti, *Creolistics*, 2012 — <http://bit.ly/RzLSNU>

43 Vincenzo Latronico, “Auf Der Zunge/Tip of the Tongue”, in *Frieze d/e Issue 4*, Spring 2012 — <http://frieze-magazin.de/archiv/features/auf-der-zunge/?lang=en>

44 “Art does not reproduce the visible; rather, it makes visible.” in *In Paul Klee, Creative Credo*, 1920

rivelabile, e “catturare il bagliore dell’attrito di un momento per farlo durare fino alla fine della notte” (Chan<sup>45</sup>), appare assolutamente naturale come la lingua inglese, durante l’egemonia economica e culturale degli Stati Uniti negli anni d’oro del capitalismo, sia diventato il “codice” riconosciuto attraverso il quale l’arte contemporanea è concepita, compresa, promossa e venduta:

**The internationalized art world relies on a unique language. Its purest articulation is found in the digital press release. This language has everything to do with English, but it is emphatically not English.**<sup>46</sup>

---

45 Paul Chan, “What Art Is and Where it Belongs”, in e-flux Journal #10, 2009: “Artists have always taken on the responsibility of reflecting on and manifesting the many facets of life. It is no different today. What is new is the speed and breadth at which life lives now. Increasingly, contemporary life has been dominated by the progress of a socioeconomic globalization that has woven an unprecedented and ever-expanding network of production and exchange between people, territories, and cultures. And what has emerged is a social and sensible reality that values above all else the power of interdependency, as both an ethical substance and a material goal. Contemporary art gives expression to how we welcome, ignore, resist, or try to change the forces that push this reality into and over our lives. The best works do this all at once. This is what art of the moment always tries to do: capture a flash of friction in time and make it burn as bright as the night is long.” — <http://www.e-flux.com/journal/what-art-is-and-where-it-belongs/>

46 Alix Rule, David Levine, “International Art English”

Questo “inglese *non-inglese*” è soprattutto una lingua appresa come seconda o terza lingua da parlanti non anglofoni di nascita, e si porta dietro una nomenclatura dovuta ai più disparati tentativi di definizione: lingua franca, International English, Globish (Global English), ESL (English as a Second Language), Denglish (Deutsch English), o in accordo con il menu di selezione della lingua della tastiera sui computer Apple, English – Int’l:

I speak English. We all do. By ‘we’, I mean everyone whose professions intersect with the phantasmal abstraction commonly referred to as ‘the art world’. Whatever our nationality, native tongue and education, we must speak English. Art-related applications, statements, press releases, catalogues and CVs come in English or in bilingual versions (like this magazine). By ‘English’, I mean not just the Queen’s English or American English but also a language which is used by non-native speakers, like myself, and which goes by many names: lingua franca, International English, Globish, ESL (English as a Second Language) and even Denglish. According to the keyboard selection on my laptop, what I’m writing right here is ‘English – Int’l’, which is a

bit like saying colourless red.<sup>47</sup>





Nonostante la praticità ed efficacia come strumento, Google Translate non scalfisce di un millimetro la celebre asserzione wittgensteiniana:



*Claude Closky, "Rarori",  
Galerie Mehdi Chouakri,  
Berlin, 2010*

The limits of my language mean the limits of my world.<sup>48</sup>

Nel momento in cui siamo in grado di ottenere la traduzione di qualcosa, non significa che siamo in grado di concepirla o di comprenderla. “Il linguaggio è parte del nostro organismo e non è meno complesso di esso” (Wittgenstein<sup>49</sup>) e opera senza interruzioni sul piano inconscio al processo di cui consiste la sintesi individuale di comprensione del reale – un primo, imprescindibile processo di traduzione, in cui “ciò che non può essere immaginato non può essere discusso” (Ibid<sup>50</sup>).

Si potrebbe affermare che questa lingua funzionale sia quasi un pidgin, senza tuttavia esserlo fino in fondo.

Un pidgin è un idioma ibrido, derivante dalla

---

48 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 1922 (5.6)

49 Ludwig Wittgenstein, “Journal entry (14 May 1915)” in *Notebooks 1914-1916*, traduzione inglese di Gertrude Elizabeth Margaret Anscombe, 1961: “Language is a part of our organism and no less complicated than it.”

50 Ibid. “Journal entry (12 October 1916)”: “What cannot be imagined cannot even be talked about.”

mescolanza delle lingue di popolazioni diverse nel momento in si trovano ad essere in contatto in seguito a colonizzazioni, migrazioni di massa o relazioni commerciali.

Esistono nel mondo una varietà di pidgin, diversi tra loro, parlati nelle zone più disparate, prevalentemente paesi ex-coloniali che hanno avuto storicamente un lungo periodo di colonizzazione. Un pidgin propriamente detto, è privo di una tradizione letteraria propria e presenta strutture semplificate e caratteristiche non codificate.

Se il pidgin “sopravvive” alla sua stessa generazione, esso si trasforma in un tempo relativamente breve (l’arco di una o due generazioni) in una lingua vera e propria, assumendo connotati lessicali stabili e una propria struttura logico-sintattica: questo è il fenomeno della creolizzazione. Un pidgin diventa *creolo* quando una generazione di parlanti lo acquisisce come linguaggio nativo.

Ora, l’inglese parlato dalla comunità artistica

internazionale<sup>51</sup> è un pidgin-non-pidgin, o un pidgin fortemente anomalo, per almeno due motivazioni di base:

1. Questo linguaggio è parlato ovunque e allo stesso tempo in nessun luogo. È l'idioma di una comunità economica in permanente condizione di mobilità globale, con la stessa rapidità di movimento ed accelerazione dei flussi finanziari. È una lingua per il non-luogo e per il pan-luogo, funzionale al momento presente.

Propriamente per questa deterritorializzazione (e *a-temporalità*) congenita, è destinato a mutare per sua stessa natura, seguendo le trasformazioni della comunità accelerazionista di cui è strumento, senza mai avviare alcun processo di creolizzazione storicamente stabile.

2. Questo pidgin anomalo, pratico per una

---

51 Alix Rule, David Levine, "International Art English": "IAE, like all languages, has a community of users that it both sorts and unifies. That community is the art world, by which we mean the network of people who collaborate professionally to make the objects and nonobjects that go public as contemporary art: not just artists and curators, but gallery owners and directors, bloggers, magazine editors and writers, publicists, collectors, advisers, interns, art-history professors, and so on."

comunità culturale meticcias e variegata, si scontra con la contraddizione interna, duplice, di esistere come una struttura semplificata composta di caratteristiche complesse standardizzate e meticolosamente codificate dal sistema stesso. Anche attraverso questa lingua, che passa per gli innumerevoli *paper*<sup>52</sup> distribuiti e pubblicati online da anglo-parlanti non-nativi, per le press release di istituzioni e gallerie di tutto il mondo, e-flux, Art Agenda, contemporaneamente al continuo stream di immagini pubblicate su piattaforme come Contemporary Art Daily, passa la coscienza pulsante del momento, la percezione di sé di una comunità di persone che lavorano o si riconoscono all'interno di un sistema dell'arte globale.

**Our guess is that people all over the world have adopted this language because the distributive capacities of the Internet now allow them to believe—or to hope—that their writing will reach an international audience.<sup>53</sup>**

---

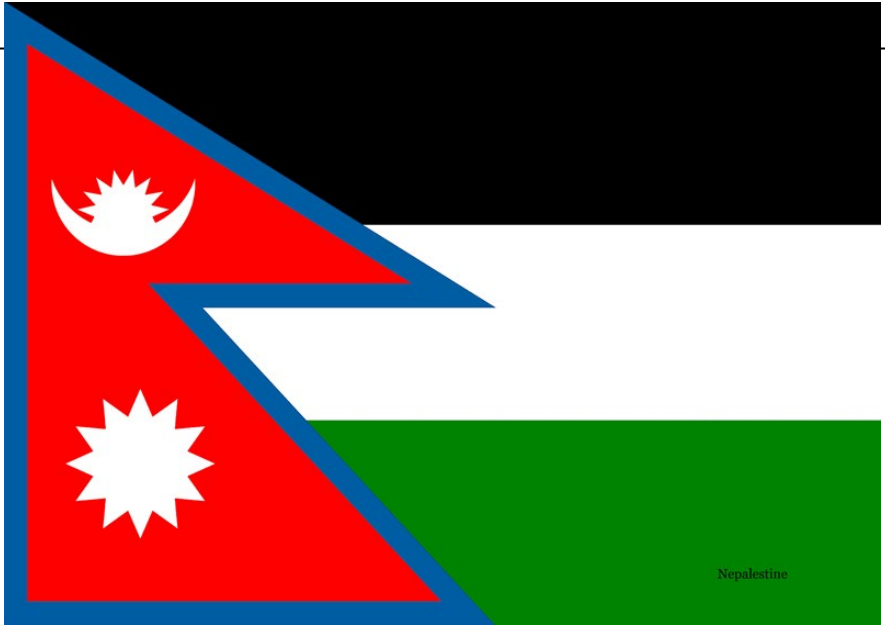
52 Come quelli pubblicati in ordine sparso dal finlandese Jaakko Pallasvuo sul suo blog, per esempio, <http://dawsonscreek.info/> o i reader di PWR Studio di Rasmus Svensson e Hannah Nilsson — <http://pwr-stud.io/reader.html>

53 Alix Rule, David Levine, "International Art English", 2012

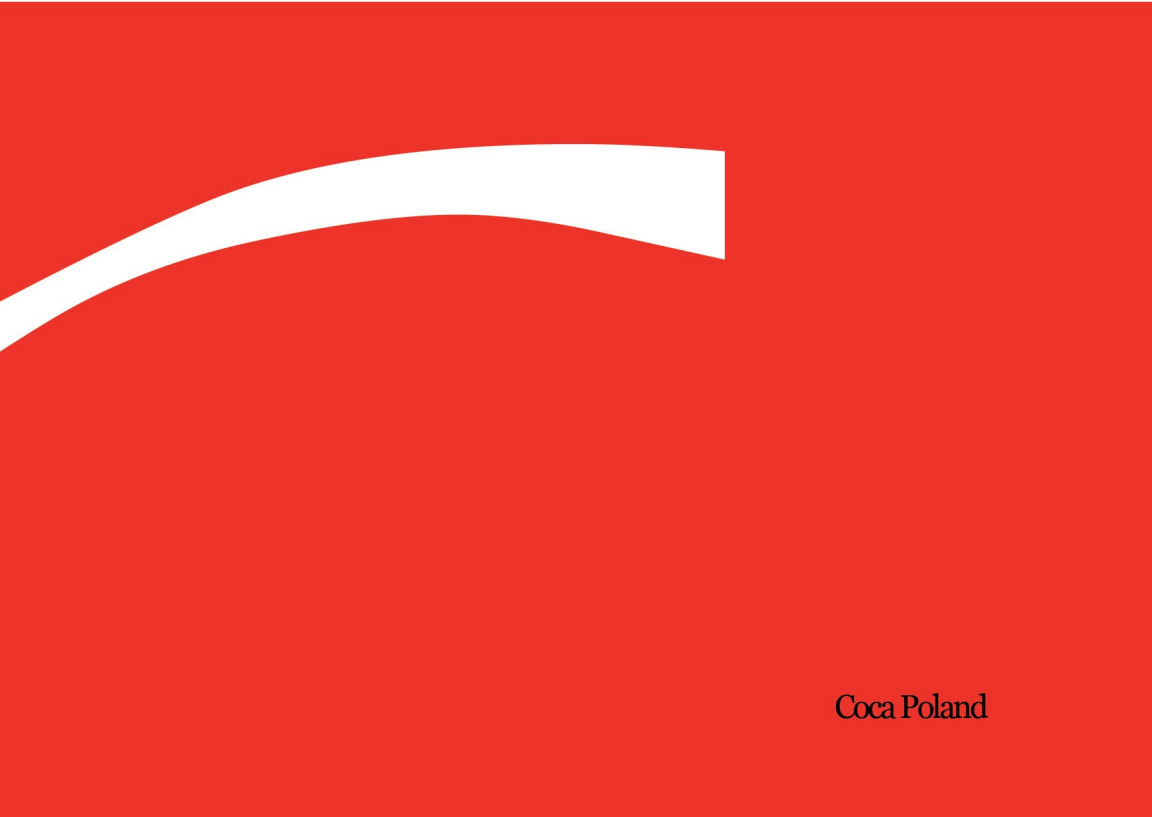


Albionia





*Roberto Fassone, Flags of the Universe,  
2011–ongoing*



L'esistenza stessa di questo linguaggio condiviso è legata indissolubilmente all'accelerazione dei flussi informativi avviata dallo sviluppo della banda larga in avanti:

Say what you will about biennials. Nothing has changed contemporary art more in the past decade than the panoptic effects of the Internet. Before e-flux, what had the Oklahoma City Museum of Art to do with the Pinakothek der Moderne München? And yet once their announcements were sent out on the same day, they became relevant—legible—to one another. The same goes for the artists whose work was featured in them, and for the works themselves. Language in the art world is more powerful than ever. Despite all the biennials, most of the art world's attention, most of the time, is online. For the modal reader of e-flux, the artwork always arrives already swaddled in IAE. [...]

Nevertheless, the written language they've inherited continues to attract more and more users, who are increasingly diverse in their origins. With the same goals in mind as their Anglophone predecessors, new users can produce



this language copiously and anonymously. [...]

Many of IAE's particular lexical tics come from French, most obviously the suffixes -ion, -ity, -ality, and -ization, so frequently employed over homier alternatives like -ness. The mysterious proliferation of definite and indefinite articles—"the political," "the space of absence," "the recognizable and the repulsive"—are also French imports. *Le vide*, for instance, could mean "empty things" in general—evidently the poststructuralists' translators preferred the monumentality of "The Void." [...]

French is not IAE's sole non-English source. Germany's Frankfurt School was also a great influence on the October generation; its legacy can be located in the liberal use of production, negation, and totality. Dialectics abound. ...]

We hypothesize that the speed at which analytic terms are transformed into expressive, promotional tokens has increased. [...]

As a language spreads, dialects inevitably emerge.<sup>54</sup>

I caratteri che nell'articolo di Rule e Levine finiscono per emergere come tratti di inesattezza e amatorialità, ovvero la costante contaminazione e ibridazione sintattica, e l'influenza lessicale esercitata da altre lingue, tratti di un "momento" linguistico destinato all'implosione a breve termine, al tempo stesso in cui il sistema lo identificherà come una "falla" (processo già in atto secondo il punto di vista dell'articolo), sono, per quanto mi riguarda, la linfa vitale di un linguaggio strutturato per differenti gradi di complessità, modellato dalle esigenze e dal livello di comprensione/produzione linguistica del singolo parlante, come ente pensante che fa riferimento ad un panorama più ampio, il contesto in cui si trova ad operare.

In questo senso, ciò che sfugge all'approccio di Rule e Levine è invece il centro del discorso di quella che è una possibile "risposta", per conto dell'artista tedesca Hito Steyerl:

**If IAE is to go further, its pretenses to Latin origins need to be seriously glitched. And for a**

suggestion on how to do this, we need look no further than the EDL's ripped off slogan: Unus Mundas, Una Gens, Unus Disco (One World, One Race, One Disco). Let's ignore for a moment that the word "disco" could sound so foreign that Rule and Levine might sensibly suggest renaming it "platter playback shack." Because actually EDL's slogan is hardly composed of Latin at all. Rather, it's written in IDL: International Disco Latin. It is a queer Latin made by splashing mutant versions of gender across assumed nouns. It's a language that takes into account its digital dispersion, its composition and artifice.

This is the template for the language I would like to communicate in, a language that is not policed by formerly imperial, newly global corporations, nor by national statistics—a language that takes on and confronts issues of circulation, labor, and privilege (or at least manages to say something at all), a language that is not a luxury commodity nor a national birthright, but a gift, a theft, an excess or waste, made between Skopje and Saigon by interns and non-resident aliens on Emoji keyboards. To opt for International Disco Latin also means committing to a different form of learning, since disco also means "I learn," "I

learn to know,” “I become acquainted with” — preferably with music that includes heaps of accents. And for free. And in this language, I will always prefer anus over bonus, oral over moral, Satin over Latin, shag over shack.<sup>55</sup>

Un linguaggio consapevole è un linguaggio non mediato e modellato sulle esigenze comunicative – al di là delle policy di mercato e dell’aderenza ad un modello sintattico di riferimento, liberato da questioni aprioristiche su una forma più corretta di altre nella quale ci si dovrebbe esprimere.

Un linguaggio conscio della sua artificialità che tenga conto delle esigenze di comunicazione e dei canali di distribuzione orizzontali del complicato scenario digitale contemporaneo, che non sia “un prodotto di lusso né un diritto acquisito per nascita, ma un dono, un furto, un eccesso o uno spreco” (Steyerl<sup>56</sup>).

---

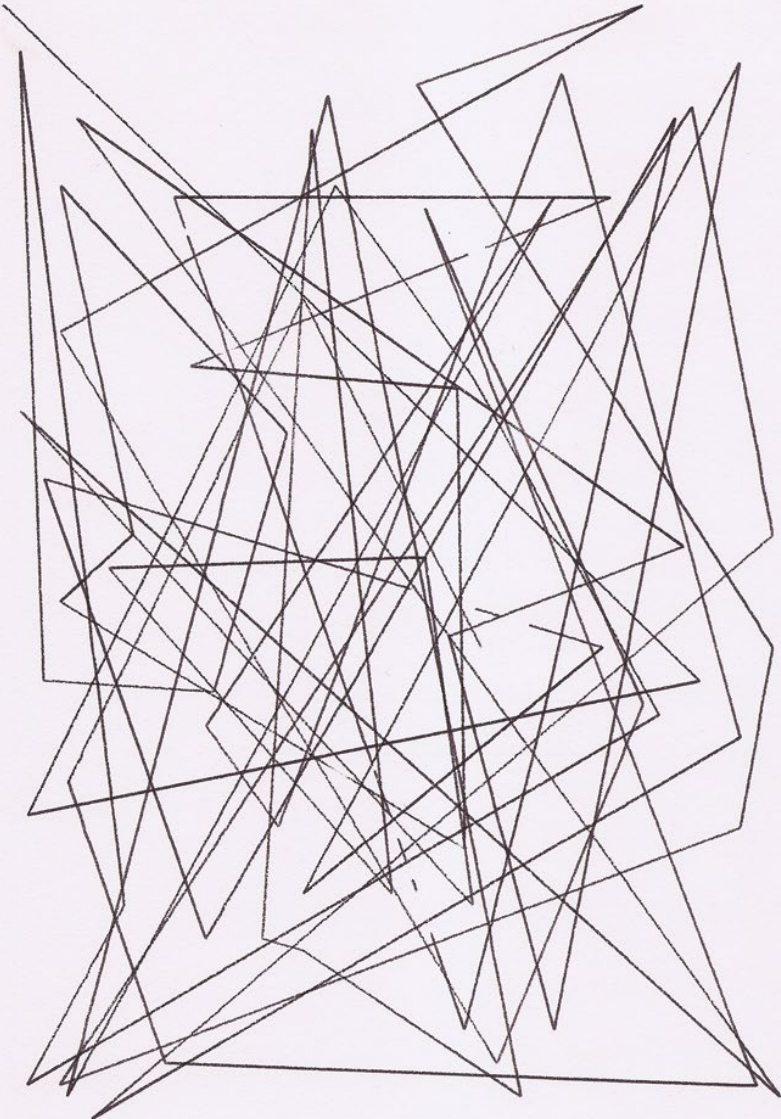
55 Hito Steyerl, “International Disco Latin”, in e-flux Journal #45, May 2013 — <http://www.e-flux.com/journal/international-disco-latin/>

56 Ibid.




Mladen Stilinovic, An Artist Who Cannot Speak  
English Is No Artist, 1992

Cory Arcangel, Hp-Pen-Plotter-Hello-World, Perl, 2009



Background: Eurodance/Euroblue for Jogging, 2013



This runs counter to the way the austerity elites frame such intentions; they see them merely as a disruption of a despotic, yet presumed natural, economic order, which allows no critique or alternative. This unveils a fundamental conflict that exists over what is common. Not a cultural or religious conflict between West and East, or Christianity and Islam. The conflict is over the notion of the public itself. The notion of the public is not neutral or natural; it is not a pre-packaged christmas gift served to the people by their authorities.

Foreground: from Metahaven's talk *Memes, Jokes and Jesters* at Typo Berlin, May 2012. This talk eventually became the essay *Can Jokes Bring Down Governments? Memes, Design and Politics*, published by Strelka Press in April 2013.



# *Il complesso europeo*

When Britain abandoned the gold standard in 1931, it was not only forsaking a system for managing the currency but also acknowledging that it could no longer bear the mantle of empire. When America broke the dollar's peg with gold in 1971, it ushered in a decline that continued until Paul Volcker re-established confidence in the currency in the early 1980s. As Joseph Schumpeter, the great Austrian economist, once wrote: "The monetary system of a people reflects everything that the nation wants, does, suffers, is."

In the same way, the crisis that has engulfed the European Union (EU) is about much more than the euro. As government bonds, share prices and banks swoon and global recession knocks on the door, the first fear is of financial and economic collapse. But to understand what is happening to the currency you also need to look at what is happening to Europe.<sup>57</sup>

---

57 Edward Carr, "Staring into the Abyss", in *The Economist*, November 12th, 2012 — <http://www.economist.com/node/21536872>

Al di là della crisi economica che dalla fine del 2008 si estende fino al momento in cui scrivo, è evidente che il “senso di spossatezza” di cui la mente collettiva del continente europeo è afflitta, sia qualcosa che ha a che fare con anche altri fattori.

È il sentore del fatto che la presunta egemonia culturale, i valori di apertura, tolleranza, di rispetto dei diritti umani e della democrazia di cui le identità nazionali del “vecchio” continente si sono storicamente autoproclamate fautrici, si trovino in una fase già avanzata di irreversibile decadenza.

The effects of the post-historical virus on display in Europe’s treatment of its own key symbols become most poignant in the design of the Euro banknotes. Since their introduction in 2002, the Euro banknotes have generally failed to bring forth something as significantly symbolic and memorable as the national currencies of the Eurozone countries they replaced. Besides their emphasis on invisible anti-counterfeiting markings turning any “visible” design gesture

into decoration (an electronic prison liberating design from any “functional” alibi), the Euro notes display a decidedly post-historical interpretation of European heritage.<sup>58</sup>

In recent years we have been hearing European politicians say over and over that Europe is not just a community of economically defined interests but something more—namely, a champion of certain cultural values that should be asserted and defended.<sup>59</sup>

In che cosa consiste, dunque, il sentimento europeo oggi?

Nell’attuale scenario globalizzato, i valori umanisti e illuministi di cui l’Europa si è fatta campione, assumendoli come tratti specifici, caratterizzanti di un pensiero e di un’intera cultura, si rivelano essere in realtà condivisibili universalmente, ovvero non più peculiari.<sup>60</sup>

---

58 Metaheaven, “Europe Sans: History, Politics, and Protocol in the EU Image”, in e-flux Journal #5, 2009 — <http://www.e-flux.com/journal/europe-sans-history-politics-and-protocol-in-the-eu-image/>

59 Boris Groys, “Europe and its Others”, in Art Power, MIT Press, Cambridge, 2008, p. 173

60 Ibid., p. 174 “As soon as they assert humanism as a universal truth, they seem to have the world at their feet, because they embody all of humanity. As soon as they conceive humanism as a specifically European value, however, they see themselves as weak, unfit for combat, easily hurt,

Europe is a “borderland,” anything but the patchwork of peace and prosperity conforming to the EU’s official brand image. As the abstract contours of Europe sharpen, it is as if we thought we saw a friend or relative in the distance who, as he approaches, turns out to be someone else completely.<sup>61</sup>

L’idea stessa di tolleranza e “biodiversità culturale”, che vorrebbe definirsi figlia del razionalismo europeo, è controbilanciata e allo stesso tempo “delimitata”, da un accordo collaborativo di controllo ai confini dei paesi ai margini della *eurozona*.

The EU’s official ideology of cultural diversity and tolerance is paired with a collaborative program of border management. Much of this program is executed by a Warsaw-based agency called Frontex. Curiously, Frontex is located close to the EU border, far from the EU headquarters in Brussels and Strasbourg. The porous walls of the European Union move increasingly away from

---

unprotected, surrounded by a sea of human rights violations, injustices, horrors-abandoned, defenseless, in the face of the antihumanistic alien.”

61 Metaheaven, “Europe Sans: History, Politics, and Protocol in the EU Image”

the mainland to camps and prisons constructed in outposts like Ceuta and Lampedusa, and to facilities in various African countries serving the supreme ethical goal of counteracting human trafficking, yet in practice also working to stem illegal immigration. Since Roman times, a city's walls have been monuments to its integrity, ordering clear-cut divisions between friend and enemy, relative and stranger, ally and invader (the terms around which political debates regarding citizenship are currently centered). Europe's contemporary city walls are degrees more advanced and sneakier; inside the borderland, the walls repeat at every checkpoint and with every camera's eye. The logo of Frontex, set in square capitals (as found on Trajan's Column in Rome), reads: LIBERTAS SECURITAS JUSTITIA.<sup>62</sup>

Nel maggio del 2012 mentre la Grecia è in piena crisi elettorale, il malcontento antipolico all'interno della nazione aumenta e una parte della popolazione è costretta all'assalto dei supermercati, il parlamento europeo vaglia l'espulsione del paese dall'eurozona.

Potrebbe non essere vero che l'Europa sia a

rischio esplosione di un conflitto intestino,<sup>63</sup> ad ogni modo il concetto stesso di “euro-” attraversa una feroce crisi di identità di cui non si intravede la fine: il discorso sull’identità europea si è infilato da tempo in un vicolo cieco a corto di argomenti.

Therein lies the entire difficulty that inevitably confronts those who would like to define European cultural identity by means of such values or analogous ones: Namely, these values are too general, too universal, to define a specific cultural identity and to differentiate it from other cultures.<sup>64</sup>

Di conseguenza il senso di appartenenza europeo appare dilaniato, da una parte, dal peso di una tradizione storica lungamente documentata e dalla discendenza da una *forma mentis* giudaico-cristiana, e da un’altra parte dalla persistenza di un complesso di inferiorità cronico derivante da questa stessa incapacità di autodefinirsi.

---

63 Vinay Gupta, “Practical Resilience: Europe is at risk of war – what should we do?”, 2012 — [http://edgeryders.eu/practical-resilience/mission\\_case/europe-risk-war-what-should-we-do](http://edgeryders.eu/practical-resilience/mission_case/europe-risk-war-what-should-we-do)

64 Boris Groys, “Europe and its Others”, in *Art Power*, MIT Press, Cambridge, 2008, cit. pp. 174-174

The European psyche is incurably torn between moral superiority and paranoid fear of the other.<sup>65</sup>

Questa dicotomia è strettamente intrecciata con la concezione europea stessa di arte.

Consequently typical Europeans oscillate between fantasies of omnipotence and a chronic inferiority complex. As soon as they assert humanism as a universal truth, they seem to have the world at their feet, because they embody all of humanity. As soon as they conceive humanism as a specifically European value, however, they see themselves as weak, unfit for combat, easily hurt, unprotected, surrounded by a sea of human rights violations, injustices, horrors-abandoned, defenseless, in the face of the antihumanistic alien. Their own humanism transforms from the highest value to a structural weakness, the crucial disadvantage in the wars between cultures. Because the dominant discourse on European identity asserts both things-that humanistic values are universal and that they are particular to Europe. I cannot say to what extent this inner turmoil benefits European politics, but without

a doubt it is the best possible precondition for European art.

The fate of European humanism is deeply connected to that of European art in at least two respects. First, in keeping with the dominant conventions of the European understanding of art, only that made by human hands can be considered art. Second, works of art are ultimately distinguished from other things only in that they are exclusively contemplated and interpreted, but not practically used. The taboo against using the work of art, against consuming it, is the basis of all European art institutions, including as museums and the art market. The fundamental maxim of humanism that the human being can only be viewed as the end and never the means already suggests that European humanism sees the human being as first and foremost a work of art. Human rights are in fact the rights of art, but applied to human beings. Indeed, in the wake of the Enlightenment, the human being is defined not primarily as a mind or soul but as one body among other bodies, ultimately as one thing among other things. On the level of things, however, there is no concept other than the concept of art that would permit



one to give precedence to certain things above all other things, that is, to lend these things a specific dignity of physical inviolability not granted to other things.<sup>66</sup>

La concezione di essere umano ereditata dalla tradizione umanistica, che tocca e si sovrappone all'idea che abbiamo di dignità umana, ha a che fare con la considerazione della persona in sé come opera d'arte, o meglio come opera d'arte vivente risultato e frutto del lavoro stesso dell'ingegno umano.

In Europe, the past has always been much better than the present.<sup>67</sup>

La questione di che cosa sia incluso (e cosa al contrario escluso) *ufficialmente* nella sfera del discorso artistico è complicata.

Quando i criteri per distinguere cosa è arte da cosa non lo è si rifanno agli stessi parametri che

---

66 Ibid., pp. 175-176

67 Metaheaven, "Europe Sans: History, Politics, and Protocol in the EU Image"

abbiamo acquisito per distinguere l'umano dal non umano (e/o inumano, e disumano – con accezione rispettivamente neutra e dispregiativa) si stabiliscono le basi per una molteplicità di equivoci e fraintendimenti ricorsivi.

Al momento in cui una persona su sette all'interno dell'Unione Europea è sulla soglia del rischio di povertà,<sup>68</sup> un discorso (il mio, il nostro?) su questioni riguardanti strategie e modalità di produzione nella pratica del fare arte, rischia di assumere in maniera sinistra connotati eticamente controversi.

Nell'ambito di questo peculiare automatismo logico, viene ad aggiungersi il complicato residuo della morale del gregge incorporato nelle maglie della nostra tessitura sociale come il lascito culturale dell'Ebraismo e del Cristianesimo.

Nella psicologia latente dell'individuo europeo post-tecnologico, il senso di colpa che Nietzsche<sup>69</sup> individua come origine della fuga verso l'ateismo

68 Eurostat, settembre 2012 — [http://epp.eurostat.ec.europa.eu/cache/ITY\\_OFFPUB/KS-SF-12-009/EN/KS-SF-12-009-EN.PDF](http://epp.eurostat.ec.europa.eu/cache/ITY_OFFPUB/KS-SF-12-009/EN/KS-SF-12-009-EN.PDF)

69 Friedrich Nietzsche, Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift, 1887

dell'uomo moderno, posto di fronte all'enorme peso di un inestinguibile debito nei confronti del Dio creatore, si è trasformato – anziché sfociare, secondo la previsione nietzschiana, nella regressione all'innocenza della coscienza al di là della percezione stessa della colpa – in un gigantesco complesso di inferiorità e timore reverenziale all'adempimento di un canone disciplinare autogenerato per omaggiare un passato utopico di umanesimo secolare.

Il quadro si completa da sé inserendo uno scorcio contestualmente contemporaneo sullo scenario incalzante e artificialmente accelerato della situazione occupazionale neoliberista.

Scrive lucidamente Peter Fleming:

3:06 a.m., silent, dark. My bed felt like a prison. Sleep should be the opposite, an escape. But something happened at the office and was now bothering me more and more. In the future, of course, I'll look back and see it for what it really is: a trivial and petty thing. Certainly unworthy of the the existential energy being sapped from me.

But at 3:06 a.m., things look very different. My job becomes everything, feeling more like a virus infecting my body rather than something I merely do among other things. As a result, all perspective is lost. [...] My job, body, worries and sense of self are knotted into a singular moment without conclusion. How did we reach this point where we see no end or “outside” to this otherwise insignificant activity we call work?<sup>70</sup>

Nella stessa disarmante maniera aveva già appuntato Franco Berardi:

After the illusions of the new economy — spread by the wired neoliberal ideologists — and the deception of the dot-com crash, the beginning of the new century announced the coming collapse of the financial economy. Since September 2008 we know that, notwithstanding the financial virtualization of expansion, the end of capitalist growth is in sight. This will be a curse if social welfare is indeed dependent on the expansion of profits and if we are unable to redefine social needs and expectations. But it will be a blessing if

---

70 Peter Fleming, “After Work: What Does Refusal Mean Today?”, in *Living Labor*, Sternberg Press, Berlin, 2013

we can distribute and share existing resources in an egalitarian way, and if we can shift our cultural expectations in a frugal direction, replacing the idea that pleasure depends on ever-growing consumption.<sup>71</sup>

Il feeling spettrale del momento è che passerò una vita di confusione, senza alcuna possibilità di estinguere il mio debito sociale né di intraprendere alcuna direzione di ricerca lucida, di lavoro in lavoro, in lavoro ancora, appena sufficiente per sopravvivermi fino alla fine dei miei giorni.

È un macigno che nella maggioranza dei miei stati d'animo prevarica la scintilla vitale nel fare della propria esistenza qualche cosa degna di essere costruita in un insieme di aspettative e di affetti, e per la quale valga la pena sforzarsi. È la differenza che passa tra esistere e vivere, ma spesso in questa oscillazione il senso di abbandono prevale.

---

71 Franco "Bifo" Berardi, "The Future After the End of the Economy", in e-flux Journal #30, 2011 — <http://www.e-flux.com/journal/the-future-after-the-end-of-the-economy/>

Nel lavoro Infinite Debt,<sup>72</sup> un video scaturito su commissione da parte dell'artista greco Georges Jacotey per una mostra presso la sua galleria #0000FF<sup>73</sup> (spazio mentale che esiste dal gennaio 2012 solamente come pagina su Facebook), significativamente intitolata “The Next Greece: A State of Potential Dystopia”,<sup>74</sup> Jennifer Chan impana e frigge in una pentola wok Ikea una banconota da venti euro.

Tre frasi compaiono in successione, mentre un laptop si apre e si chiude in compagnia di un'immagine del celebre dipinto di Edvard Munch Der Schrei der Natur, sullo sfondo di una *timeline* borsistica di crolli finanziari:

A is for Art

F is for Fine Art

god help me, i am useless

---

72 Jennifer Chan, *Infinite Debt*, 2012 — <http://vimeo.com/49090157>

73 <https://www.facebook.com/h0000ff>

74 <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.486541818022598.119786.354771351199646>

Parte una canzone techno-trance anni Novanta, a schermo la scritta “\$£€¥” si sgretola e si ricompone nella forma di un rendering cromato colore oro.

Uno statement a scorrimento sale dal basso verso l’alto:

BECAUSE WEALTH  
IS IMPOSSIBLE  
THE DESIRE TO ACHIEVE  
FREEDOM BY HAVING  
AS MUCH FUN AS POSSIBLE  
CONTINUES TO  
EAT AT OUR HAPPINESS

IN A TIME OF  
ECONOMICALLY INDUCED  
POLITICAL DEPRESSION  
THE FICKLE NATURE OF  
OUR VISUAL LIBIDO  
DEMANDS INFORMATION TO BE  
COMPELLINGLY STUPID  
AND AMUSING IN ORDER  
FOR ANY MESSAGE TO BE  
OF PALATABLE VALUE



## IS YOUR WORK DUMB AND SEXY ENOUGH?

Quale allora è il potere d'acquisto di una pratica artistica al tempo della “dematerializzazione” dell’oggetto di scambio nel flusso del mercato finanziario?

Is art then work? And how is immaterial work valued at a time when ‘creativity’ has become hard currency, used by companies to profile themselves and synonymous with potential job opportunities in a post-industrial world? [...]  
Behind every ambition to define when, where and



under what premises an artist can (and should?) work, lurks the risk of the technologisation and instrumentalisation of the profession of artist.<sup>75</sup>

Where to go when there's nowhere to go?  
What to buy when there's nothing to pay with?

[...]

Go buy your groceries somewhere different each day. This is one of the privileges of the

---

75 Cecilia Wildenheim, "A Residency as Workplace", in *Work, Work, Work*, Sternberg Press, Berlin, 2012



*Amalia Ulman, 2008 for Jogging, 2012*

unemployed: free time. You will have all the free time in the world to explore. Even when you think that there's nothing left to discover, there is, there is a dosage of variety there, at your feet, your walking feet.<sup>76</sup>

“Tutto il tempo libero” a cui si riferisce Amalia Ulman è lo spazio negativo della routine lavorativa, un “privilegio” destinato a chi non ha un impiego. L'utilizzo della parola privilege è una scelta consapevole che connota in senso deliberatamente positivo l'effetto collaterale più immediato e distruttivo della crisi finanziaria in corso: 26.654 milioni di disoccupati<sup>77</sup> nell'Unione Europea dei 28.

Invertendo il punto focale della situazione, Amalia compie un gesto profondamente e tradizionalmente europeo. La tradizione europea si è infatti sviluppata in un certo senso “per difetto”, mediante una comprensione del punto di vista alieno e la conseguente occupazione dello

76 Amalia Ulman, Buyer, Walker, Rover, Skype lecture at the Regional State Archives in Gothenburg, 2013 — <http://amaliaulman.eu/buyer-walker-rover>

77 Eurostat, luglio 2013 — [http://epp.eurostat.ec.europa.eu/statistics\\_explained/index.php/Unemployment\\_statistics](http://epp.eurostat.ec.europa.eu/statistics_explained/index.php/Unemployment_statistics)

spazio negativo esistente al di là del campo visivo dato per scontato – trasformato ora in spazio positivo, possibilità di movimento, necessario ossigeno, una “porzione di varietà”.

From Flaubert, Baudelaire, and Dostoyevsky, by way of Kierkegaard and Nietzsche, to Bataille, Foucault, and Deleuze, European thought has acknowledged as a manifestation of the human much of what was previously considered evil, cruel, and inhuman. Just as in the case of art, these authors and many others have accepted as human not only that which reveals itself as human but also that which reveals itself as inhuman-and precisely because it reveals itself as inhuman. The point for them was not to incorporate, integrate, or assimilate the alien into their own world but, conversely, to enter into the alien and become alien to their own tradition. That these authors, like countless others in the European tradition, cannot easily be integrated into the discourse on human rights and democracy, need not, in my opinion, be demonstrated here.

[...]

European cultures consists in permanently making oneself alien, in negating, abandoning, and denying oneself-and doing so in a way more radical than that of any culture we know has ever been able to do. Indeed, the history of Europe is nothing other than the history of cultural ruptures, a repeated rejection of one's own traditions.<sup>78</sup>

In accordo con una storia di fratture culturali è ora tempo per la coscienza europea di liberarsi del peso ancestrale asfissiante di uno sguardo antropocentrico a-priori, che annaspa da troppo tempo "al di qua" del *frame of mind* necessario per interpretare con acutezza il momento presente.

No longer is human civilization a sovereign anthropocentric endeavor, but rather it is the emergent property of the natural material world itself; thereby removing the separation between humans and nature, the synthetic and the natural. All of a sudden moral codification, reliant on an anthropic sovereignty, is invalidated at the metaphysical level making way for an immanent ethics. An ethics based on local causal affects rather than transcendent judgements of good or

evil. Everything is self-signifying and no longer metaphor.<sup>79</sup>

Se sul serio esiste un'energia di pensiero che possa chiamarsi “europea”, questa carica è l'abilità nel produrre altre identità possibili, multipli, “altro-da-sé” eventuali, variazioni, contraddizioni, alternative aliene.

The next stage—perhaps liberating—is a Europe without history or form.<sup>80</sup>

Se perdiamo ora questa capacità, forse davvero l'unica peculiarmente *nostra*, ci rimarrà solamente un miserabile senso di colpa.

---

79 Timur Si-Qin, “Metamaterialism”, in Pool, 2011 — <http://poooool.info/metamaterialism/>

80 Metaheaven, “Europe Sans: History, Politics, and Protocol in the EU Image”

Tanja Ostožic, EU-Unterhose, 2005



Pamela Rosenkranz, *Firm Being*, 2009





# *A material world*

Today, we practice our dialogue with the world primarily via the Internet. If we want to ask the world questions, we act as Internet users.<sup>81</sup>

“Live in your Head: When Attitudes Become Form” è concepita come una raccolta di più di cinquanta artisti di provenienza internazionale “whose works have very little in common yet also a great deal in common.”<sup>82</sup>

È il principio di un processo irreversibile, e forse il punto di svolta più influente sul pensiero della scena artistica mondiale dopo il “gesto” di validazione dell’oggetto readymade.

Fino dall’affermazione implicita nel titolo, è evidente che si tratti di lavori e concetti, processi, situazioni e informazione; non una mostra di opere d’arte ma un’esibizione di “attitudini”,

81 dOCUMENTA (13) and Hatje Cantz (a cura di), 100 Notes – 100 Thoughts: Boris Groys, 046: “Google: Words beyond Grammar”, 2012, pp. 4 - 5

82 Scott Burton, “Notes on the New”, in Live in your head: When Attitudes Become Form. Works - Concepts - Processes - Situations - Information, catalogo della mostra, 1969

dove a essere in mostra sono le personalità e le soggettività degli artisti stessi:

This was not an exhibition of artworks but of “attitudes,” the implication being that the artists themselves, as creative subjects and eccentric personalities, were as much on display as the often ephemeral works resulting from their activities. In fact, in the introduction to the show’s catalogue, Szeemann mentions that some of the Conceptual and Earth artists who appear in the catalogue had no works in the show. Today this kind of approach is accepted practice in many international exhibitions (for better and, some would say, for worse): First the artist is invited, then comes the question of what the work will be. But in 1969 this method was entirely novel. (Though one should also note that Szeemann was not entirely alone: For example, New York artist and curator Seth Siegelaub was exploring similar ideas contemporaneously, notably creating a show in which artists could make their pieces “anywhere in the world.”)<sup>83</sup>

È naturale che per la visione di Szeemann non

---

83 Daniel Birnbaum “When Attitude Becomes Form: Daniel Birnbaum on Harald Szeemann”, in *Artforum* 53-54 (Summer), 2005

si trattasse di un gesto solitario: al contrario quello che stava accadendo era un intreccio di idee e approcci – novità sì, ma affatto isolate – parte di un processo che stava portando il lavoro dell'artista verso la “dematerializzazione”.

È l'insieme di tendenze raggruppate da Lucy Lippard in Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972, una raccolta bibliografica di testi, documenti, note, interviste e lavori che hanno a che fare con un multiforme tentativo di fuga dal fardello dall'oggetto materiale verso la leggerezza del “gesto”.

**Conceptual art, for me, means work in which the idea is paramount and the material form is secondary, lightweight, ephemeral, cheap, unpretentious and/or “dematerialized.”<sup>84</sup>**

La forma è “estendibile all'infinito”, fino a diventare prescindibile come presenza tangibile, subordinata comunque alla sovranità del pensiero.

---

84 Lucy R. Lippard, “Escape Attempts”, in *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press, 1973

What is happening to form is what happened to order when it was subjected to chance by Duchamp, Arp, and others; it proves capable of apparently infinite extension. It is significant that several of the new artists use flexible or extendable materials like rubber. The interaction between time and material also determines the artists' continuing interest in 'common', 'non-art' materials – cloth, plastic, dirt and organic matter, industrial flocking. These things are mutable, perishable, sensitive to manipulation to a degree that more usual materials like stone and wood are not.<sup>85</sup>

Definizioni ed etichette che sono eloquenti in sé stesse – raw-materialism, arte povera, anti-form, earthworks, process art – e che parlano di un distacco e una fuga netti dal concetto di lavoro e opera d'arte come “manufatto”.

Tentativi di fuga da una forma data per “morta”: un'inversione prospettica necessaria per comprendere la condizione umana che aveva

---

85 Scott Burton, "Notes on the New", in *Live in your head: When Attitudes Become Form. Works - Concepts - Processes - Situations - Information*, catalogo della mostra, 1969

preso a modificarsi molto più rapidamente come conseguenza delle scoperte scientifiche e tecnologiche; ribaltamenti che stavano cambiando in maniera irreversibile la percezione del mondo e della realtà.

Negli ultimi due anni sono apparse sulla scena internazionale le risultanze di un processo artistico che ha rigettato finora ogni tentativo di definizione stretta. L'apparizione di quest'arte non ha seguito le regole della tradizione del nuovo. Eclettismo stilistico e indifferenzialità di linguaggio, recuperi e osmosi, fanno piuttosto pensare ad una «novità della tradizione». Né si è presentata come un'arte «che nessuno avesse lo stomaco di digerire»; gli ultimi a volerla furono inizialmente gli artisti pop; dopo di loro, i minimalists hanno coscientemente favorito un'arte da etichetta. Ora sembra che i nuovi artisti ci siano riusciti: niente etichetta. Ciò non toglie che abbiano già un certo mercato. Con l'attendismo dell'avanguardia è finita anche la pretesa di un apparente anticonformismo.

In Italia, è stata chiamata «arte povera» (Celant), con un accento particolare sullo spostamento d'interesse dall'oggetto al soggetto, dalle cose

all'uomo, che esprime una realtà univoca e non più ambigua. In America, la povertà dei materiali è stata assunta col termine di «raw materialists». Ma ce ne sono altri: «anti-forma» indica una plasticità che «accade» ed evita le forme – «process art» mette l'accento sul processo più che sul risultato – e l'intensità intellettuale di certe opere viene assunta come «conceptual art». Altra definizione, coniata da Gilardi per una visione d'insieme, è «arte microemotiva», che rileva l'indubbia «emotività» racchiusa in alcune opere e la loro mancanza di progettazione. Siamo come si vede di fronte ad un'arte largamente basata su un pensiero non selettivo e non-discriminante. Anche il tentativo americano di unificazione che va sotto il nome di «earth works movement» (patrocinato dalla Dwan Gallery), sembra indicarlo: l'intellettualità occidentale è calata nella natura, nella sua indifferenziata fisicità e materialità – ciò che rimanda infine al poeta (Carlos William Carlos<sup>86</sup>) quando diceva che «non ci sono idee se non nelle cose».

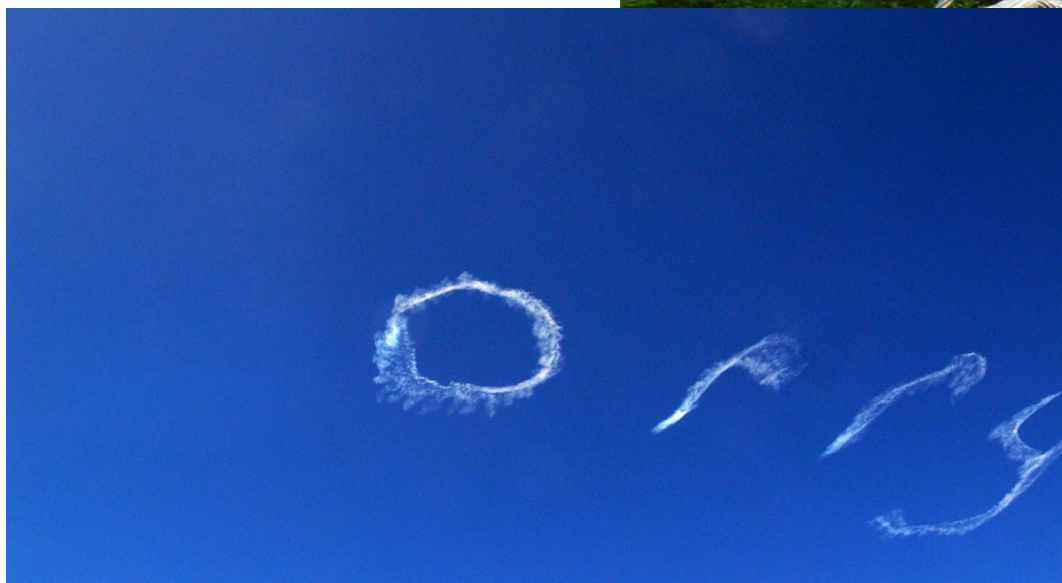
Da Torino a New York, da Roma a San Francisco, gli artisti europei e americani hanno via via scoperto notevoli corrispondenze. Questa insospettata compresenza di esperienze

estetiche fondamentalmente simili fa pensare ad una particolare «condizione estetica» in espansione. Sono esperienze che accomunano oltre lo spazio gli italiani Pistoletto, Zorio, Prini, Anselmo, Boetti, Merz, Kounellis, Pascali e altri, con gli americani Nauman, Serra, De Maria, Heizer, Andre, gli olandesi Boezem e Van Elk, gli inglesi Long, Flanagan e Loncraine, i tedeschi Ruthenbeck, Lohaus, Hoeke, ecc. Esse si ricollegano oltre il tempo, come per Joseph Beuys, artista più che 40enne, maestro dell'ultima generazione tedesca ma sconosciuto qui da noi fino all'estate scorsa. Lo stesso Morris, caposcuola dei minimal, rientra con le ultime sue teorie «anti-form» nell'attuale clima. Tutte queste esperienze non costituiscono un movimento, ma sono un modo di pensare: più esattamente, un modo di realizzare praticamente questo nuovo pensiero.

Non è un'arte sulla vita, né un'arte sull'arte, ma certo riguarda la «condizione umana».

Quando Zorio e Nauman, Prini e Serra, scoprono una sostanziale affinità nei loro lavori riprodotti sulle riviste, pur senza reciproca influenza e con opere l'una diversa dall'altra, si riconoscono necessariamente coinvolti nei medesimi condizionamenti che li hanno

Spencer  
Longo, Orry,  
2013



Luciano Fabro, La doppia faccia del cielo, 1986





portati alle medesime opzioni. In genere, questi artisti hanno acutamente valutato le forze prevaricatrici che distruggono e discreditano le nuove idee artistiche, sono consapevoli dei cicli di obsolescenza e delle illusioni sociali, sanno ciò che il pubblico e gli specialisti si attendono da loro. La loro arte vuole essere una risposta a tale situazione, una risposta positiva, ma senza adattarsi: non si limitano più a sopravvivere, ma oppongono una controstrategia. I loro lavori hanno abbandonato l'usuale terreno d'indagine tra arte e vita – adesso materializzano una ricerca di vita, e di vita liberata.<sup>87</sup>

Il centro dell'indagine e la forma della pratica artistica muta, e naturalmente si ricontestualizza, al cambiare dei ritmi di vita e all'esigenza di comprensione di uno *status quo* in movimento.

Quello che davvero riguarda la “dematerializzazione” non è una sottrazione, né una reale cancellazione di quanto è “materia”. Accade piuttosto un processo di riconfigurazione

---

87 Tommaso Trini, “Nuovo alfabeto per corpo e materia”, in *Live in your head: When Attitudes Become Form. Works - Concepts - Processes - Situations - Information*, catalogo della mostra, 1969

complessa della stessa, fino ad arrivare a ciò che l'artista francese Pierre Huyghe ha definito come “una catena dinamica che attraversa diversi formati”<sup>88</sup>.

Nelle parole di Paul Chan l'arte utilizza le cose materiali per manifestare una presenza, senza essere in sé stessa oggettificabile; il nocciolo stesso consiste in una ambiguità sfuggibile che si colloca all'intersezione del quasi, una simultaneità nell'essere allo stesso tempo “qualcosa in più” e “qualcosa in meno” di qualcosa:

The things used in making art ground it in a material reality, without which art would simply be an unrealized wish. Even works that claim to be dematerialized need material support to realize themselves. Performance, for instance, may not see itself as composed of things. But the focus of the work needs a material frame to condense all the elements into an event. The space, the performers, and the props (if any) all work to make performance appear as experience. Art uses things to make its presence felt. But art is not

itself a thing. If art is, in truth, art, it feels as if it is too concrete to be mere appearance, but not concrete enough to exist as mere reality. In other words, art is more and less than a thing. And it is this simultaneous expression of more-ness and less-ness that makes what is made art.<sup>89</sup>

La “meraviglia” abita la simultaneità, è in un momento di straripamento che l’essenza delle cose si manifesta senza veli, trasparente, così che ne possiamo prendere coscienza:

Simultaneity is wonder. Comprehending permeability.

Even though a paradox it is often common to recognize more pertinence and similarity of ideas in someone else’s words rather than in one’s own.

Like a rip in the sheer peplos, locating where I end and the rest of the world begins, the permeability of all things reveals a glimpse of itself stealing words from my intimacy, clanging them by your speech.

## Overflow is true transparency.<sup>90</sup>

Nel presente “Internet state of mind”, per definire in un modo possibile lo stato delle cose, avviene un’altro sfuggente paradosso: man mano che le nostre esistenze vengono sommerse dall’aumento imprevedibile dei flussi informativi, l’informazione stessa arriva al punto di essere tanto ubiqua da acquisire un’ingombro materiale, nel momento in cui la stessa esistenza materiale delle nostre vite si trova immersa in una seconda atmosfera di dati in movimento, in cui l’immaterialità informativa diventa tanto influente quanto la materialità stessa delle cose.

Materiale e “immateriale” coesistono in una terza via ambigua, nella quale ciò che è flusso informativo e “online” diventa difficilmente distinguibile da quanto è materiale e “offline”.

Since antiquity an object’s materiality – its material cause – is one of four factors that allow it existence; A thing without materiality, was nonexistent. As our lives become submerged

in the intangible world of digital computation, where work has cleanly separated from any residual notion of labor, and where real no longer carries the promise of actuality, we become trusting of the most inherently unreliable of materials: information. This condition is emblematic of our culture, though our faith in information, in ideas, is nothing new. But where ideas used to be anchored and indexed to a sensible realm (stone represented permanence because of its solidity), now, in our Internet state of mind, they float freely, adrift, latching on to each other now and again in freewheeling knowledge chains as in an unending game of Chinese whispers. Not long ago, a quote attributed to Abraham Lincoln appeared in various blogs and online communities. “Never believe quotations you read on the Internet,” he warned.<sup>91</sup>

La consapevolezza dell'ingombro materiale di quanto crediamo immateriale, è una dinamica ed un dato di fatto che non può essere dimenticato

---

91 Dall'introduzione della mostra "A Material World", Carsten Nicolai, Niko Princen, Katarzyna Przewzawska, Florian & Michael Quistrebert, Olve Sande, Timur Si-Qin, a cura di Carson Chan, PSM Gallery, Berlino, 14 gennaio – 18 febbraio 2012

dentro l'affermazione che il mondo stia  
“migrando” nella cloud:

Despite a substantial drift towards the immaterial, the universe in which we live is a physical one, but the world of our experience is no longer physical-only. I am not trying here to include the many forms of coexistence of both worlds but to consider “a new materialism that reflects our contemporary existence – split between the lives we lead as information, and in the world of physical substance.”<sup>92</sup>

In his brief presentation, the artist Daniel Keller of the duo AIDS 3D put their hybrid Internet/ Sculpture practice squarely in the “post-Internet” techno-skeptic category. Before introducing their work, Keller stated “There’s a sort of myth that the Internet is this immaterial virtual place, and a lot of early net.art embraced that; but the Internet isn’t virtual, it’s a real network connecting real people, it takes real material that takes a lot of energy to produce... your animated gifs, they run on burnt coal. And your computers, they’re built by slaves.”<sup>93</sup>

---

92 Ibid.

93 Caitlin Jones, “Conceptual Blind Spots”, in Mousse #38, April 2013

I confini percettivi del nostro esistere rimangono confinati a un vocabolario del tutto materiale, e se alcuni significanti si spostano verso l'emisfero del non tangibile, i significati cui si riferiscono sono radicati nella metà corporea della sfera.

For, as Bergson shows, memory is not an actual image which forms after the object has been perceived, but a virtual image coexisting with the actual perception of the object. Memory is a virtual image contemporary with the actual object, its double, its 'mirror image', as in *The Lady from Shanghai*, in which the mirror takes control of a character, engulfs him and leaves him as just a virtuality; hence, there is coalescence and division, or rather oscillation, a perpetual exchange between the actual object and its virtual image: the virtual image never stops becoming actual. The virtual image absorbs all of a character's actuality, at the same time as the actual character is no more than a virtuality. This perpetual exchange between the virtual and the actual is what defines a crystal; and it is on the plane of immanence that crystals appear. The actual and the virtual coexist, and enter



into a tight circuit which we are continually retracing from one to the other. This is no longer a singularization, but an individuation as process, the actual and its virtual: no longer an actualization but a crystallization.

Pure virtuality no longer has to actualize itself, since it is a strict correlative of the actual with which it forms the tightest circuit. It is not so much that one cannot assign the terms 'actual' and 'virtual' to distinct objects, but rather that the two are indistinguishable.

The actual object and the virtual image, the object become virtual, the image actual, are all figures dealt with in elementary optics. This distinction between the virtual and the actual corresponds to the most fundamental split in time, that is to say, the differentiation of its passage into two great jets: the passing of the present, and the preservation of the past. The present is a variable given measured in continuous time, a supposedly mono-directional movement, in which the present passes up until the exhaustion of that time. The actual is defined by this passing of the present. But the virtual's ephemerality appears in a smaller space of time than that which marks the minimum movement in a single direction. This is why the virtual is 'ephemeral', but the virtual

also preserves the past, since that ephemerality is continually making minute adjustments in response to changes of direction.<sup>94</sup>

La giovane artista americana Elizabeth “Bunny” Rogers tiene un diario della sua “emanazione” in *Second Life*, “Bunny Winterwolf”: 9 Years<sup>95</sup> è un archivio fotografico composto di *screen capture* in cui il suo avatar è posto in provocanti atteggiamenti sessuali o in situazioni esplicite con gli avatar di altri utenti.

Queste immagini emanano allo stesso tempo sessualità innaturale e freddo distacco, un ibrido instabile che eloquentemente si mostra come toccante ritratto di una condizione d’essere schizofrenica, una vita che brucia in ogni momento, in equilibrio fra due poli dai confini sfocati, antitetici eppure non completamente in opposizione, le cui parti al contrario si toccano e si intrecciano fino a sovrapporsi.

---

94 Gilles Deleuze, “The Actual and the Virtual”, in Gilles Deleuze & Claire Parnet, *Dialogues II*, Columbia University Press, 2002

95 Bunny Rogers, *9 Years*, ongoing — <http://9years.meryn.ru/>

Lo sguardo *voyeuristico* di Rogers su Winterwolf rende “reale”, spettacolarizzandola, l’esistenza stessa dell’ultima, che non può prescindere dall’esistenza e persistenza dello sguardo della prima, in quanto sua creazione.

La libido glaciale che Winterwolf incarna a partire dal suo stesso nome è, come nel paradosso del gatto di Schrödinger,<sup>96</sup> contemporaneamente sia viva che morta.

No longer an appeal to theosophic metaphysicality but a realist metamateriality.<sup>97</sup>

È la conclusione a cui approda Timur Si-Qin alla fine suo breve saggio *Metamaterialism*, sviluppato da un punto di partenza tale che:

**With the emergence of Conceptual art in the 60s and 70s, artists, rather than having dematerialized or immaterialized their work, had instead shifted their palette from largely physical materials to largely virtual materials. The virtual as defined**

96 Erwin Schrödinger, 1935 — [http://en.wikipedia.org/wiki/Schr%C3%B6dinger%27s\\_cat](http://en.wikipedia.org/wiki/Schr%C3%B6dinger%27s_cat)

97 Timur Si-Qin, “Metamaterialism”

by Deleuze is not opposed to “real” but opposed to “actual,” whereas “real” is opposed to “possible.” What is important is that in this sense the virtual is as real as the actual. In contrast, dematerialized art is often tacitly classified as beyond matter and it’s material constraints, not real enough to be bought or sold, essentialist and transcendent. But this is based on a false dualism that classified the virtual as unreal and thus discounted it’s very real properties, relationships and affects.<sup>98</sup>

Per alcuni, al mutamento del paesaggio del reale corrisponde un cambiamento semantico alla base della propria pratica di ricerca artistica:

Artworks are experienced primarily through mediated channels and therefore in an attempt to ascertain “the problem” of it’s environment, artworks are visualizing this dispersion. But what one can also surmise from this is that the artworks originate in a virtual topological space before the actualization of galleries and hype-space. Artworks therefore are topological constructions that harness and interface with the

metamaterial flows of our world. They consist of actual and virtual materials with myriad actual and virtual manifestations dispersed through actual and virtual channels.<sup>99</sup>

Contemporaneamente “we think that the Internet is real”:

In the documentary film *TPB AFK*, about the prosecution of the administrators of file torrenting site The Pirate Bay, founder Peter Sunde says on the stand, “We do not like the expression ‘IRL.’ We say ‘Away From Keyboard.’ We think that the Internet is real.” When I heard this, it expressed so succinctly something I have felt since I was 12 years old: the Internet is not only real, it is human and now so totally integrated into our privileged lives and thought processes that we barely even notice it. I have witnessed this shift, realizing I am part of the last generation to experience Life Without Internet. I extend my decision-making process into the ether and extend my social self through wireless, endless social networks, 4G, et al., turning the processing of some parts of my life, and the site of my memories, over



Bunny Rogers, 9 Years, ongoing

*Massimo Grimaldi,  
Smashed Guitar  
Inside A Dismantled  
Tent, 2006*



to machines. We are no longer tethered to the keyboard, with access to smartphones bringing the reality of online life into our pockets, our cars, our beds.<sup>100</sup>

Nelle parole di Slavoj Zizek, il livello più “reale” del reale è paradossalmente il piano che dipende nel modo più assoluto da quanto diamo per “virtuale”.

Come nei sistemi di elementi chiamati in matematica e in fisica “attrattori” – in cui le singole parti si attraggono l’una verso l’altra senza arrivare però mai a toccarsi, contribuendo a comporre una figura riconoscibile che in realtà non esiste completamente – così la “forma” della realtà dipende dalla reciprocità e dall’equilibrio dei singoli elementi nel complesso.

È grazie all’esistenza dello spazio negativo che siamo in grado di percepire la sostanza stessa della materia, nella curvatura delle forme e nella densità degli oggetti.



Così anche il piano dell'inconscio è un insieme di dinamiche complesse che non siamo coscienti di "sapere", ma che sono parte del nostro essere a tal punto da determinare la nostra attività conscia e le azioni che portiamo a compimento, senza essere consapevoli di quanto questa influenza avvenga davvero.

Semplicemente in maniera analoga, ogni dinamica e infrastruttura che diamo per "virtuale" o immateriale si ripercuote nel complesso insieme delle sue realizzazioni nel dominio del corporeo, o quello che siamo soliti considerare la "vita reale".

Il "virtuale" dell'inconscio nel momento del sogno, è allo stesso tempo una cesura in cui la vita conscia si ferma e uno spazio di "recupero" biologicamente necessario alla continuazione della vita stessa: in maniera speculare un vissuto non tangibile (o immateriale) si accende in più fasi del sonno, del quale non abbiamo spesso memoria nella routine del nostro vivere conscio, ma da cui la quotidianità stessa e la nostra disposizione nei confronti del reale è

pesantemente influenzata.

Ecco come l'insieme, immateriale se vogliamo, dei flussi informativi e dei processi di conoscenza contemporanei, congiuntamente alle tendenze economiche e alle possibilità tecnologiche (nella percezione consapevole o inconsapevole che abbiamo di esse) modifica e sviluppa in molteplici direzioni la percezione che abbiamo dello spazio reale, del tempo e della nostra presenza all'interno della realtà effettiva.

L'artista svizzera Pamela Rosenkranz ha recentemente dichiarato, a proposito del proprio lavoro con Dragon Skin, un composto plastico siliconico che emula le caratteristiche della pelle umana:

I am interested in how various forms of contemporary knowledge, technology, and the economy develop our perception of the body. A part of my work centers around skin as the interface between the body and its environment. Taking skin as the medium per se, the economically codified and technologically

extended surface collapses into the organic depth of this body as an evolved, natural product generated by blind and anonymous physical forces and biological processes. My work tracks how scientific knowledge distorts and stretches the “artificial” image of the body, and how it undermines the meaning of identity that comes with this image. [...] Current scientific and technological developments clearly alter the link between the body and its environment. Once it was unimaginable to implant a cardiac pacemaker—an artificial rhythm of what was believed to be the seat of the soul. And now there are headlines about a “prosthesis” of the brain—the organ which stores our innermost feelings, experiences, memories, etc.

These changes in our representational relations to our bodies, its flesh, blood, and organs, are—on the one hand—culturally processed in B-movies where *Dragon Skin* feeds fantasies by faking human skin, where bodiless limbs are alive, hearts are pulsating long after they have been ripped out of the torso, and zombies and vampires stay alive when dead. It’s a silicone used by the film industry to produce all these body parts that get stretched and splattered over the screen. On the other hand, *Dragon Skin* fills—in a culture

where other silicones pump up bodies that are not looking fit anymore—the need to visually “complete” bodies that have been sick or hurt and or miss a part. It builds the functional and aesthetical surface of medical prostheses.<sup>101</sup>

Da questo interesse per “varie forme di conoscenza contemporanea”, trae spunto Softest Hard, work-in-progress che ho portato avanti da dicembre 2012 a febbraio 2014, in cui ho raccolto informazioni su ogni notte passata da solo, nella forma di dati analitici sulla qualità del sonno generati dall’applicazione Sleep Cycle,<sup>102</sup> una sveglia “intelligente” per iOS, nel tentativo di misurare e descrivere una distanza, lo spazio negativo generato dall’assenza di un affetto, che con il mio stesso comportamento nella parte conscia della vita ho contribuito a dissolvere. I dati sono inviati il mattino seguente ad un indirizzo email corrispondente all’account del Tumblr su cui è archiviato lo storico di queste notti – <http://thesoftesthard.tumblr.com>

101 Ruba Katrib, “Hyper-Materiality”, interview with Alisa Baremboym and Pamela Rosenkranz, in Kaleidoscope issue 18, Summer 2013 — <http://kaleidoscope-press.com/issue-contents/hyper-materialityinterview-by-ruba-katrib/>

102 <http://www.sleepcycle.com/>

Il lavoro consiste in un corpus di dati generati dall'attività biologica del sonno mediata dalla presenza tecnologica, come *raw material* per lo sviluppo di oggetti discreti nella forma di emanazioni, contemporaneamente a un testo progressivo che incarna il vero *core* del lavoro:

A thing is a hole in a thing it is not. ( ) Negative space. To hold your breath until you faint as a means to reaffirm you being alive and present. In utter silence sounds burst into music, gaps between words determine the substance thereof and the possibility of meaning; repetition sets the scenario for difference to be recognized. Intrusive evidence of what is missing, which is always present. The more I know you, the less I am myself. It's like throwing stones in a lake, an endless drain. When you throw stones in a river they get to a sea, carried by the water flow, sometimes. Throwing a stone in the lake, short is the reverb. And it sinks to the bottom. I am drained. You should find the trick otherwise the trick is going to find you. I always reconnect art work to the idea of fitness; to ease your mind in running, gathering mind flow in endurance,

isn't it concerning the spiritual in art? Melt fat, burn calories. It has something of Giacometti, and taking the fat *off* space. Sleep is lifetime in reverse, a space where lifestream both rejuvenates and interrupts, the negative which daytime action develops from. In your absence you are everywhere. Sleeping with somebody else has become a way to sharpen the pain for the lack of your body; to wake up with somebody else a remark of the lack of your presence. Failure is a way to reaffirm your narcissism. Talking to yourself in the boring soliloquy that you can admit things went wrong *but* you can somehow do better – while in the end you knew from the beginning it's just another well-framed excuse. I don't believe in anything. I just used to ask you for your presence to compensate for the void I felt, but the void ate the whole court in the end. The urge to workout I push my untrained body to, as a reassurance I still have one and I can feel it – something I used to get from the warm presence of your body next to mine at night, in a different space and time. The smooth rhythm of your breath, the soft movement of your unconscious body. The magnetism of your skin. I keep an intolerable journal of this absence, a memory of nights spent apart in the form of

readable data I get from the Sleep Cycle app for iPhone, a bio-alarm clock that analyzes your sleep patterns and wakes you when you are in the lightest sleep phase. “Since you move differently in bed during the different phases, Sleep Cycle uses the accelerometer in your iPhone to monitor your movement to determine which sleep phase you are in. Waking up in the lightest sleep phase feels like waking without an alarm clock – it is a natural way to wake up where you feel rested and relaxed.” – as the application is described on the app store. Never have I woken up like that – but at least it gives me back a detailed analysis of every night spent sleeping alone. When I am happy I won’t have time to make this anymore. Yes Alejandro Cesarco I guess you’re right. I hate it hearing the echo of your own words when you are speaking to yourself, in a way that muteness resembles deafness. Higher the cliff, more painful the fall. Higher expectations correspond to more frustrating disappointments. The point you go to bed every night tired to the extent that rest is not really possible. What most people want is to escape themselves in the end – for everybody’s hustle is about the labour of being present. I set my ambition so high that every unproductive circumstance can become a wellspring of anxiety,

and non-productivity automatically sense of guilt. Every hour the eleventh-hour. Sleeping alone has come to represent a waste of possibilities, that set of possibilities at your fingertips if you'd been sleeping with somebody on the other hand. Unconscious activity as *spam*. Having a job as waste of energy. How are you performing in life? I mean, tangible outcome, countable results. You are always at work when you become the work. Set up the business of your own self-centeredness: sensitivity as both source and target market. How do you deal with the constant need to generate a narrative, when the hiss has come to cover any intelligible idea? The hustle of being always present. This is why perhaps negative space is so necessary, the negative space spawn by the presence of the other, in which dissolve *self* in something *else*, turn *here* into *elsewhere*. To miss somebody like I miss you is writing statements in white ink. It is about having pushed myself so self-convinced of this absence. Lack of enthusiasm. Lack of trust. Me as an emptied-out heart shaped box. Time is the most precious thing in the world for time has the value of possibility. Time for yourself, time together, time apart. Which health based on disease? Which relationship on performance anxiety? Which gain



based on debt? The more I lost you, the less I've come to appreciate myself. Permanent daylight. That missing cannot be comprehended. This missing cannot be measured. A missing cannot be regulated. That missing is a vacuum to be experienced, which can be only *penetrated* but not contained. You're on earth, there's no cure for that! As an artist, I keep this work of journaling your absence in an effort to make it less intolerable – at least I can assure myself this is usable material. I hope I quit this work as soon as possible.

\* *The Softest Hard* is a song by Berlin based duo Easter, a narrative about nightmares, lack of self-esteem and the terrifying power of the unconscious.<sup>103</sup>



Left: Timur Si-Qin, Axe-Effect, 2011

Bruce Nauman, Square Depression, 2007







Robert Kinmont, 8 Natural Handstands, 1969–2009

# *Now global*

Oppure (anche): le macerie del momento presente nel suo stesso accadere.

The greatest international success story of Japanese cuisine, of course, is sushi. I make a point of buying supermarket sushi wherever in the world I find myself. I do this not because I expect culinary greatness, but because every bite from these plastic boxes demonstrates how frail is the idea of a global monoculture. What we have is signs, ghosts, half-forgotten memories of the artifacts of other cultures. We do not have the actual thing.<sup>104</sup>

Le città si sono originate come progetti per il futuro – più precisamente, l'intero corso della storia umana fino ad arrivare al momento attuale, è stato determinato da questa percezione di movimento dal solitario luogo agreste alla forma agglomerata del villaggio e della città: in questo senso, nell'idea stessa di città è intrinsecamente

---

104 Nicholas Currie, "A New Fruit", in Mousse #30, September 2011 — <http://www.moussemagazine.it/articolo.mm?id=742>

incorporata la dimensione utopica di uno spazio-tempo al di fuori dell'ordine naturale delle cose (Boris Groys)<sup>105</sup>.

Con l'avvicinarsi dei mutamenti sociali scaturiti dalle radicali innovazioni tecnologiche introdotte a partire dagli ultimi venti anni del Ventesimo secolo, e con la svolta accelerazionista del Ventunesimo, la ricerca di una "città ideale" è stata letteralmente soppiantata dalla fascinazione per il concetto di novità e da una condizione di mobilità assimilabile ad una sorta di turismo permanente.

Come conseguenze naturali di una percezione globalizzata dello scenario internazionale e della iper-compressione temporale derivante da opportunità di movimento e connettività agevolate, il senso di attaccamento e protezione rispetto al singolo nucleo urbano è andato disperdendosi, così come la volontà di apportare cambiamenti sostanzialmente significativi nel luogo in cui stiamo vivendo: semplicemente

---

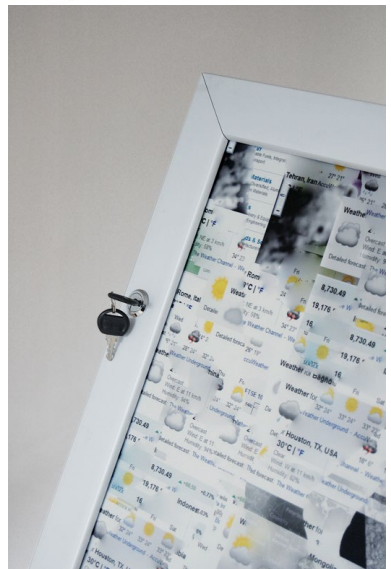
105 Cf. Boris Groys, "The City in the Age of Touristic Reproduction", in *Art Power*, cit., pp. 101 - 110





Above:  
Anne de Vries, Whole World  
View, 2012

Right: Katja Novitskova, Pro-  
cess Watch, 2012



appare più semplice e naturale cambiare città, spostandosi di luogo in luogo alla ricerca delle caratteristiche che soddisfino le correnti esigenze di vita, nel momento in cui vengano a mancare nel luogo in cui ci troviamo.

Uno slittamento sostanziale avviene a partire dal livello semantico del linguaggio in cui si definisce la propria condizione. Significativamente il giovane artista o curatore indipendente, per esempio, si presenta come based, piuttosto che living in. Ogni singolo individuo che partecipi, o voglia dirsi di partecipare alla scena culturale odierna, a qualsiasi livello ed in ogni parte del mondo, è ora tenuto a produrre tipologie di output versatili, di qualità anche incostante purché consapevoli del proprio bacino d'utenza, una audience data per globale.

**It is today's artists and intellectuals who are spending most of their time in transit—rushing from one exhibition to the next, or from one local cultural context to another. All active participants in today's cultural world are now expected to offer their productive output to a global audience,**

to be prepared to be constantly on the move from one venue to the next, and to present their work with equal persuasion—regardless of where they are.<sup>106</sup>

In questa stessa modalità una condizione di temporaneità è trasformata in status permanente, l'effimero assume caratteri di eternità, come attraverso lo sguardo del turista di passaggio da una città ad un'altra, il momento di passaggio filtra attraverso un punto di vista che restituisce come monumentale l'oscillazione volubile della transitorietà.

Le differenze fra un luogo e un altro nel mondo e tra continente e continente non si sono e non si stanno assottigliando, come in molti sembrano o vorrebbero credere, ma un flusso continuo di viaggi e spostamenti ha portato i tratti distintivi stessi a essere costantemente in movimento, le tradizioni e le caratteristiche di una specifica zona del globo non possono essere più date per scontate, in quanto hanno preso parte anch'esse

---

106 Boris Groys, "The City in the Age of Touristic Reproduction", in *Art Power*

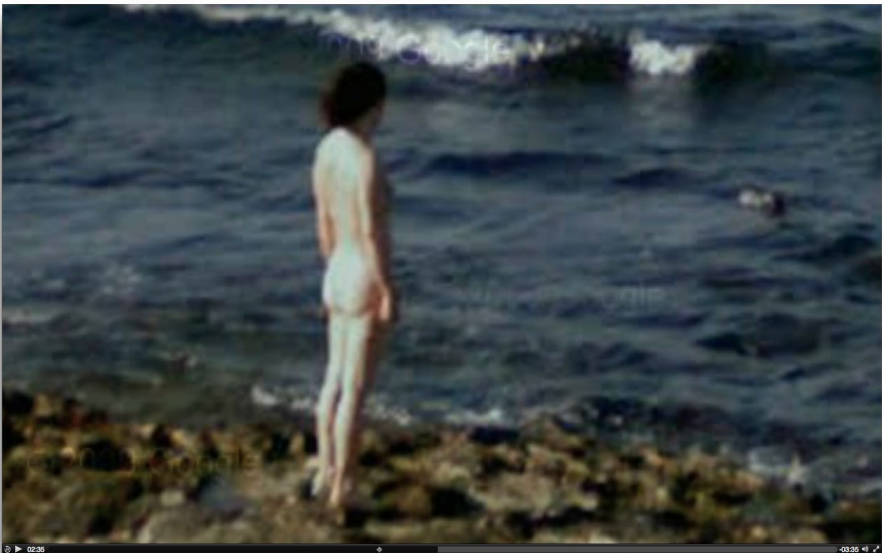


a una perpetua ridefinizione.

Non sono le dissomiglianze tra zona e zona che hanno assunto delle conformità labili, ma è il divario tra chi è di passaggio e chi è “stabile” che diventa sempre più sottile.

The rigid distinction between romantic world travelers and a locally based, sedentary population is rapidly being erased. Cities are no longer waiting for the arrival of the tourist— they too are starting to join global circulation, to reproduce themselves on a world scale and to expand in all directions. As they do so, their movement and proliferation are happening at a much faster pace than the individual romantic

tourist was ever capable of. This fact prompts the widespread outcry that all cities now increasingly resemble one another and are beginning to homogenize, with the result that when a tourist arrives in a new city he ends up seeing the same things he encountered in all the other cities. This experience of similarity among all contemporary cities often misleads the observer to assume that the globalization process is erasing local cultural idiosyncrasies, identities, and differences. The truth is not that these distinctions have disappeared, but that they in turn have also embarked on a journey, started to reproduce



*Stills from Jon Rafman, You, the World, and I, 2010–2011*

themselves and to expand.<sup>107</sup>

Ciò a cui assistiamo è una vera e propria esplosione di eternità.

L'onda d'urto del momento presente decade nello stesso momento in cui si propaga, rinnovandosi nel transito osmotico in cui comincia a far parte dell'istante successivo.

È nella percezione personale che si inquadrano tempo e spazio – non come coordinate date ma in quanto comprensione soggettiva del reale. In ciò, nell'esperienza contemporanea, la connessione temporale con lo spazio si è completamente distaccata, per quello che concerne l'esperienza della “durata”.

Several contemporary thinkers point out that a new temporal regime is currently establishing itself. They call attention to how globalization and recent technological developments have propelled a dramatic change in time-space relations, and therefore in time as a social

institution. They describe a new temporal regime that is characterized at once by compressed, accelerated, and asynchronous time, a focus on “the now,” and by polychronicity, the simultaneous resolution of numerous tasks.

Time is traditionally connected to space in the sense that duration corresponds to a certain distance. Social theorist David Harvey speaks of the “time-space compression” resulting from technological development, particularly (but not exclusively) in relation to information technology (IT) (Harvey 1989). Destinations that were once distant suddenly appear closer; space is shrinking. Time-space relations now seem to be all but suspended. Sociologist John Urry (2000) developed the concept of *instantaneous* time to characterize this new temporal regime in which time and space have effectively been desynchronized. IT exacerbates this by enabling the transmission of information at speeds beyond conscious human perception. Furthermore, the continuing increase in speed and turnover is forever shortening our temporal horizons and fragmenting time. Human activity (work, play, meals, etc.) is becoming increasingly individualized. Now people follow different

rhythms and are rarely present in the same room at the same time. So, what we see is a desynchronization of time-space-activity relations.<sup>108</sup>

Avevo 17 anni nel 2001. Ricordo il pomeriggio in cui le torri sullo sfondo dello stage di Paul in Tekken 2, *WTC 1* e *WTC 2* a New York, cessavano nella realtà di esistere. Ero in compagnia di due amici, incollati alla tv, nessuno di noi completamente consapevole di cosa stesse davvero accadendo. Su ogni canale si susseguivano in loop scene tratte da uno scenario simile ad un remake di Independence Day orchestrate da qualche epigono di Orson Welles.

Nel “tempo reale” di quelle immagini in profondità di campo totale trasmesse contemporaneamente da ogni emittente televisiva del mondo, William Basinski completava ciò che sarebbe diventato The Disintegration Loops, non molto lontano dal fulcro dell’azione, ascoltando il materiale sul tetto del suo appartamento in compagnia di alcuni

---

108 Annette Kamp, “New Concepts of Work and Time”, in *Living Labor*, Sternberg Press, Berlin, 2013



amici, mentre il fumo del crollo delle due torri continuava a mescolarsi con l'aria della città.

La registrazione di quasi 75 minuti che prende il nome di *Disintegration Loops* consiste nel processo di documentazione del deterioramento fisico di un nastro magnetico del 1982 durante il tentativo di conversione in formato digitale: la stessa testina del registratore deteriora il nastro a ogni successiva lettura al punto in cui il materiale non è più udibile. È la documentazione di un "errore", la registrazione dell'usura dell'elemento materiale fino alla sua effettiva dematerializzazione.

Il cambio di prospettiva implicito nel lavoro di Basinski è uno "slittamento" che ha a che fare con l'emersione di due macro-questioni, la documentazione e il discorso sulla smaterializzazione in ambito digitale. Questa "traccia" costituisce anche la parte più

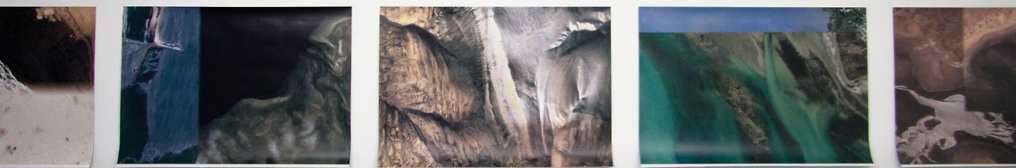




Previous:  
Kari Altmann, Sonia,  
2012

Left:  
Timur Si-Qin, Main-  
stream, 2011

Below:  
Elena Radice,  
Abstract Season  
Changes, 2012–on-  
going



densa del lavoro di artisti come Seth Price e Wade Guyton, su cui successivamente è venuto a focalizzarsi il discorso intorno ad una moltitudine di pratiche genericamente raggruppate sotto il cliché di “Post Internet”.

La percezione di sé nel momento presente, mai così schizofrenica quanto in questo dato passaggio storico, ha assistito ad un progressivo slittamento dell’impulso utopico dal piano temporale verso quello spaziale – nella ricerca nomadica di un “altro luogo” migliore piuttosto che una condizione migliore “nel futuro”, per tornare poi paradossalmente e contemporaneamente su una sovrapposizione di entrambi i piani, frutto delle aperture date dall’introduzione del digitale e delle più recenti e improvvise rivoluzioni e innovazioni tecno-informative.

È la situazione contraddittoria di trovarsi “in nessun luogo” e “ovunque nello stesso momento”, l’utopia di una mobilità costante su scala globale, l’accesso simultaneo a sempre più contenuti

possibili, l'illusione di raggiungere una platea illimitata parte di una rete di contatti in costante aggiornamento.

“Post Internet” is a term I heard Marisa Olson talk about somewhere between 2007 and 2009.

The Internet, of course, was not over. That's wasn't the point. Rather, let's say this: what we mean when we say “Internet” changed and “post Internet” served as shorthand for this change.

On some general level, the rise of social networking and the professionalization of web design reduced the technical nature of network computing, shifting the Internet from a specialized world for nerds and the technologically-minded, to a mainstream world for nerds, the technologically-minded and grandmas and sports fans and business people and painters and everyone else. Here comes everybody.

Furthermore, any hope for the Internet to make things easier, to reduce the anxiety of my existence, was simply over—it failed—and it was just another thing to deal with. What we mean

when we say “Internet” became not a thing in the world to escape into, but rather the world one sought escape from...sigh...It became the place where business was conducted, and bills were paid. It became the place where people tracked you down.<sup>109</sup>

Gli inediti percorsi introdotti dal networking globale per quando concerne distribuzione, riproduzione e accesso a saperi e contenuti, portano con sé un effetto collaterale che è come lo scenario di un’arida pianura omogenea, nella quale avviene la frenetica rincorsa del “nuovo” in ogni direzione, lo spasmo ossessivo verso l’upgrade – una costante tensione alla rivelazione della *next big thing* riscopertasi ansia e fastidio per cicli di obsolescenza immediata.

Del resto la comprensione stessa del concetto di “nuovo” in arte come in qualsiasi altro ambito, non è realmente possibile – in quanto la capacità stessa di analisi nel riconoscere la differenza, emergente qui ed ora, non è svincolata da ciò che possiamo già riconoscere come differente, che

rivela un meccanismo di (de)codifica già avvenuta, quindi ad ogni modo “non-nuovo”.

To produce new differences we need a space of culturally recognized and codified “nonreality.” The difference between life and death is, in fact, of the same order as that between God and the ordinary human being, or between artwork and mere thing—it is a difference beyond, which can be only experienced, as I have said, in the museum or archive as a socially recognized space of “nonreal.”<sup>110</sup>

In queste righe di Boris Groys emerge in maniera evidente come la comprensione e l’esperienza stessa del reale sia resa possibile solamente attraverso un piano di astrazione, vale a dire un ambito di pura simulazione:

Again, life today looks alive, and is alive, only when seen from the perspective of the archive, museum, library. In reality itself we are confronted only with dead differences—like the difference between a new and an old car.<sup>111</sup>

---

110 Boris Groys, “On the New”, in Art Power

111 Ibid.

È il tonfo del reale quando internet cede il suo statuto di possibilità e acquisisce le sembianze di una banale consuetudine: semplicemente un ulteriore piano consenzientemente accettato, e rispetto al quale non è possibile prescindere davvero, di una esistenza dichiaratamente auto-imprenditorializzata.

Costantemente in stato di eccitazione ed ansia da prestazione, la simulazione di sé stessi come prodotto fresco e scintillante, costantemente aggiornato e al passo con l'ultimo grido, si sovrappone dicotomicamente alla percezione che abbiamo dall'esperienza delle nostre routine quotidiane.

We are all products in the marketplace. In the marketplace there are only products, and these products fill the marketplace to capacity. The products produce and consume. Everything we produce is a product. Everything we consume is a product. We consume and are consumed. We are products that produce. [...] Your product is the product at the center of the marketplace.

As products we each find ourselves at the center of the marketplace, and we can only view the marketplace and the product from this perspective.<sup>112</sup>

Brands share the same evolutionary goals as organisms, that is, to succeed. Success means a standing-out in competition above other species (brand-species) in order to guarantee continuance over time. For brands, this is achieved through attraction, an intelligent sorting of sophisticated semiotic coding that responds to social, economic, and political environments in order to evoke human interest. Today, brands are becoming evermore-complex organisms; each successful brand is a truly evolved animal, and as such has the same drive toward ubiquity, diversity, specialization, complexity, and socialization. One need only look at the history of a well-known brand such as *Nike* to see morphogenetic-like changes taking place. With time, and as long as *Nike* continues to garner attention above other brands, we will be able to trace more genealogical transformations in the appearance of their branding and logos. [...] Art students wanting to find their “thing”



or artists who instinctively “brand” themselves, reveal the function of art that is overlooked – that art, like advertising, is attention-seeking. Artists, like brands, are (and have always been), in competition with each other. The role of the artists is one who seeks to “raise the benefit of his/her compositional effort through recombining existing solutions in new ways.” In other words, artists, have the same evolutionary drives as branding, that is, to navigate social, political, economic, semiotic as well as material environments, and in order to present the most successful coding that will evoke the highest attention, and thus, guarantee its endurance over time.<sup>113</sup>

L'inseguimento della strategia migliore verso il successo, il self-branding competitivo, essere e restare sul pezzo, arrivare “prima”, al momento giusto, essere reattivi, intuire in anticipo ogni rivolgimento – oppure scomparsa, morte.

The art world keeps on turning and it's all about timing, timing, timing: the deaths, the Turns...

---

113 Agatha Wara, “What does Nike want?”, in DIS Magazine, 2012 — <http://dismagazine.com/dystopia/evolved-lifestyles/32718/what-does-nike-want/>

the Turns, the deaths... Hey, even big Turns come cheap. It's only a simulacrum of knowledge, so I know, why complain... Nothing smacks of rupture and progress like a Turn... The bumping you hear is Hegel having multiple orgasms in his grave as the world spirit is coming into its own, again and again, in the form of a Turn, bringing good news for journalists who pimp their brains for cash and lazy art school professors on the lookout for an easy syllabus. History is getting out of joint with all that turning, and some day soon it's going to grind to a slow stop... But worry not, behind every death of art, every end of history there is a silver lining, a premature resurrection, squirt squirt.<sup>114</sup>

L'ansia da prestazione che circonda questa percezione di continua performance e inseguimento della novità, la tensione che scaturisce dalla paura di perdersi qualcosa, di trovarsi nel posto meno giusto nel marasma di quanto accade simultaneamente, l'idea che la nostra timeline performativa non sia abbastanza aggiornata o coerente, il blocco

---

114 Lars Bang Larsen, "Turn! Turn! Turn!" in Mousse # 35, October 2012 — <http://moussmagazine.it/articolo.mm?id=879>

dello scrittore terrorizzato dall'eventualità che il discorso sul quale ha scommesso possa cessare improvvisamente di essere considerato interessante, la sensazione di non procedere abbastanza velocemente rispetto al ritmo contestuale delle cose – l'insieme di questi sintomi fa parte dell'aspetto patologico insito nella velocità e consapevolezza informativa della condizione "Internet-aware" o "post-Internet".

Il presente, e parte del futuro forse, non è un aggiornamento del concetto di Web 2.0, ma un dinamismo che va al di là del Web dandolo per scontato, come la società post-industriale ha integrato la macchina, l'energia elettrica, i derivati del petrolio e i prodotti chimici nei fondamenti veri e propri di sé stessa.

In questo stato delle cose è ancora una volta la dimensione legata al tempo, piuttosto che allo spazio, ad emergere come principio strutturale.

**For a certain period the conquest of extraterrestrial space seemed to be a new**

direction of development for capitalist expansion. Subsequently we saw that the direction of development is above all the conquest of internal space, the interior world, the space of the mind, of the soul, the space of time. The colonization of time has been a fundamental objective of the development of capitalism during the modern era: the anthropological mutation which capitalism produced in the human mind and in daily life has been above all a transformation in the perception of time. Yet with the spread of digital technologies, which allow absolute acceleration, something new occurs. Time becomes the primary battlefield, as it is the space of the mind: mind-time, cybertime. Thus we must introduce a distinction between the concept of *cyberspace* and the concept of *cybertime*. This distinction is key to the contemporary techno-subjective arrangement of struggle. The *potenza* of this new figure of intellectuality of the ‘cognitariat’ is being reterritorialized by way of the tyrannical operation of capitalist cybertime.<sup>115</sup>

As the stratum of the info-sphere becomes progressively denser, the informational

---

115 Franco “Bifo” Berardi, “The cognitariat against capitalist cyber-time”, in *Precarious Rhapsody: Semiocapitalism and the pathologies of the post-alpha generation*, Minor Compositions, London, 2009, p. 70

stimuli invade every atom of human attention. Cyberspace grows in an unlimited fashion, yet mental time is not infinite. The subjective nucleus of cybertime follows the slow rhythm of organic matter. We can increase the time of exposure of the organism to information, but experience cannot be intensified beyond certain limits. Beyond these limits, the acceleration of experience provokes a reduced consciousness of stimulus, a loss of intensity which concerns the aesthetic sphere, that of sensibility, and importantly also the sphere of ethics. The experience of the other is rendered banal; the other becomes part of an uninterrupted and frenetic stimulus, and loses its singularity and intensity – it loses its beauty.<sup>116</sup>

Thus we have less curiosity, less surprise; more stress, aggressiveness, anxiety, and fear. The acceleration produces an impoverishment of experience, because we are exposed to a growing mass of stimuli that we cannot elaborate upon, according to the intensive modalities of pleasure and knowledge.

Again, we have more information, less meaning; more information, less pleasure. Sensibility

is within time. Sensuality is in slowness, and the space of information is too vast and fast to elaborate upon it intensively, deeply.<sup>117</sup>

Oppure (anche):

[239bbb3d7d864ccc7a3fb5e2d3ab23f061e-19a45444ddca883961ce252d9454117](http://239bbb3d7d864ccc7a3fb5e2d3ab23f061e-19a45444ddca883961ce252d9454117)<sup>118</sup> di Lars  
“TCF” Holdhus.

---

117 Ibid., p. 71

118 Lars “TCF” Holdhus, <http://239bbb3d7d864ccc7a3fb5e2d3ab-23f061e19a45444ddca883961ce252d9454.com/> (no longer active), 2012









On Kawara, One Million Years, 1969

Jogging, Rationed Water, 2013



# *Performance, Formati, Documentazione, Gesture*

Se diciamo che un artista può ignorare completamente la maniera radicale in cui i rapidi cambiamenti tecnologici continuano a modificare la realtà, diciamo qualcosa di vero?

Se il lavoro di artista ha connessioni profonde con l'umano, il tempo, la percezione dello spazio e di sé, il linguaggio e la capacità di tracciare linee narrative in relazione con la sua stessa presenza nell'epoca in cui vive – ed è ben rischioso affermare che in arte ci si possa allontanare da ciò, pena l'esclusione dai giochi – difficilmente una risposta affermativa è possibile alla domanda di cui sopra. Un artista consapevolmente può scegliere di non lavorare con, per esempio, il linguaggio, in maniera deliberata – ma non è possibile non considerare il grado di radicalità con cui il linguaggio interviene sulla percezione stessa

della natura umana e delle istituzioni sociali.

The persona of an individual is rooted in the group. The persona exists for an audience, whether public or private, and gains context and meaning through its relationship, active or reactive, to this audience. The persona is not the inward self, but part of the public presence. It is the outward-facing schema of our identity. Facebook has rapidly cemented the concept of the persona in the public realm. Alternate identities, or ‘alts,’ serve a function for users to achieve a goal otherwise unattainable through their true identity. Some of these alts exist for a single day for a single purpose, an avatar culled for work from various web-sourced materials. Others exist for years, a nom de plume of the computer age. Works and oeuvres may exist under completely fictional identities.<sup>119</sup>

Quanto è dato per reale è inevitabilmente intrecciato con i limiti del nostro campo visivo e con la posizione dalla quale ci troviamo a osservare, e va da sé che quello che stiamo vivendo è soltanto uno dei panorami coesistenti

nel disomogeneo e complesso scenario mondiale.

È facile obiettare che, anche guardando all'interno della piccola Europa, ancora il 37% della popolazione sia offline, fino ad arrivare al dato africano in cui il solo il 15,6% delle persone che abitano il continente è coperto da un accesso alla rete; è una evidenza altrettanto reale però, che solamente all'interno della parte di mondo che ha il privilegio di essere "online", come bacino di movimento finanziario e di convenzioni culturali pregresse (le nazioni ad assetto economico capitalista del nord del mondo) che il sistema di segni che chiamiamo "arte contemporanea" ha valore.

Qui dove sono cresciuto, all'interno della struttura sociale italiana, è stato dato un ruolo progressivamente sempre più centrale alla spettacolarizzazione del privato e al concetto di performance sociale, dagli anni Ottanta in avanti.

La "democratica" facilità con la quale uno strumento come il Web attuale permette, nelle

sue molteplici istanze, di fare sentire la propria voce in tempo reale, così come le opportunità virtualmente orizzontali che offre in quanto a ricerca e smistamento di flussi di informazioni e accesso a fonti di “conoscenza” dirette, emerge in una “tensione” nella quale ciascuna unità mediatica è trasformata e appiattita al livello di rumore di fondo.

L'informazione è un rapporto di proporzione fra segnale in chiaro e rumore di fondo (Shannon, Weiner). Quanto più rumore, o entropia, è presente all'interno di un dato sistema, tanto meno chiaramente comprensibile risulterà essere l'informazione trasmessa.

Se nei sistemi che hanno preceduto l'odierna diffusione mediatica lo sforzo principale per un artista che volesse raggiungere critici, curatori, o un pubblico più vasto risultava determinato da una serie di fattori precisi, quali trovarsi nella città con il giusto fermento o poter contare sull'appoggio di una istituzione o galleria privata di una certa rilevanza, d'altro canto ora chiunque

disponga di una connessione ha la sensazione – sì parzialmente illusoria, ma parimenti verosimile – di avere accesso a un’audience, casuale quanto specializzata, che coincide con il bacino globale dei “connessi”.

Inversamente però, il valore relativo di un lavoro è ridotto a livelli di quasi insignificanza proprio perché si trova a essere un granello di sabbia in un deserto di altri lavori.

Un atteggiamento possibile rispetto a questo dato può consistere nel fare scivolare l’approccio al proprio lavoro come una moltitudine di gesti (gestures) verso un sistema di performance continua.

In un sistema dove il rumore di fondo è in procinto di superare (sempre che il rovesciamento non sia già avvenuto) il senso, un senso possibile può essere iscritto nella resistenza sulla lunga durata (endurance) nel risalire la corrente della marea informativa – spostando di fatto l’accento irreparabilmente dal singolo lavoro alla

sovrapproduzione ed esibizione ininterrotta di molteplici “istanze di lavoro”.

Visual artists, poets, and musicians are releasing free content online faster than ever before. There is an athleticism to these aesthetic outpourings, with artists taking on the creative act as a way of exercising other muscle groups, bodybuilding a personal brand or self-mythology, a concept or a formal vocabulary. Images, music, and words become drips in a pool of art sweat, puddling online for all to view. The long-derided notion of the “masterpiece” has reached its logical antithesis with the aesthete: a cultural producer who trumps craft and contemplative brooding with immediacy and rapid production.<sup>120</sup>

Per comprendere i tratti distintivi della fenomenologia emergente in arte all’epoca dell’esplosione dell’immagine, è necessario lasciarsi alle spalle l’idea dell’opera d’arte come lavoro “finito”, pegno oggettuale inscrivibile in un medium, o come oggetto discreto in quanto summa di significati addensati all’interno della

---

120 Brad Troemel, “Athletic Aesthetics”, in *The New Inquiry* Vol. 16: *New World Order*, May 2013 — <http://thenewinquiry.com/essays/athletic-aesthetics/>



singola scultura, dipinto, video o performance. To expand the definition of art to embrace heterogeneous configurations of relationships or links—what the French artist Pierre Huyghe has called “a dynamic chain that passes through different formats.” *Medium* and *postmedium* are not good analytic tools for describing the hybridity of such chains or “currencies” of different states of form.<sup>121</sup>

Valore come saturazione e ubiquità, l'immagine contemporanea è uno stormo veloce, meiotico, decentrato, permeante.

It is saturation through mass circulation—the status of being *everywhere at once* rather than belonging to a single place—that now produces value for and through images. Instead of a radiating nimbus of authenticity and authority underwritten by site specificity, we have the value of saturation, of being everywhere at once. In place of aura, there is a *buzz*. [...] A *buzz* arises not from the agency of a single object or event but from the *emergent* behaviors of populations of actors (both organic and inorganic) when their

discrete movements are sufficiently in phase to produce coordinated action. Such events are not planned or directed by a single focused intelligence—they are “distributed” over several small acts that, taken individually, may have no intention, or consciousness of a bigger picture. Buzz indicates a moment of becoming—a threshold at which coherence emerges.<sup>122</sup>

Più specificamente, l'immagine emergente assume una (non) forma fluida, dinamica, conforme all'inevitabile circolazione di sé stessa.

Da cinque anni Brad Troemel e Lauren Christiansen, investigano e mettono alla prova i meccanismi di diffusione e distribuzione dell'*immagine-come-lavoro* con Jogging (2009-ongoing),<sup>123</sup> un tumblr in cui quotidianamente vengono postati lavori inediti nella forma di immagini di documentazione e montaggi digitali – con il presupposto che gli stessi saranno immediatamente rimessi in circolazione tramite il meccanismo di “reblog”

---

122 Ibid. pp. 16 - 17

123 <http://thejogging.tumblr.com>

tipico della piattaforma, al punto da rifluire verso un bacino di utenza infinitamente più ampio, che consiste in una molteplicità di contesti imprevedibilmente casuale. Troemel ha attribuito la definizione di “accidental audience” alla forza vitale di questa dinamica:

On a social network flush with recycled posts, there’s a premium on delivering original content for others to share. Attention-hungry users gain prestige by being seen as the origin point of a highly sharable image. It isn’t as impressive if a post has 10,000 notes and you’re the 10,001st person to reblog it. This creates an incentive for users to drag popular images to their desktop and fraudulently repost them on Tumblr as though they had created or found the image independently. It’s not a lie about creation but a lie about curation (“Look what I found,” not “Look what I made”) to put one’s taste and image-hunting abilities in the best possible light — to make them seem original.

By manually reposting and opting out of Tumblr’s provenance interface, users essentially cut off the author’s signature from a work. Such fraudulent reposting is as commonplace

as it is despised, though it would seem the theft of authorship or curatorial taste is the logical conclusion of a social network premised on the appropriation of content. The majority of Tumblr's viewership occurs through its Dashboard, where notes are always made visible, but notes and backlinks can be obscured by skins that prohibit visitors from viewing the number of notes of any given post on a user's Tumblr homepage.

These omissions and obfuscations of authorship create an increased likelihood that art images will be stripped of their status as art, allowing audiences to understand the work as something other than art. They become accidental art audiences.<sup>124</sup>

In una condizione di performance continua, il valore del lavoro dell'artista si sviluppa nel tempo, sull'accumulazione consapevole di una moltitudine di gestures, scarsamente significative di per sé stesse, ma in grado di tracciare una continuità di senso da una visuale a volo d'uccello

---

124 Brad Troemel, "The Accidental Audience", in The New Inquiry Vol. 14: Time today, March 2013 — <http://thenewinquiry.com/essays/the-accidental-audience/>

che scivola lungo una timeline, in dialogo fra loro come gli snodi relazionali di un *pattern* in una trama complessa.

To maintain the aerial view necessary for patterns to emerge, one must cultivate a disposition of indifference.

To be indifferent is to believe that any one thing is as important as any other. Social media anticipate and reinforce this attitude, presenting, say, news from Afghanistan and a former high school friend's lunch in the same format, with the same gravity.<sup>125</sup>

Lo spostamento da valori estetici basati su una presenza oggettuale (per quanto materiale o "dematerializzata") a una forma di attribuzione del valore inedita, che si fonda sulla densità e la moltiplicazione delle immagini, e la ridistribuzione delle stesse in un sistema di livelli e nodi decentrati, comporta un ripensamento alla base di qualsiasi metodologia operativa o critica in campo artistico.

Sulla base di questa riconsiderazione, una forma di “produzione artistica” che si ponga in discussione con questo piano del reale nel momento presente, assume le sembianze di un insieme di formati<sup>126</sup> di documentazione che sono “configurazioni di sforzo”, tentativi di svelare l’emergere di narrative non-lineari che si sviluppano nel tempo, in grado di tracciare una trama di relazioni significanti che i singoli medium (e post-medium) non sono più in grado di raccontare: la traccia rivelatrice di un senso (o non-senso) possibile, non è contenibile in un oggetto discreto, ma si dipana nel tempo.

Pattern di relazioni e collegamenti generano “formati”, e i livelli di senso che queste relazioni sono in grado di rivelare diventano il discrimine critico determinante.

---

126 “Formats are dynamic mechanisms for aggregating content. In mediums a material substrate (such as paint on canvas) converges with an aesthetic tradition (such as painting). Ultimately mediums lead to objects, and thus reification, but formats are nodal connections and differential fields; they channel an unpredictable array of ephemeral currents and charges. They are configurations of force rather than discrete objects. In short, formats establish a pattern of links or connections.” — David Joselit, *After Art*

Does one have an obligation to view the work first-hand? What happens when a more intimate, thoughtful, and enduring understanding comes from mediated discussions of an exhibition, rather than from a direct experience of the work? Is it incumbent upon the consumer to bear witness, or can one's art experience derive from magazines, the Internet, books, and conversation?<sup>127</sup>

Paradossalmente, nonostante l'accelerazione costante sul piano biologico e la moltiplicazione incontrollata dei flussi di informazione, la compressione del tempo e la diminuzione dello spazio "percepito", i formati di narrazione pertinenti e significativi del fenomeno contemporaneo si sviluppano in maniera inevitabile sul piano del rallentamento e della lunga durata, sulla rivisitazione e sulla messa in relazione di lavori precedenti con progetti in corso e lavori più recenti. Vale a dire, con l'aspetto performativo "always-on" del proprio lavoro di artista.

What now matters most is not the production of new content but its *retrieval* in intelligible patterns through acts of *reframing*, *capturing*, *reiterating*, and *documenting*.<sup>128</sup>

Nel lavoro di Seth Price esattamente, che si configura nella forma di un costante work-in-progress a lungo termine, l'artista indaga le caratteristiche di tale condizione, e sperimenta delle contro-strategie di rallentamento e ridistribuzione di significati, introducendo alcuni fatidici principi quali le pratiche di “delay” e “re-versioning”.

As an artist continues to create work, this creation is knowingly performed – one views the drama of an unfolding practice in which each “move” is in dynamic dialogue with past practice as well as a navigation into future practice.<sup>129</sup>

Strategie di rallentamento “a-la-Seth Price” si configurano come fondamentali nello scenario affamato e accelerazionista di un sistema

---

128 David Joselit, *After Art*

129 Gene McHugh, *Post Internet*



dell'arte (sia dal punto di vista del mercato dell'arte internazionale, che da parte di tutto quanto sia considerabile come *press* e letteratura specializzata) alla ricerca costante della nuova “sensazione”, in cui ogni nuovo lavoro si presenta alla nascita con una “obsolescenza programmata” e la figura stessa del giovane artista emergente funziona come combustibile da bruciare per alimentare il funzionamento del sistema.

No one can even pretend to love an individual work of art anymore (another's work or one's one) because one knows that that love will be obsolete almost as soon as it's proclaimed.<sup>130</sup>

Il discorso corrente, sopra una pratica artistica possibile in un contesto dove “esiste anche” Internet, è basato sulle modalità attraverso le quali il lavoro di un artista raggiunge il proprio pubblico:

All of the sudden, the way the artist thinks about their work is at least as much dictated by how a .jpeg of the piece looks in the context of their

website as they are by how it would look in the physical art space. This is what the artist Guthrie Lonergan calls “post Internet” art – the art after the Internet changed the way that art reaches an audience.<sup>131</sup>

In questo senso, il principio di “documentazione costante” emerge fundamentalmente come principio stesso dell’esistenza di una pratica artistica.

Nel suo testo Dispersion (2002–ongoing) Seth Price considera forme di procrastinazione al di fuori dei meccanismi sincronici del tempo:

Slowness works against all of our prevailing urges and requirements: it is a resistance to the contemporary mandate of speed. Moving *with* the times places you in a blind spot: if you’re part of the general tenor, it’s difficult to add a dissonant note. But the way in which media culture feeds on its own leavings indicates the paradoxical slowness of archived media, which, like a sleeper cell, will always rear its head at a later date. The rear-guard often has the upper hand, and

sometimes *delay*, to use Duchamp's term, will return the investment with massive interest.<sup>132</sup>

C'è qualcosa di terapeutico nel lavoro di Seth Price, e nella maniera in cui si affranca dal morbo dell'obsolescenza immediata tipico dei nostri tempi.

La “redistribuzione” di istanze di lavoro in versioni multiple dello stesso, e la revisione di lavori più vecchi, rendono il lavoro di Price scivoloso rispetto alle maglie della “novità” a tutti i costi e dell'aderenza al momento *ultracontemporaneo*.

Il “metodo” di Seth Price è un metodo per “il futuro artista secondo cui operare”, mutevole e “mutabile” come una beta-version in costante aggiornamento:

The other strategy Price employs is to re-version his own work. For example, *Dispersion* is a text which, for Price, is a mutable document, continuously open to change and alteration. And his artist lecture, *Redistribution*, is likewise open

to further revision. By re-versioning an older work, it is re-inserted into the cultural system and given a new opportunity to create an effect.

These strategies keep the past alive by erasing it, introducing false memories, and avoiding a static personal archive of work. As mutable digital code, the artist's archive is just as open to continuous revision as anything else displayed on the Internet.

The art critic Tim Griffin argues that as Price disappears through a continuous re-tracing of his own personal archive, he is able to successfully elude calcification at the hands of the art world, but at a significant cost: the evacuation of any memory or stable sense of meaning of this personal archive. In Griffin's words: "He behaves as a kind of filter, continually reintroducing a sense of this loss in his work, this emptying of memory, in order to mine the effects and affects of such depletion."

There's something sacrificial about Price's work, then—killing it in order to preserve it. However, at some future date, Seth Price will himself die and will no longer be able to go back and confuse his pursuers by introducing false

memories and histories, and a reading of his work will become crystallized and the galleries and museums will sum it all up and show something that stands in for it the whole thing.

Perhaps, though, one can think of Price's project not as an endgame, but as a sort of therapy for the knots one gets into when conceiving of art as endgame. It's a method for future artists to keep going.<sup>133</sup>

In Gold Key (2007) questo modo di agire emerge con estrema trasparenza. Il lavoro consiste in un pannello in *Dibond* (un composto proprietario di alluminio e polietilene usato come base per montare fotografie di medio e grande formato) di forma quadrata, ruotato di 45°, esistente in sei differenti versioni uniche.

Egualemente su ognuna delle sei è presente un'area stampata in digitale, in nero, bianco, o altri colori, all'interno della quale emerge "in negativo" la silhouette di una mano nel gesto di passare un mazzo di chiavi ad un'altra mano, che attende di riceverlo.

L'immagine di un gesto banale, come quello quotidiano del passarsi delle chiavi, è esploso nella potenza di un logo che rappresenta l'avvenire di una interazione, uno scambio, il risultato di una vendita o di una ipoteca, il prestito di un'automobile, o un appartamento, che lascia intendere sicurezza, libertà, la sensazione di un luogo che ci appartenga.

La chiave conserva inoltre il suo significato intrinseco di apertura di qualcosa, una rivelazione che si dipana davanti a noi, suggerendo un accesso possibile, una chiave di interpretazione di questo sterminato *corpus* di informazioni e immagini che formano la densità dei livelli di cui si compone l'universo che abitiamo e che ci ruota vorticosamente attorno (e dal quale siamo *ruotati*).

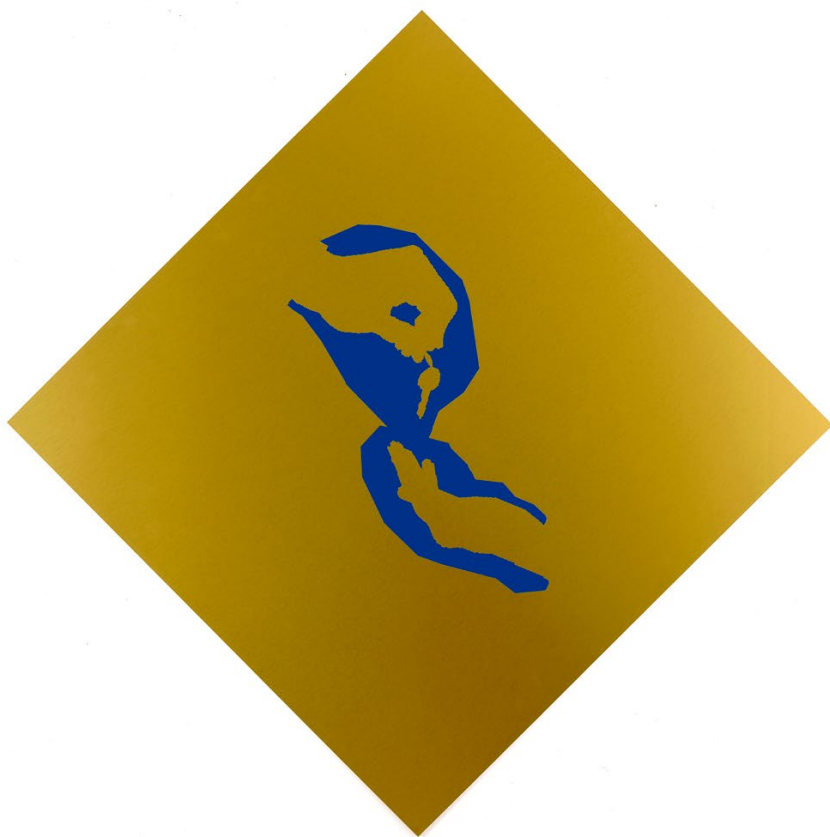
È indispensabile sapere che le immagini nei pannelli provengono da piccole immagini GIF scaricate, cosicché l'immagine originale è ottenuta tramite un link, una "connessione" appunto.

Un altro set di lavori che Price ha chiamato sia Silouhettes che non-Silouhettes, esposti in multiple versioni, legate alla rivelazione del reale nel tempo, e allo spazio negativo come presenza.

L'efficacia di questa "operazione" consiste nell'uso *al contrario* della cornice, un utilizzo che inverte il ruolo della stessa rendendola determinante non solo nel delineare, ma nel rendere possibile una figura, che di fatto consiste nello spazio vuoto tra due porzioni di cornice, un'assenza che diventa presente.

Su un altro piano avviene un'analogia inversione, quella tra soggetto e fondale, nella misura in cui il soggetto è, effettivamente, assente; eppure continuiamo a osservare una figura, a riconoscerne i tratti, a scorgerne i confini.

Below: Seth Price, Gold Key, 2007 — Right: Seth Price, Microphone, 2008











*Massimo Grimaldi, Emergency's Paediatric Centre In Port Sudan Supported By MAXXI,  
2010*

Le silhouette che siamo certi di riconoscere, in negativo tra i suoi confini di legno impiallacciato, prodotto industrialmente, vengono ancora, come la figura di Gold Key, da piccole GIF scaricate da internet, risultanti da ricerche tematiche di termini (keywords o *tags*) visceralmente umani come “mangiare”, “bere”, “scrivere”, “toccare”, “madre”, e così via.

Lo spazio in negativo intorno all'immagine scaricata è poi estratto e magnificato immensamente, rivelando la tremenda compressione ed erosione tipiche della piccola immagine digitale – effetto collaterale e condizione intrinseca del file digitale trasmesso in rete.

Questo contorno è poi trasformato in un modello e inviato ad una macchina per il taglio laser controllata da un computer (CNC router), che ne ritaglia i contorni da fogli di legno massello, risultante in un oggetto al quale, prima dell'esposizione, è applicato dall'artista un'ulteriore strato superficiale, una patina di

acrilico trasparente, molto simile alla pellicola che si usa per conservare il cibo, a fare da “cornice della cornice”.

Anche il lavoro del giovane artista austriaco Oliver Laric si muove su livelli imparentati con la pratica di Price.

Nel suo lavoro video Versions, che esiste fino a ora in tre differenti versioni (2009, 2010, 2012) appunto, Laric adotta una strategia simile: l'utilizzo di materiale preesistente con la finalità di costruire una narrazione sulla complessità dei piani di realtà possibili, su ripetizione e ibridazione, reale e simulato, e soprattutto sulla messa in dubbio della veridicità dell'immagine documentaria.

Versions (2009) si apre con questo statement, a commento di varie versioni modificate di una medesima immagine di partenza diffusa dalla Guardia Rivoluzionaria Iraniana:

An image published by the media arm of the Iranian Revolutionary Guard in 2008 shows four missiles. The above illustration suggests that the second missile from the right is the sum of two other missiles in the image. The contours of the billowing smoke near the ground, and in the immediate wake of the missile, match perfectly. Three days after the initial doctored image was published, an alternate version was released, showing only three missiles. This exposed enhancement was followed by a public continuation of image manipulation. Anonymous authors, all over the world, played through numerous possibilities of missile potency. Variations spread with online forums, news blogs and image boards acting as platforms for the communal call and response. When Googling this missile incident, different versions of the image appear. The initial four missile version coexists with the forty missile version. Authenticity is decided on by the viewer. The more often an image is viewed, the more likely it makes the top of search results. An image viewed often enough becomes part of collective memory.<sup>134</sup>

Le trame del reale sono un groviglio di complessità, di cui la rappresentazione è una parte, e di cui non è possibile parlare senza prendere in considerazione la rappresentazione mediata della realtà stessa.

La condizione di “autenticità” viene rivelata come un fattore soggettivo:

Precisely, it is about what five people think this reality consists of. How an incident happens may reflect nothing about the incident itself, but it must reflect something about the person involved in the happening and supplying the how. Five people interpret an action and each interpretation is different because in the telling and the retelling, the people will reveal not the action but themselves.<sup>135</sup>

Il celebre pensiero attribuito a Susan Sontag “just about everything has been photographed”, in una delle frasi emesse dalla voce narrante è storpiato in “just about everything has been photoshopped” – un deciso, necessario quanto vertiginoso, balzo in avanti.

---

135 Donald Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, University of California Press, 1965

Prosegue poi:

Every lie creates a parallel world: the world in which it's true.<sup>136</sup>

Una singola immagine esiste ora come una miriade di versioni multiple, comprese tutte le eventuali modificazioni e variazioni possibili.

Il piano della rappresentazione si sposta allora, non alla pari, ma all'interno di quello della realtà stessa.

In una ricerca immagini tramite Google, per esempio, un'immagine appare come più affidabile – e quindi in cima alla lista dei risultati – anche in base a quante volte è stata condivisa o riportata in blog e siti. È particolarmente vero allora, forse mai come ora, che quante più persone ci siano ad affermare la veridicità di qualcosa, tanto più questa sarà reale: questa massa di link, condivisioni e reblog assurge allo status di valuta sociale.



Nello stesso modo in cui questo testo è strutturato, Oliver Laric nei suoi Versions si limita a inserire porzioni di altri testi, ricontestualizzati e orchestrati, cercando di quanto meno possibile fra l'uno e l'altro.

Non a caso il lavoro di Laric evidenzia un interesse analogo per l'oggetto contraffatto e il riutilizzo, come in Ancient Copies (2010), la “riedizione” – stampata tramite il sito di printing-on-demand Lulu a partire da un PDF caricato dall'artista – dell'omonimo libro fuori catalogo di Margarete Bieber, la cui prima edizione originale risale al 1977.

L'originale e la copia diventano molteplici istanze, versioni esattamente, della medesima cosa, come nella mostra “Kopienkritik” alla Skulpturhalle Basel (2011), in cui Laric presenta le proprie riproduzioni basate sui calchi delle sculture appartenenti alla collezione permanente del museo, installate all'interno delle sale insieme agli originali, in una sorta di “crowdsourcing” materico che interviene in un dialogo rinnovato con lo

spazio espositivo.

L'immagine digitale in sé, nella maniera in cui ne hanno già a lungamente parlato Artie Vierkant e Boris Groys, presenta allo stesso tempo, caratteristiche “oggettuali” e un carattere intrinsecamente performativo.

Digitalization would seem to allow the image to become independent of any kind of exhibition practice. Digital images have, that is, an ability to originate, to multiply, and to distribute themselves through the open fields of contemporary means of communication, such as the Internet or cell-phone networks, immediately and anonymously, without any curatorial control. In this respect we can speak of the digital images as genuinely strong images—as images that are able to show themselves according to their own nature, depending solely on their own vitality and strength. Of course, one can always assume that there is a certain hidden curatorial practice and a certain hidden agenda concealed behind any concrete strong image—but such an assumption remains a suspicion that cannot be proven “objectively.” So one can say: The digital image

is a truly strong image—in the sense that it is not in need of any additional curatorial help to be exhibited, to be seen. But the question arises: Is the digital image also a strong image in the sense that it can stabilize its identity through all its appearances? A strong image can be regarded as truly strong only if it can guarantee its own identity in time—otherwise we are dealing again with a weak image that is dependent on a specific space, the specific context of its presentation.<sup>137</sup>

L'immagine digitale è come una copia del *file* dell'immagine – come codice sorgente – ed è dipendente dal contesto e dai molteplici fattori e denominatori che intervengono al momento in cui viene visualizzata (o stampata, o modificata): così, un'immagine digitale è ri-performata ogni qual volta viene visualizzata nuovamente.

Nothing is in a fixed state: i.e., everything is anything else, whether because any object is capable of becoming another type of object or because an object already exists in flux between multiple instantiations.<sup>138</sup>

---

137 Boris Groys, "From Image to Image File—and Back: Art in the Age of Digitalization", in *Art Power*

138 Artie Vierkant, *The Image Object Post-Internet*, 2010 — <http://>

Sotto questo punto di vista l'immagine digitale funziona allo stesso modo di una icona bizantina, una copia visibile di un "dio" invisibile.

Digitalization creates the illusion that there is no longer any difference between original and copy, and that all we have are the copies that multiply and circulate in the information networks. But there can be no copies without an original.<sup>139</sup>

In the Post-Internet climate, it is assumed that the work of art lies equally in the version of the object one would encounter at a gallery or museum, the images and other representations disseminated through the Internet and print publications, bootleg images of the object or its representations, and variations on any of these as edited and recontextualized by any other author. The less developed stratagem for pointing to a lack of representational fixity is that of taking an object to be represented (to be more direct, presented) as another type of object entirely, without reference to the "original." For objects after the Internet there can be no "original

---

[jstchillin.org/artie/vierkant.html](http://jstchillin.org/artie/vierkant.html)

139 Boris Groys, "From Image to Image File—and Back: Art in the Age of Digitalization", in *Art Power*

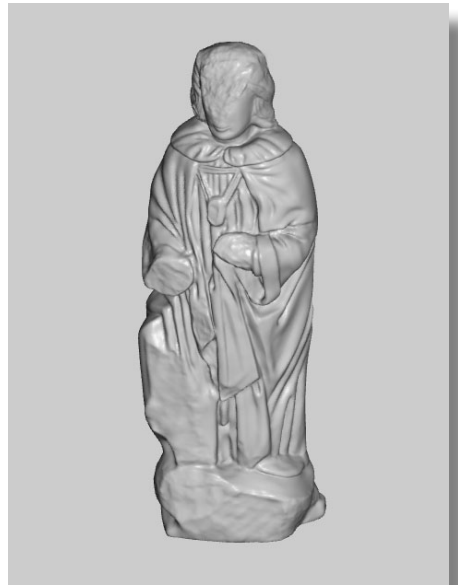
copy.”<sup>140</sup>

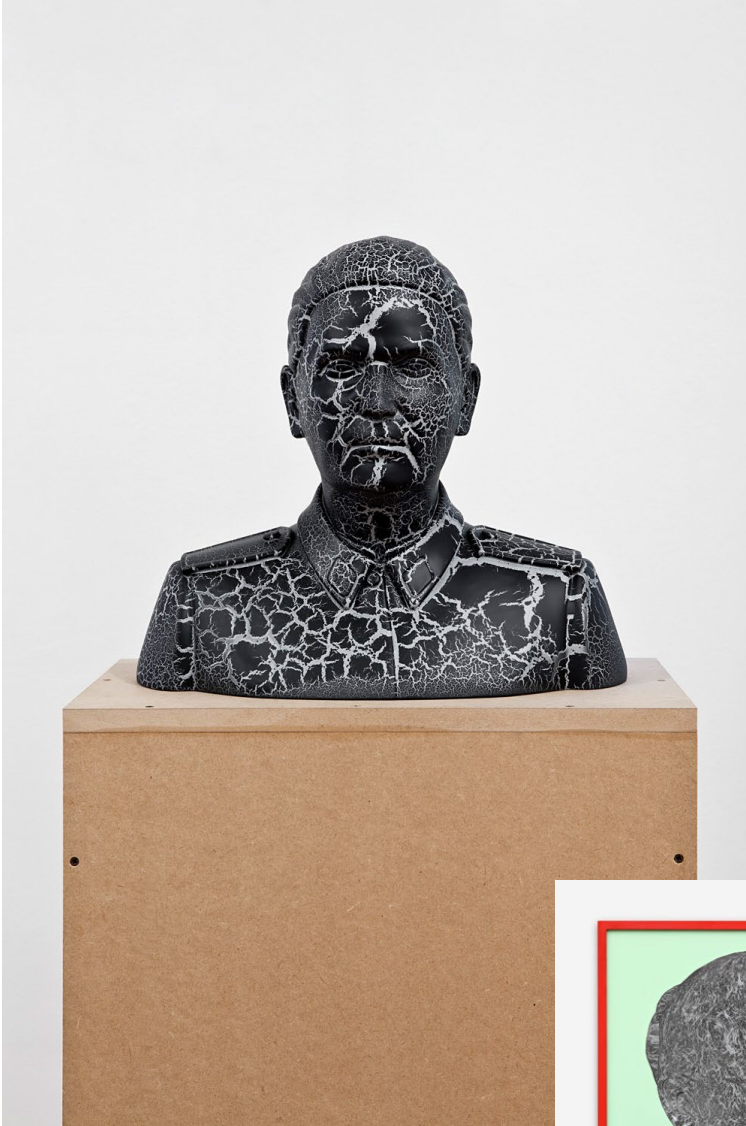
Un’informazione digitale è “performata” ogni volta che viene riproposta, in base ad un contesto sensibilmente variabile e a circostanze molto diverse fra loro; questa oscillazione – che può avvenire anche simultaneamente in luoghi lontanissimi, in tempi diversi e spazi opposti – non può essere ignorata da un artista che si interroga su quali siano i temi che caratterizzano e influenzano la propria generazione.

Al contrario, queste minuscole aperture, le fratture dimensionali aperte tanto dagli importanti cambiamenti tecnologici quanto dalle minime abitudini quotidiane e dagli impercettibili automatismi, sono legate a filo doppio con l’identità della natura umana e il posto che occupiamo nell’universo.

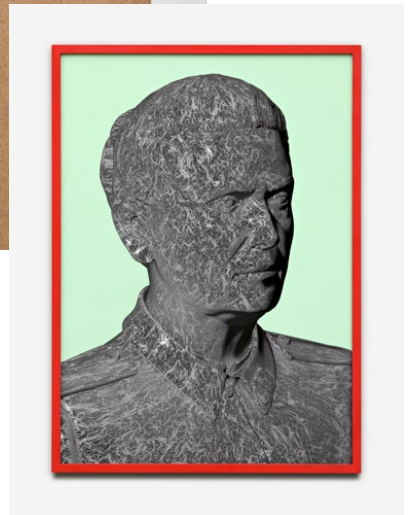


*Oliver Laric,  
Icon (Worcester), 2009*





*Aleksandra Domanovic,  
Portrait, 2011–2013*



La presunta immaterialità dell'oggetto digitale è legata in molti modi con la materialità della nostra esistenza e la “banalità tangibile” che incarniamo.

Even if an image or object is able to be traced back to a source, the substance (substance in the sense of both its materiality and its importance) of the source object can no longer be regarded as inherently greater than any of its copies. When I take a moving image and represent it through an object (video rendered sculpturally in styrofoam for example), I am positing an alternative method of representation without ever supplying a way to view the source. A source video exists. The idea of a source video exists. But the way the object is instantiated denies both the necessity of an original and adherence to the representational norms that follow the creation of “video” as both technical device and terminology.<sup>141</sup>

L'ambiguità propriamente detta dell'immagine digitale come rappresentazione del suo codice sorgente e rappresentazione di qualcos'altro – un soggetto, un luogo, un oggetto – sposta



il livello del discorso da una terminologia e un linguaggio propriamente visivi a una questione di interpretazione ed esecuzione, verso una logica dell'evento e della performance.

Similarly, looking at digital images we are also confronted every time with a new event of visualization of invisible data. So we can say: The digital image is a copy—but the event of its visualization is an original event, because the digital copy is a copy that has no visible original. That further means: A digital image, to be seen, should not be merely exhibited but staged, performed. Here the image begins to function analogously to a piece of music, whose score, as is generally known, is not identical to the musical piece—the score itself being silent. For music to resound, it has to be performed. Thus one can say that digitalization turns the visual arts into a performing art. But to perform something is to interpret it, to betray it, to distort it. Every performance is an interpretation and every interpretation is a betrayal, a misuse.<sup>142</sup>

---

142 Boris Groys, "From Image to Image File—and Back: Art in the Age of Digitalization", in *Art Power*

Dipendente nella sua totalità dai meccanismi di trasmissione e dal contesto, la materia digitale in ambito artistico può essere coscientemente trattata in una maniera puramente “oggettuale” – come allo stesso tempo dinamicamente performativa e “performante”.

The strategy employed by myself and others towards this physical relationship has been to create projects which move seamlessly from physical representation to Internet representation, either changing for each context, built with an intention of universality, or created with a deliberate irreverence for either venue of transmission. In any case, the representation through image, rigorously controlled and edited for ideal viewing angle and conditions, almost always becomes the central focus. It is a constellation of formal-aesthetic quotations, self-aware of its art context and built to be shared and cited.<sup>143</sup>

Conclude Artie Vierkant: “It becomes the image object itself”.

Quando la documentazione stessa di un oggetto, di un lavoro associativo, o di un allestimento è implicitamente destinata ai meccanismi di circolazione all’interno del *flux* informativo, volontari e/o accidentali che siano, attraverso la mediazione determinata dall’associazione casuale o consapevole con altre immagini (come all’interno della timeline di un blog, o nella successione delle pagine di un magazine) – dal dispositivo attraverso il quale avviene la nostra fruizione (probabilmente uno schermo, con una variabilità di dimensioni piuttosto ampia – dallo smartphone a uno schermo 32” super-amoled) nelle più disparate situazioni – la consapevolezza con cui prendiamo in considerazione questi fattori nel decidere come documentare qualcosa, nella forma di immagini-testi-video-frammenti-file di log, rende il gesto di documentazione stesso una preoccupazione di primaria importanza<sup>144</sup> tale da

---

144 “Although it was founded in 2008, the aggregator website Contemporary Art Daily, for example, became a primary storage site for images of contemporary art around 2011. On the one hand, Contemporary Art Daily replaces the discrete pages of the print journal and the gallery web-

rendere la documentazione in sé parte del lavoro, o il lavoro stesso.

PI: Twenty-twelve was all about making beautiful things – my motto this year is ‘be pretty, make pretty things.’ That was the genesis of this body of work. Then I got this idea to try and create artworks that were un-documentable, and then this basically shifted into trying to make art objects where the content of the work was the documentation and that had multiple, unique viewing experiences. Reflective material offered all of these qualities and I just jumped into that head-first. The timing was so perfect, as reflective material seems to be really trending in fashion right now. This makes me feel like I’m the artistic equivalent to hypebeast or something.

---

site with a running scroll, optimized for the interfaces of smartphones and tablets. On the other, the design of the site itself clearly imitates the gallery space, with its clean white layout and minimum of textual interference. But Contemporary Art Daily has also, in tandem, generated physical gallery spaces. A number of galleries sprang up around the turn of the decade, especially in Italy and Germany, that present shows more or less explicitly for distribution on Contemporary Art Daily and sites like it. These galleries all employ a large number of high-wattage fluorescent-light fixtures, as opposed to more traditional spot lighting, making their walls pulsate like a white IPS screen (the now-ubiquitous LCD technology introduced by Apple in 2010).” Michael Sanchez, “Art and Transmission”, in Artforum, Summer 2013

CM: I love the idea of documentation as content too and it is clearly foregrounded in this project. Can you say a bit about why you have chosen to set it up in this way?

PI: Yes this is the most important thing. When buying a painting or a sculpture collectors always ask “which is the artists favorite?” My answer would be that my favorite is all the of the paintings and sculptures together, with multiple documentation of each object collected on my website, then a link to my website posted on Facebook with at least 50 likes. I think that’s probably most simple way to explain my reasoning.

[...]

CM: Right, of course. I guess my last question would be if other than the documentation existing as the final state of this show that will be accessible on your website, do you have other plans for ways to extend or re-use the documentation “works” that will be the result of *The Agony and the Ecstasy*?

PI: I don't really see an end because this work could be re-blogged forever and each time the work is photographed it is reactivated.<sup>145</sup>

---

145 Courtney Malick, "Interview with Parker Ito", in DIS Magazine, October 1st, 2012 — <http://dismagazine.com/blog/36943/interview-with-parker-ito/>



Elena Radice, Generations, 2013





# *Downgrade (Stock)*

Le recenti svolte tecnologiche hanno creato un immenso archivio di immagini, in costante espansione, che rimettono in discussione il rapporto tra reale e rappresentato.

Tale quantitativo di immagini è facilmente accessibile da una varietà di “postazioni” in estrema mobilità: computer portatili, *tablet*, *smartphone*, e un numero di dispositivi connessi e interconnessi in misura crescente.

La natura di per sé flessibile e interpretabile della rappresentazione (immagini) è amplificata dalla partecipazione in misura attiva da parte dell’audience.

Il fruitore stesso è diventato “produttore” di immagini: prosumer, produttore e consumatore allo stesso tempo.

La massa delle immagini si sostituisce via via all’affollamento degli oggetti, una “promessa”

di infinita accumulazione di informazioni ha rimpiazzato il desiderio di possesso e accumulo di oggetti tangibili (Benassi<sup>146</sup>). L'emulazione totale in ambito digitale di ogni medium e dispositivo preesistente porta avanti, in una modo "non-del-tutto-materiale", la capacità di emulazione materica tipica dei derivati del petrolio e delle materie plastiche che hanno incominciato questo processo accelerazionista negli anni Sessanta (Negroponte<sup>147</sup>) del Novecento.

Quanti oggetti in sé si trovano assimilati in uno smartphone degli ultimi anni? La tecnologia presente ha assorbito l'identità e l'essenza stessa di una moltitudine di tecnologie che si sono succedute prima. Molto banalmente: smartphone come album fotografico, rivista infinita, macchina fotografica, macchina da presa o videocamera, camera oscura e entità distributiva.

**Behind technological change, there is anxiety.  
When one thing doesn't work, the system is  
designed to come up with a new one that is**

---

146 Cfr. Riccardo Benassi, *Techno Casa*, 2013

147 Nicholas Negroponte, "Beyond Digital"

supposed to work, but inevitably won't work. We don't typically mind if the technology doesn't work because it is all done in the name of Progress. We are going somewhere. The whole time, though, we think we're heading towards utopia and, in fact, we're headed towards The End. The addiction to technology and change blinds us to the effects of these changes on the Earth. Pollution derived from technological progress is gradually turning the planet into a trash dump. What our blind faith in these cycles of change and forced obsolescence may mean is an avoidance of the anxiety that there is no answer or that if there is, it's really, really difficult and requires a sacrifice. Every step of the way there are deeper anxieties about, say, death or dealing with other human beings in a serious way that are avoided.<sup>148</sup>

Ora che siamo “un po' più avanti” nell'intuire come i cambiamenti tecnologici e informativi influiscono sul nostro stile di vita, su come percepiamo il nostro essere, come modificano le relazioni con gli altri, come cambiano la “superficie” del mondo che abitiamo, ci siamo

dentro solamente per metà. Con estrema rapidità lo saremo per intero, nella misura in cui parlare di “reale” e “virtuale” sarà inutile, se non lo è già nel momento in cui scrivo. Di fatto la nostra “presenza” coabita ormai entrambi i livelli, anzi, tutti i livelli intermedi contemporaneamente.

La concordanza, del resto, fra un oggetto discreto e le molteplici immagini di sé stesso è un rapporto di “relazioni di traduzione” spaziotemporali fra realizzato ed eventuale:

Purely actual objects do not exist. Every actual surrounds itself with a cloud of virtual images. This cloud is composed of a series of more or less extensive coexisting circuits, along which the virtual images are distributed, and around which they run.

[...]

It is by virtue of their mutual inextricability that virtual images are able to react upon actual objects. From this perspective, the virtual images delimit a continuum, whether one takes all of

the circles together or each one individually, a spatium determined in each case by the maximum of time imaginable. The varyingly dense layers of the actual object correspond to these, more or less extensive, circles of virtual images. These layers, whilst themselves virtual, and upon which the actual object becomes itself virtual, constitute the total impetus of the object.<sup>149</sup>

Il momento di transizione prevede una strana forma di futuro, come “spostamento” – non a una categoria superiore (upgrade), ma piuttosto un ritorno verso il “biologico” nella timeline dello sviluppo tecnologico, uno scivolamento più conforme al limite intrinseco della natura umana, una specie di riavvicinamento allo “stock” biologico e sociale della vita.

Qualcosa che è più simile ad un downgrade che a un upgrade. O forse include entrambe le cose nella forma di uno scivolamento laterale.

La nostra percezione dell'oggetto tecnologico e della tecnologia stessa ha smesso di essere una forma di attrazione verso il futuribile come tensione transumana.

Siamo piuttosto nel momento del “junkware” nauseante, in cui il totale sovraffollamento di immagini, schermi, dispositivi e flussi informativi circonda la nostra presenza e un pulviscolo di detriti immateriali confonde la percezione e la comprensione del momento presente.

Questa massa tecnologica in eccedenza non può che avere un effetto repulsivo piuttosto che di attrazione, e il nostro desiderio è trasformato in quello di una assenza, o meglio di una presenza non invasiva, quasi invisibile dell'entità tecno-informativa nella scansione quotidiana del tempo.

La distinzione fra tempo lavorativo e tempo non-lavorativo è sempre più labile e meno percepibile come tale, e la sensazione di essere “sempre connessi”, sempre al lavoro, sempre raggiungibili e sotto pressione è una percezione condivisibile

*Jack Strange,  
Deep Down, 2011*



dalla maggioranza di chi si trovi a lavorare all'interno dei processi della così detta *industria culturale*.

Nessuno vuole più davvero passare del tempo davanti agli stessi dispositivi con cui trascorre gran parte delle ore della giornata, eppure il paradosso è che anche ciò che consideriamo "intrattenimento" è spesso vincolato alla stessa tecnologia e tipologia di oggetti.

Questo stato delle cose crea un vicolo cieco nella coscienza del mondo che abitiamo, un buco nero nella nostra percezione in relazione con spazi e tempi in permanente spostamento e ridefinizione.

Analogamente, questo fermento di contraddizioni è assimilato, digerito e riproposto in più di un'esperienza nell'ambito dell'interessante quanto ambiguo scenario musicale avant-garde degli ultimi anni, come recentemente evidenziato dal giovane musicologo Adam Harper in una feature per Dummy:



This is the world broadcast in brutal high-definition by a new faction within underground art-pop that's exploring the technological and commercial frontiers of 21st-century hyper-capitalism's grimmest artistic sensibilities. Wearing manic caffeine grins or concealed enigmatically behind corporate muscle and mirror-shades (or both), musicians such as Fatima Al Qadiri, James Ferraro, Gatekeeper, INTERNET CLUB, New Dreams Ltd. and many more are performing the next step in techno-capitalism's disturbing and disturbingly logical sequence. [...]

Is it a critique of capitalism or a capitulation to it? Both and neither. These musicians can be read as sarcastic anti-capitalists revealing the lies and slippages of modern techno-culture and its representations, or as its willing facilitators, shivering with delight upon each new wave of delicious sound.

Accelerationism is the notion that the dissolution of civilisation wrought by capitalism should not and cannot be resisted, but rather must be pushed faster and farther towards the insanity and anarchically fluid violence that is its ultimate conclusion, either because this is liberating,

because it causes a revolution, or because destruction is the only logical answer. [...]

The movement could be described as ‘post-lo-fi’ and is often ‘post-retro’ too. Many of these musicians started off in alignment with retro and/or lo-fi genres such as hypnagogic pop and chillwave, but have now ended that by doing exactly the opposite, exchanging their muffled glimpses of yesteryear for the present and the near future, glistening in cinematic HD.<sup>150</sup>

Quello che vorrei è essere sempre più veloce, più informato, sul pezzo. Vorrei anche intuire in anticipo i cambiamenti fondamentali, essere in forma, avere una quantità sempre maggiore di tempo libero, guadagnando allo stesso tempo abbastanza da poter avere un vasto *range* di possibilità in questo tempo libero, vorrei essere costantemente in studio, e anche in viaggio, sempre un esordiente – ma di fama consolidata.

---

150 Adam Harper, “Vaporwave and the pop-art of the virtual plaza”, in Dummy, July 2012 — <http://www.dummymag.com/features/adam-harper-vaporwave>

Un lavoro con la freschezza del work-in-progress e del bozzetto ma che sia stabile e solido senza essere completamente comprensibile.

Vorrei essere leggero, liquido, vaporizzato, e anche presente e materiale e biologicamente ingombrante.

Essere dentro i flussi informativi, con i piedi nel fango. Distaccato e innamorato allo stesso tempo. Essere qui per sempre – nel vivere momenti fugaci da qualche altra parte.

*Across the void of the fully developed city, the grinding wail of the siren, which only the attuned can hear. It is a low tone, below the frequency response of most eardrums, but it causes particular imaginations to resonate. Under the minaret, an empty ruin, waiting for someone to invent what will happen there. The books are closed and back on the shelf—we're looking out the window now.*

This is a real city, and these empty spaces are real. This is every city on earth. These cities are filled with new buildings, comprised of blank walls, unpainted, left bare by their builders out of lack of desire. Once the space had been separated, the wall was deemed complete. And yet they remain, waiting, a blank space to be marked with paint, with ink, with fire, or kinetic force. Each wall is a moment that has yet to happen, in which hesitation left a silence void. We look out of the windows, and to the left and right of us as we trudge up and down the streets, and we have been taught to not see these empty places, and not to think of white space as a pregnant pause.

But each blank space needs the machines of myth to chisel and hammer at its perfect singularity, to create an un-architectural harmony across its pure undifferentiatedness. But too often, we ignore the call to perform this ritual. We simply think about the machines—we channel some Walter Benjamin, and then we go to sleep with the book falling closed on the floor. We wait for a better canvas, a better opportunity, a venue that we can afford.

The call of this ritual intends to be the end of all prophetic dreams. This alchemical practice aims to be the beginning of working-through our myths in the street. There are small machines, eating at the base of the walls, installing themselves in the alcoves and alleyways, black market mechanisms of supply and demand, of gamble and reward, of investment and loss. The machines' noise rises in a chorus of calls, begging to have their levers pulled and their knobs twisted. Take the data they spit on you, and rub it into your algorithm. Reject the Like Economy and replace it with a barter system of curses and threats. Print your own sigilized business cards of the attention-investment elite. Pack all the instruments you have created from the material you've dug from the ground into lightweight bandoliers, strap them across your shoulders and put the best one in a pocket you can easily reach.

The technology is calling us out into the streets, but we ought not to wander out unprepared. There's a checklist of things to bring. These are some of the tools we'll need in the street. If you are missing anything, ask your neighbor or see what you can fashion from other tools.<sup>151</sup>

# The best of both worlds Hybridize or disappear<sup>152</sup>

---

compendio della mostra "#FUTUREMYTH", 319 Scholes, New York, 18  
aprile–5 maggio 2013

152 Oliver Laric, Versions





Artie Vierkant, Image Objects, 2011–ongoing



# *Fatigue, Coriolis, Caduta perpetua*

Imagine how humans grow up in the info sphere.<sup>153</sup>

Imagine you are falling. But there is no ground.<sup>154</sup>

Today psychopathy reveals itself ever more clearly as a social epidemic and, more precisely, to a socio-communicational one. If you want to survive you have to be competitive, and if you want to be competitive you must be connected, receive and process continuously an immense and growing amount of data. This provokes a constant attentive stress, a reduction of the time available for affectivity.<sup>155</sup>

---

153 Geert Lovink, "Soft Narcosis of the Networked Condition", in *Adbusters* 106, March–April 2013 — <https://www.adbusters.org/magazine/106/soft-narcosis-networked-condition.html>

154 Hito Steyerl, "In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective", in *The Wretched of the Screen*, Sternberg Press, Berlin, 2013 — <http://www.e-flux.com/journal/in-free-fall-a-thought-experiment-on-vertical-perspective/>

155 Franco "Bifo" Berardi, "The Soul at Work", in *Precarious Rhapsody: Semiocapitalism and the pathologies of the post-alpha generation*, Minor Compositions, London, 2009, p. 43

Like the athlete who lives to perform for stadiums and television audiences of millions, the aesthete basks in the stress of overproduction.<sup>156</sup>

“you only know how to consume”

“you only know how to consume”

“you only know how to consume”

“you only know how to consume”

“time to buy more shampoo”

“time to buy more shampoo”

“time to buy more shampoo”

“time to buy more shampoo”<sup>157</sup>

While many seem to experience their Internet lives as a separate space of reality, I have always felt that the two were inextricable. I don't go on the Internet; I am in the Internet and I am always online. I have extended myself into the machines I carry with me at all times. This space is continually shifting and I veer to adjust, applying myself to new media, continually gathering and recording data about myself, my relationships, my thoughts. I am a immaterial database of

---

156 Brad Troemel, "Athletic Aesthetics"

157 Kevin Bewersdorf, The Four Sacred Logos

memory and hypertext, with invisible links in and out between the Internet and myself.<sup>158</sup>

It seems that buying anything today usually involves giving away more than money. When I bought a fan at a store recently, the clerk not only took my cash, but also wanted to know my first, middle, and last name, mailing address, home phone number, cell phone number, e-mail address, birth date, and my favorite holiday. Becoming a member of the store means huge discounts and chances to meet other members at in-store events, the clerk told me. No thanks, I said. “It pays to belong,” he insisted, as I walked out of the store. Belonging is increasingly part of the nature of transactions. I am not a joiner, and try to ignore the offers and specials that businesses use as incentives.<sup>159</sup>

In the beginning there was no earth, no water – nothing.

There was a single hill called Nunne Chaha.

In the beginning everything was dead.

In the beginning there was nothing; nothing at all.

---

158 Krystal South, Identify Yourself

159 Paul Chan, “What Art Is and Where it Belongs”, in e-flux Journal #10, 2009 — <http://www.e-flux.com/journal/what-art-is-and-where-it-belongs/>

No light, no life, no movement no breath.  
In the beginning there was an immense unit of energy.  
In the beginning there was nothing but shadow and only darkness and water and the great god Bumba.  
In the beginning were quantum fluctuations.<sup>160</sup>

Access to computers and the Internet completely changed the way that I consumed information and organized ideas in my head. I saw information stacked on top of itself in simultaneity, no longer confined to spatiotemporal dimensions of the book. This information was editable, and I could copy, paste, and cut text and images from one place to the next, squirreling away bits that felt important to me. I suddenly understood how much of myself I was finding through digital information.<sup>161</sup>

In an attempt to sync their bodies, workers take drugs such as Prozac, Viagra, cocaine or amphetamines. If we bring this analysis to the internet we see these two movements – the expansion of storage and the compression of

---

160 Camille Henrot, *Grosse Fatigue*, 2013

161 Krystal South, *Identify Yourself*

time – making online work so stressful. It is the “origin of contemporary chaos.” A chaos that occurs when the world goes too fast for your brain.<sup>162</sup>

Paradoxically, while you are falling, you will probably feel as if you are floating—or not even moving at all. Falling is relational—if there is nothing to fall toward, you may not even be aware that you’re falling. If there is no ground, gravity might be low and you’ll feel weightless. Objects will stay suspended if you let go of them. Whole societies around you may be falling just as you are. And it may actually feel like perfect stasis—as if history and time have ended and you can’t even remember that time ever moved forward.<sup>163</sup>

---

162 Geert Lovink, “Soft Narcosis of the Networked Condition”

163 Hito Steyerl, “In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective”, in *The Wretched of the Screen*

When more information buy less meaning, when there is inflation in meaning, the info sphere accelerates and you are unable to keep up.<sup>164</sup>

Parallel universes don't actually move parallel. In fact they stream into each other reciprocally and ceaselessly, possibility becoming real, fact projected beyond itself into abstraction. Between the folds in the planes of the multiverse we have come to live into, polysemy is due to replace the whole sense of the word meaning; or better say "meaning" is due to include "polysemy" by defaults, very much like "polyphony" came to replace "monophony" in music since many centuries.<sup>165</sup>

"In my video, the desire to universalize knowledge is accompanied by the conscience I have of this act. As soon as you think you have laid out and circumscribed the entirety of your universe within a single, selfsame landscape, isn't the only question of any worth, and which relentlessly nags and torments the mind, inevitably the same as that with which Jonas Cohn ends his *History of the Infinite* (1896): "But

---

164 Lars "TCF" Holdhus, <http://239bbb3d7d864ccc7a3fb5e2d3ab-23f061e19a45444ddca883961ce252d9454.com/> (no longer active), 2012

165 Enrico Boccioletti, Translationships

what is there beyond the limit?"<sup>166</sup>

In psychophysical perception, the Coriolis effect is the misperception of body orientation and induces nausea, due to the Coriolis force. The Coriolis effect is a concern of pilots, where it can cause extreme disorientation. In physics, the Coriolis effect is a deflection of moving objects when they are viewed in a rotating reference frame.<sup>167</sup>

In an attention economy, there is more value in being ubiquitous than scarce, especially when there is no added cost to publicizing more works and no depletion of digital content's aura, given that it permanently exists only as a copy for all. The waiting period between releases that once structured the market and assigned a price to each work does not suit online content. There is now simply not enough time for a single assessor to explore an aesthete's full catalog, or for the market to price it all. The aesthete is outrunning them.<sup>168</sup>

---

166 Camille Henrot on Grosse Fatigue

167 Enrico Boccioletti, Translationships

168 Brad Troemel, "Athletic Aesthetics"

As you are falling, your sense of orientation may start to play additional tricks on you. The horizon quivers in a maze of collapsing lines and you may lose any sense of above and below, of before and after, of yourself and your boundaries. Pilots have even reported that free fall can trigger a feeling of confusion between the self and the aircraft. While falling, people may sense themselves as being things, while things may sense that they are people. Traditional modes of seeing and feeling are shattered. Any sense of balance is disrupted. Perspectives are twisted and multiplied. New types of visuality arise.<sup>169</sup>

The past few years has seen visual culture saturated by military and entertainment images' views from above.<sup>170</sup>

Aircraft expand the horizon of communication and act as aerial cameras providing backgrounds for aerial map views. Drones survey, track, and kill. But the entertainment industry is busy as well. Especially in 3D cinema, the new characteristics of aerial views are fully exploited

---

169 Hito Steyerl, "In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective", in *The Wretched of the Screen*

170 Ibid.



by staging vertiginous flights into abysses. One could almost say that 3D and the construction of imaginary vertical worlds (prefigured in the logic of computer games) are essential to each other. 3D also intensifies hierarchies of material required to access this new visuality.<sup>171</sup>

How do these aerial representations—in which grounding effectively constitutes a privileged subject—link to the hypothesis that we currently inhabit a condition of free fall? The answer is simple: many of the aerial views, 3D nose-dives, Google Maps, and surveillance panoramas do not actually portray a stable ground. Instead, they create a supposition that it exists in the first place. Retroactively, this virtual ground creates a perspective of overview and surveillance for a distanced, superior spectator safely floating up in the air. Just as linear perspective established an imaginary stable observer and horizon, so does the perspective from above establish an imaginary floating observer and an imaginary stable ground.<sup>172</sup>

At the risk of romanticizing a potentially self-

---

171    *Ibid.*

172    *Ibid.*

harming practice born of precarity, there is a certain euphoria, like the endorphin-fueled exhaustion of a runner's high, in depleting your mental and physical faculties to the greatest extent possible, especially when this exertion drives the expression of an expanding creative vision. Just as in weightlifting, in which mass is gained from strenuous reps that destroy and prompt the enlarged rebuilding of muscle fibers, athletic aestheticism promises that artistic progression will come more surely from the stress of strenuous making than from contemplative reverie. What separates the aesthete from the overworked intern or sweatshop worker is that the aesthetes' labor serves themselves; it's self-exploitation rather than exploitation at the hands of other capitalists.<sup>173</sup>

If the value of the masterpiece was found in its timelessness and material specificity, the aesthete's ambition is to exist most fully in the limited time and infinite space to which they can lay claim.<sup>174</sup>

Falling means ruin and demise as well as love and abandon, passion and surrender, decline

---

173 Brad Troemel, "Athletic Aesthetics"

174 Ibid.

and catastrophe. Falling is corruption as well as liberation, a condition that turns people into things and vice versa. It takes place in an opening we could endure or enjoy, embrace or suffer, or simply accept as reality.<sup>175</sup>

I always reconnect art work to the idea of fitness; to ease your mind in running, gathering mind flow in endurance, isn't it concerning the spiritual in art? Melt fat, burn calories. It has something of Giacometti, and taking the fat off space.<sup>176</sup>

I set my ambition so high that every unproductive circumstance can become a wellspring of anxiety, and non-productivity automatically sense of guilt. Every hour the eleventh-hour. Sleeping alone has come to represent a waste of possibilities, that set of possibilities at your fingertips if you'd been sleeping with somebody on the other hand. Unconscious activity as spam. Having a job as waste of energy. How are you performing in life? I mean, tangible outcome, countable results. You are always at work when you become the work.<sup>177</sup>

---

175 Hito Steyerl, "In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective", in *The Wretched of the Screen*

176 Enrico Boccioletti, *Softest Hard*

177 *Ibid.*

But falling does not only mean falling apart, it can also mean a new certainty falling into place. Grappling with crumbling futures that propel us backwards onto an agonizing present, we may realize that the place we are falling toward is no longer grounded, nor is it stable. It promises no community, but a shifting formation.<sup>178</sup>

Accuracy is now inclusion.<sup>179</sup>

---

178 Hito Steyerl, "In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective", in *The Wretched of the Screen*

179 Enrico Boccioletti, *Translationships*

Future Artworks as Saved Text Messages (Nokia 6060), 2013

24-06-2013

artwork for the 2020's: deep fry a swan, dip head into sweet and sour sauce, nationalism

18-06-2013

kanye cryogenically frozen and shot at the face of the sphinx in egypt

18-06-2013

ask anonymous to hack e flux, spam hentai porn

*Jaakko Pallasvuo, Future Artworks as Saved Text Messages (Nokia6060), 2013*

Jaakko Pallasvuo, Mic Blob, 2013



# Palinopsia

“Release early, release often, delegate everything you can, be open to the point of promiscuity” è il titolo di una mostra<sup>180</sup> dell’artista olandese Harm van den Dorpel ispirato ad un “credo operativo” dei programmatori in ambito open source.

Il suo stesso lavoro e studio online dissociations.com<sup>181</sup> non si rivela mai completamente, e il visitatore scivola attraverso una permeabilità di *link* in forma liberamente associativa, collegamenti e analogie che continuano a formulare domande, piuttosto che fornire risposte in una direzione univocamente interpretabile.

Ogni sforzo che sia in grado di sollevare un dubbio è uno sforzo plausibile.

È dall’incertezza che si generano nuovi stimoli.  
Niente sfugge a una volontà interpretativa tanto

---

180 Harm van den Dorpel, “Release early, release often, delegate everything you can, be open to the point of promiscuity”, 2013 — <http://www.abronsartscenter.org/galleries/past/harm-van-den-dorpel.html>

181 <http://dissociations.com>

quanto il momento presente nel momento stesso in cui accade.

(Formulating coherence criteria using written language always reduces essential complexity because this language requires a mode of representation and interpretation)<sup>182</sup>

La scena artistica “globale” è imprigionata nella sua stessa struttura, in un feedback-loop a metà fra il commento continuo di sé e la riproposizione di forme e meccanismi dati per validi in quanto tali, proprio per una questione formale e contestuale di appartenenza stessa.

In un tentativo di log-off temporaneo dallo stress della mente iper-connessa, Daniel Keller (AIDS-3D) propone strategie di alternanza entrata-uscita da un “autismo volontario”, come generazione di un sistema di segni auto-riferito, una possibile autodifesa dai pericoli di un “esterno” costante, sempre presente anche nella sfera del tempo “interiore” e privato:



In the anime series *Ghost in the Shell*, ‘Autistic Mode’ is a defense mechanism used by cybernetic soldiers to protect their minds from external harm by disconnecting completely from the ubiquitous mind-connected internet. Indeed, a user on the autism message board *wrongplanet.net* describes his belief that he is able to consciously enter and exit an ‘Autistic Mode’ at will: ‘I have now achieved so much understanding of myself that I can now consciously “jump in and out” of autistic mode. In autistic mode I believe the thoughts in my head to be reality. There is a filter from the world as it is to my perception of the world... In non-autistic mode there is no filter from the world as it is to my perception of the world. I’m in the world. The only truth is what I sense around me.’<sup>183</sup>

Penso al mio lavoro come ad un insieme di “gesti”, in cui lo sforzo principale è il tentativo di instillare un residuo di non senso all’interno di rigide, fin troppo, strutture formali. Fortuna vuole che la tendenza al caos sia più forte rispetto a quella di qualsiasi sistema ordinato delle cose.

---

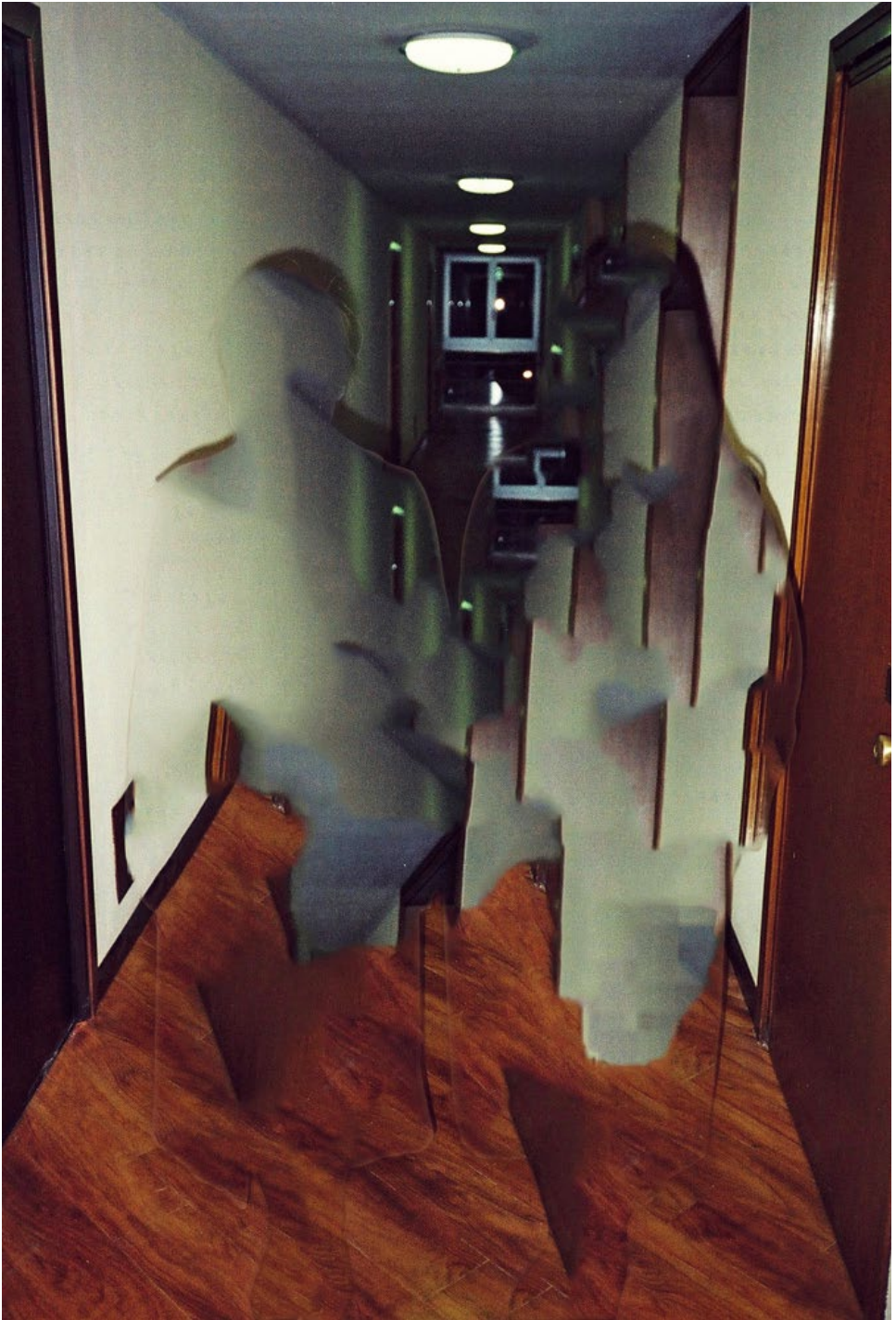
183 Nick Lalla and Daniel Keller for “Liquid Autist” at Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin, 21 September–26 October 2013 — [http://aktnz.com/wp-content/uploads/2013/10/presstext\\_LA.pdf](http://aktnz.com/wp-content/uploads/2013/10/presstext_LA.pdf)

Non-senso come proiezione di uno spazio negativo, un silenzio che possa alienare dal rumore di fondo – un baccano infernale che rompa il silenzio.

Liberare uno spazio “vuoto” è credere nella possibilità di ripristinare il privilegio della possibilità, l’opportunità della contraddizione. La scelta simultanea di molteplici direzioni.

Non ho mai trovato il modo di “concludere” alcun lavoro. È un caos di work-in-progress e beta-versioning, ogni lavoro può “sfuggire di mano”. È qualcosa di auspicabile, una liberazione dall’assillante presenza del sé.

Content Aware (2011–ongoing) è una collezione di immagini scaricate, in cui il soggetto è assorbito e assimilato al piano del fondale, sfruttando in modo esagerato la funzionalità di *riempimento in base al contenuto* di Photoshop. L’algoritmo del software genera automaticamente all’interno dell’area selezionata un pattern calcolato coerentemente ai pixel circostanti.



Content Aware, 2011–

Two Vessels Wrecked  
Over Sharp Slime of  
Recurrence (Retina),  
2013



Le identità *inflazionate* e *iper-accelerate* dei modelli di partenza, negate della propria singolarità, sono reinserte in un flusso di ricorsività, un momento fermo, una nuova e nessuna forma. Nessuna in particolare: ogni identità possibile.

Quello che mi interessa, al di là del prescindibile risultato formale, interessante o repellente che sia – è la reiterazione ad infinitum di un gesto preciso, che è sempre lo stesso.

È un lavoro “veloce” che viene dal flusso, e si reinserte nel flusso “rigurgitato” in cui le immagini circolano in rete.

Vengono da reblog per “guadagnarsi” altri reblog, lontani da un gesto che posso controllare, al di fuori di una riconoscibilità “autorale” – nel calderone *teen*, ironico, pornografico o *arty* che sia: *audience* accidentale.

Ogni oggetto o immagine discreti sono comunque parte di un continuum di istanze non finite (Tom Sherman).

Più precisamente:

Ethereal culture is grounded, made concrete, in its audience. Works of art in the immaterial domain are never finished, they are simply introduced (initialized) and placed (contextualized) for participation and interaction: the audience may add to, alter, customize, pass on, subtract from the work, etc. The identity or address of the work is therefore shared by the artist and the audience. The artist, of course, may choose to revisit any or all of his or her own works for revision in such an interactive environment.<sup>184</sup>

Qualcosa che c'era non c'è più, ma rimane una traccia.

Retina Display is a brand name used by Apple for liquid crystal displays which they claim have a high enough pixel density that the human eye is unable to notice pixelation at a typical viewing distance. The term is used for several Apple products, including the iPhone, iPod Touch, iPad,

---

184 Tom Sherman, "The Finished Work of Art is a thing of the Past", in C, no. 45, Spring 1995 — <http://www.stanford.edu/class/history34q/readings/MediaArchaeology/sherman.htm>



Indian Summer (Retina), 2013

and MacBook Pro. As the typical viewing distance would be different depending on each device's usage, the pixels per inch claimed to be of retina quality can be different for the smallest devices (326, iPhone and iPod Touch), greater than the mid-sized devices (264, iPad) and greater than the larger devices (220, MacBook Pro).<sup>185</sup>

Software interface patterns printed on PVC, eventually arranged as sculptures with other objects, with the *sole* purpose to make work based on digitally altered images of their documentation.<sup>186</sup>

Qualcosa che c'era non c'è più, ma rimane una traccia, di nuovo.

In a Post-Internet society we find that most of all our art experiences are mediated online, as an art existing through various forms of digital documentation. If all Post-Internet artists have one thing in common it is that all their artwork is digitized and may be regarded as existing

---

185 Enrico Boccioletti, *Retina*®, 2012–2013

186 *Ibid.*



in immaterial formats as immaterial entities, regardless of intention. However, a conflict can be observed from these commonalities: certainly not all digitized, immaterial artworks have the same intentions. While all contemporary art may very well be immaterialized online and equalized in this vein, it is because each artist utilizes these platforms so differently, for different purposes and with different agendas that conflicting notions of display emerge. If we follow these conflicts, what we arrive at is an art that is digitized through conversion and an art that is digitized from inception. The former would include art objects that have been digitally documented, and the latter would include websites, digital images, videos, sound pieces, etc., essentially all media that doesn't require exhibition outside one's own private computing space; an art strictly created on the computer (or through digital technologies) meant for viewing on the computer (or projection, monitor, etc.). This type of art likely regards the gallery context display of itself as an ornamental one, unnecessary for the experience of such works. There is a difference then, in an art that chooses to exist outside of a browser window and an art that chooses to stay within it; that continues to

stay digitized and immaterial. This difference also means recognizing the distinct polarities between online and offline art models and the translations that occur from one space to the other. It is here a potential severance between participants exists and as such, ultimately comes down to the philosophies and politics of the artist: between the traditional and the ideal.<sup>187</sup>

<http://translationships.info>

<http://translationships.info>

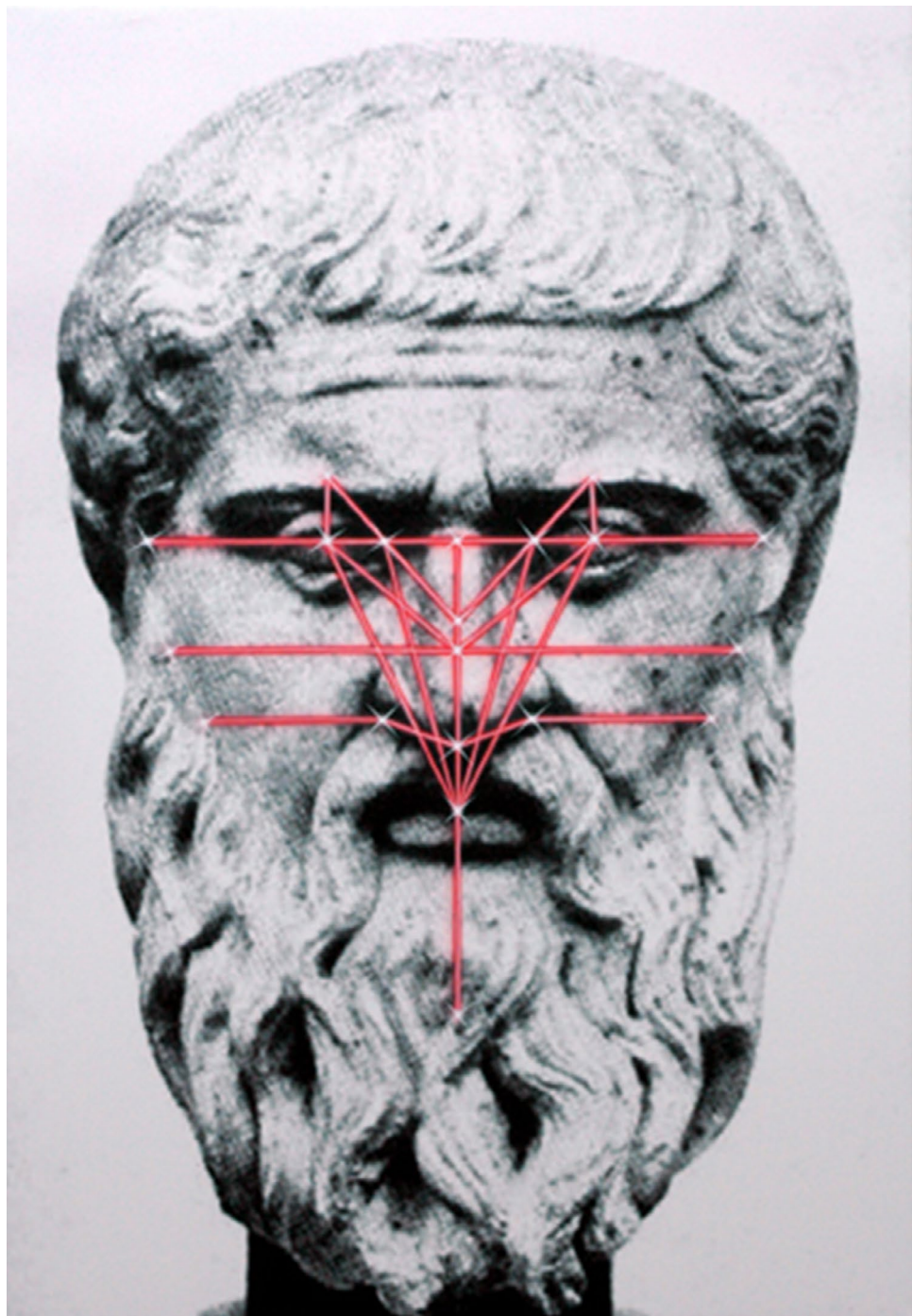
<http://translationships.info>

<http://translationships.info>

<http://translationships.info>



*Aids-3D, Plato with Biometric Overlay, 2009*



# *Piacere irragionevole*

Desidero che la mia disposizione sia un'attitudine il più inclusiva possibile. Uno "spazio" libero che comprenda la libertà di molteplici contraddizioni e relazioni associative, dove non ci siano soluzioni "definitive", decisioni aprioristiche o scelte determinanti.

Un set di parole che sia una pratica meta- o extra- linguistica, che possa apparire/scompare nella disparata varietà dei contesti, ridefinibile all'infinito, aperto al totale rivolgimento – come anche muto, sordo, liberamente auto-riferito.

Al di là delle relazioni sintattiche e grammaticali, una extragrammaticalità di affinità e zone grigie, un gradiente liberatorio che renda la differenza tra affermativo e negativo progressivamente irrilevante.

Overflow is true transparency. No source and no copy, no success and no failure, no master and no pupil, no URL and no IRL, no work and no

holiday, no life and no death, no new and no old, no full and no empty, no log in and no log out, no better and no worse, no on and no off. No anxiety can arise, if departing I know there is no place to be reached.<sup>188</sup>

Parole che non dicano nulla, ma che contengano qualcosa – comprendere come non ci sia nulla da capire ma soltanto da comprendere, prendere-con-sé.

In the age of traceability and database telling something is the ability to include something else.<sup>189</sup>

Google dissolves all discourses by turning them into the word clouds that function as collections of words beyond grammar. These word clouds do not “say” anything—they only contain or do not contain this or that particular word. Accordingly, Google presupposes the liberation of individual words from their grammatical chains, from their subjection to language understood as a grammatically defined word hierarchy. As a philosophical machine, Google is based on a

188 Enrico Boccioletti, *Translationships*

189 *Ibid.*

belief in extragrammatical freedom and the equality of all words and their right to migrate freely in any possible direction—from one local, particular word cloud to another. The trajectory of this migration is the truth of an individual word as it is displayed by Google. And the sum of all these trajectories is the truth of language as a whole—the truth of language that has lost its grammatical power over words. Grammar is the means by which language traditionally created hierarchy among its words. And this hierarchy informed and even determined the way in which the traditional philosophical questioning of knowledge and truth functioned. Questioning via Google presupposes, on the contrary, an extragrammatical set of word clouds as an answer—the word clouds in which the sought-for word occurs.<sup>190</sup>

In this process of this dismantling, labor has been precarized, living time has been fractalized, and collective intelligence has been subjugated. European governments' attack on the educational system is the final blow to the autonomy of knowledge. The subjectivity of the general

---

190 DOCUMENTA (13) and Hatje Cantz (a cura di), 100 Notes – 100 Thoughts: Boris Groys, 046: "Google: Words beyond Grammar", 2012

intellect is dismantled as a precondition to a much broader subjugation of the processes of knowledge, to the techno-linguistic enslavement of cognitive behavior in the sphere of production and consumption.

What is the place of art in this game of reinventing the institution once called a university? Art is the decisive link between conscious mental activity and sensibility, and also between sensibility and sensitivity. During the last decade, art has played a crucial role in modeling the perception of a new form of alienation. If we think of experiences like Eija-Liisa Ahtila's video works, or Jonathan Franzen's *Corrections*, Gus Van Sant's *Elephant*, Miranda July's *No One Belongs Here More Than You and Me and You and Everyone We Know*, and *3-Iron* by Kim Ki-duk, to name just a few, we can consider the phenomenology of suffering in the age of the body and the soul's subjugation to the rhythm of semiocapital. Reactivating sensibility and sensitivity—the affective and sensuous understanding of the other—becomes key to a self-organization of collective intelligence. It is a therapeutic process of its own, a process that Félix Guattari would call simultaneously



chaosmotic and schizoanalytic. Poetry is the language of such a therapeutic project. The therapeutic and artistic act of poetry will open a new space for epistemological autonomy.<sup>191</sup>

In a world where no one is compelled to work more than four hours a day, every person possessed of scientific curiosity will be able to indulge it, and every painter will be able to paint without starving, however excellent his pictures may be.<sup>192</sup>

Can a “serious” exhibition—that is to say, one that addresses the pressing political issues of the day without being too overtly or directly political—indulge in the lowly pleasures of anarchic bodily laughter? Is it OK to fart... *in art*?<sup>193</sup>

Exploring the city connects me. In the shops I feel wired, interconnected, able to share globally understandable contents, universal designs, absolute truths.

---

191 Franco “Bifo” Berardi, “I Want to Think: POST-U”, in e-flux Journal #24

192 Bertrand Russel, “In Praise of Idleness,” 1932 — <https://libcom.org/files/Bertrand%20Russell%20-%20In%20Praise%20of%20Idleness.pdf>

193 Dieter Roelstraete, “How About Pleasure?”, in Ten Fundamental Questions of Curating, Mousse Publishing, Milano, 2013

Never go somewhere, don't limit yourself to the dynamics of back and forth, to the basic double movement of departing and returning: explore.<sup>194</sup>

**SIZE UP THE SITUATION, USE ALL YOUR SENSES, REMEMBER WHERE YOU ARE, VALUE LIVING, IMPROVISE, VANQUISH FEAR AND PANIC, ACT LIKE THE NATIVES, LEARN BASIC SKILLS.**<sup>195</sup>

Indolence becomes a virtue after one no longer misses the news headlines.<sup>196</sup>

Per sua propria forma, con una indolenza contraddittoriamente “per accumulo”, questo documento incarna un tentativo di registrazione di uno scenario cangiante che può essere solamente *osservato* nel suo (de)corso ma non “fermato”, dichiaratamente fallimentare per sé, sebbene affatto inutile.

Rimane da parte mia la convinzione che la

---

194 Amalia Ulman, *Buyer, Walker, Rover*

195 Katja Novitskova, *Post Internet Survival Guide*, Revolver Publishing, Berlin, 2010

196 Geert Lovink, “Soft Narcosis of the Networked Condition”

complessità in cui si sviluppano i livelli di realtà, e la velocità di scambio con la quale i vari piani si mescolano fra loro cambiando repentinamente d'assetto, non sia qualcosa inscrivibile nella carta stampata o nella forma mentis del libro; è forse più verosimilmente nella concatenazione di appunti, una raccolta di brandelli e pezzetti eterogenei in successione, che lo sguardo si avvicina, problematizzando programmaticamente, ad una possibile comprensione della figura ibrida di questa massa *gestuale* emergente – se tale massa esiste davvero.

È questo documento, come accumulo di annotazioni e appunti, frammento che non risolve né scioglie, un altro fibroso nodo possibile di una tessitura di dubbi.



# *Due appendici*

*Jaakko Pallasvuo, "Post Internet, 2013"*

All well meaning advice that I get relates to how I should stop making work about the art world. I've taken this advice to heart. I've been advised to become less cynical and bitter or at least mask it better. The conversation reaches a sudden dead end when I say I'm not bitter or cynical at all. I'm a romantic, an optimist, an idealist, albeit a frustrated one.

Post Internet was a snappy definition for a poorly outlined macrotrend of artistic strategies that emerged in the mid to late 00's and coincided with an explosion of social media and microblogging platforms. Post Internet as a term was met with measured enthusiasm but also with immediate animosity and suspicion by those it was projected on. The artists who rode the trend the hardest were often the most vocal opponents of the term. Artists wanted singular and long

lasting prospects, Post Internet was something brutal against that: it celebrated how similar we all were in the eyes of everyone even slightly removed from the immediate core of the “scene”.

Isn't it more authentic to be inauthentic than authentic if you're inauthentic at heart?

The cult of authenticity drives hipster culture.

Post Internet is the Marilyn Manson t-shirt you wear at 14 and are embarrassed by at 16 when you've moved on to Sartre and Einstürzende Neubauten. You wear black suit jackets and police other teens to become small adults too. That's what happened to most of us. We couldn't find the significant in the insignificant. We couldn't find the rave in our nu rave. Post Internet had its wings clipped when everyone became a post-minimal post-conceptual sculptor the art establishment could have a well-argued reasonable hard on for. Too bad the resources and old dude attention injected into these freshly emerged practices is also a kiss of death, although less wet and sloppy, less ultimate.

To be assimilated is to be forgotten. You find yourself alone in a room full of people. Because I love you I ask: don't hover above yourself. Who you are is better than who you want to be.

Agnes Varda made a great movie called "The Gleaners And I" about gleaning, the act of gathering remnants of crops from a field after the harvest. In the film Varda expands the definition, first to urban gleaners of trash and then to herself, a gleaner of images. I want to glean Post Internet, brush it off, form a layer of protection around it, see what it could still do. I want what no one else does.

Give me your twitter account, your personal brand,  
Your huddled Tumblrs yearning to breathe free;  
The wretched refuse of your teeming social media presence,  
Send these, the homeless,  
Tempest-tossed to me  
I lift my lamp beside the golden door!

[http://dawsonscreek.info/post/46806574481/  
post-internet-2013](http://dawsonscreek.info/post/46806574481/post-internet-2013)

WORDS: 459

NOTES: 24

3/31/13 — 8:58pm

SHORT URL: <http://tumblr.co/ZOyJFyhbuwMH>



*Ben Vickers, "Some Brief Notes on: How Post-Internet got lost.", 2013*

[these are my notes from the panel i contributed to at the #ICAdebate 'Post-Net Aesthetics' on the 17th of October 2013. w/ Harm van den Dorpel, Rozsa Farkas, Josephine Berry Slater, moderated by Karen Archey - also: <http://new.livestream.com/accounts/5745227/events/2464307>]

Some Brief Notes on: How Post-Internet got lost.

I'm not an artist but if I were, this would be the work.

Firstly, as has become a commonplace caveat for me when discussing anything relating to post-internet, I'd like to state this is a singular perspective, subjective, told by me based on participation,

there are many other ways this can be spoken about and probably will be today.

Since I only have five minutes or so, I'm going to cram as much content into what I say as possible, which might be annoying and slightly disruptive, but I think it might be useful for carving some parameters or points of contention.

Crucial thing to consider, in order to understand the evolution and early stages of the subject at hand, post-internet, you have to focus on and imagine a different internet, one totally unlike the one we know today. You also have to imagine that there are many internets but that only one has come to dominate today in the present context.

In order to imagine that, know, that before the creation of vwork in 2006 there wasn't really any contemporary art on the internet.

So...

At it's inception the post internet condition carried a number of characteristics that we can now posthumously refer back to

//The display of work that doesn't consider the gallery to be an inside space - but rather a single node in a network of possible spaces or modes of display.

//The use of self branding as a tool for fluid production, that assumes all output - be it through social networks or a public space as a component of the work.

//The ability to decontextualise the work of others (art or non-art) by consuming it into ones own practice, or world.

//Production of work is usually contingent on situation and context, not style or content, message or School.

//As a whole, it recognised the banality of the internet in our everyday lives;  
But strategically used the emperors new clothes obsession with 'digital' as a force multiplier for its own accumulation of cultural capital and spread.

How were the foundations of post-internet built:

//The early stages of those that gave rise to the term were constituted by a small globally networked community.

//This community was connected through things like; email lists, delicious bookmarking, flickr, surf clubs and later tumblr.

//It built it's own discourse outside of an authoritorial or institutional space and unexpectedly distributed it to a Mainstream audience.

//There was a strong sense of community, that created a degree of personal isolation for the places individuals found themselves in the AFK lives - as a result people started travelling to meet others they were working together with online.

//Most of early post-internet stuff was produced online.

What were post-internet's blind spots:

//A misunderstanding that implied horizontalism in new communication technologies  $\neq$  a complete shift in power relations.

//It tried to reinvent the wheel because it lacked the tacit knowledge of previous generations who had shared similar concerns and worked through many of the pitfalls.

//It created a silo for itself by predicating too much of its discourse on a sociality restricted to the filter bubble of post art school privilege.

//It rejected the maker movement and sincerity of evolving forms of exchange seen in the sharing economy or open source movement to its own detriment.

//It mistakenly thought weak ties were more effective than strong ties in building meaning.

Where post-internet got lost:

//The centralisation of the discourse around a specific term.

//It got drunk on followers and likes.

//The material reality of having to feed oneself led to its key proponents taking positions in existing institutions instead of building their own.

//Many artists have chosen to be represented by commercial galleries - and as a result the gallery space has been re-prioritised.

//When every art student on the planet started replicating the aesthetics mistakenly tied to the term post-internet, the golden tickets ran out and it was doomed to premature canonisation.

What post-internet could of meant:

//It could have stayed true to its roots and built on the idea that the network, constituted by human beings and physical places, was more important than the objects derived from it.

//Thus acting to feed the value created by individuals back into that network.

//It could have begun to build a formal understanding of what the aesthetic of a network, with no one single perspective might actually mean.

//It could have bored down into it's mild concerns with the bias of protocols and the total lack of neutrality in technology.

//It could have continued with conviction the idea of an art with no spectators in a way that was generous and inclusive.

Some of these provocations for a different post-internet to the one that we currently have, might imply that I think art should have a purpose or specific use value - I don't - but I do think art has options, unlike many other professions.

Now that post-internet is dead, where do we go?

The #NewAesthetic

I like the New Aesthetic, it's an ugly term no

one really wants to be directly associated with and anything that the art world rejects initially on impulse has to be more interesting in this moment than the things it laps up, especially when its able to garner such a large audience elsewhere.

I think James Bridle in this moment acts as an interesting and powerful axis between the art world proper and the other world of makers and hackers; with an intense and sincere concern for the implication of new technologies on our everyday lives.

## Digital Dualism

A term coined by Nathan Jurgenson.

“Digital dualism is the belief that the on and offline are largely separate and distinct realities. Digital dualists view digital content as part of a “virtual” world separate from a “real” world found in physical space.”



## #Stacktivism

A term coined by Jay Springett

Which posits that “we cannot have a conversation about something whilst it remains unseen” derived from Benjamin Bratton’s work on ‘The Stack’

#stacktivism is a term that attempts to give form to a critical conversation & line of enquiry around infrastructure & the relationship we have to it, whilst asking the question “who controls the means of not dying?”

<http://pastebin.com/bm1EKB9H>

BY: BEN\_VICKERS ON OCT 21ST, 2013

SYNTAX: NONE

SIZE: 6.61 KB

HITS: 545

EXPIRES: NEVER

## Bibliography

BANG LARSEN Lars, "Turn! Turn! Turn!" in Mousse # 35, October 2012 — <http://moussemagazine.it/articolo.mm?id=879>

BARTHES Roland, "The Death of the Author", in Aspen no. 5-6, 1967 and Image-Music-Text, 1977

BEARD Thomas, "Interview with Guthrie Lonergan", in Rhizome, March 26, 2008 — <http://rhizome.org/editorial/2008/mar/26/interview-with-guthrie-lonergan/>

BERARDI Franco "Bifo", "The Soul at Work", in Precarious Rhapsody: Semiocapitalism and the pathologies of the post-alpha generation, Minor Compositions, London, 2009

BERARDI Franco "Bifo", "The cognitariat against capitalist cybertime", in Precarious Rhapsody: Semiocapitalism and the pathologies of the post-alpha generation, Minor Compositions, London, 2009

BERARDI Franco "Bifo", "I Want to Think: POST-U", in e-flux Journal #24, April 2011 — <http://www.e-flux.com/journal/i-want-to-think-post-u/>

BERARDI Franco "Bifo", "The Future After the End of the Economy", in e-flux Journal #30, 2011 — <http://www.e-flux.com/journal/the-future-after-the-end-of-the-economy/>

BEWERSDORF Kevin, Spirit Surfing, Link Editions, Brescia 2012

BIRNBAUM Daniel, "When Attitude Becomes Form: Daniel Birnbaum on Harald Szeemann", in Artforum 53-54 (Summer), 2005

BOCCIOLETTI Enrico, "Statement", 2012 — <http://www.spcnvdr.org/statement/>

BOCCIOLETTI Enrico, Creolistics, 2012 — <https://docs.google.com/document/pub?id=1bJlpJSpP9poLp1daLB7Ucw0FK-Vf1UewFjFRwZW2Ovho#ftnt3>

BOCCIOLETTI Enrico, Translationships, 2011 - 2014 — <http://www.spcnvdr.org/translationships-info/>

BOCCIOLETTI Enrico, Softest Hard, 2013 — <http://thesoftesthard.tumblr.com/>

BORDIGNON Elena, "Il neo neo realismo di Riccardo Benassi", in Art Texts Pics, 2013 — <http://atpdiary.com/exhibit/il-neo-neo-realismo-di-riccardo-benassi/>

BOURRIAUD Nicolas, Relational Aesthetics, Presses du Reel, Paris 2002

BOURRIAUD Nicholas, Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World, Lukas & Sternberg, New York, 2002

CARR Edward, "Staring into the Abyss", in The Economist, November 12th, 2012 — <http://www.economist.com/node/21536872>

CHAN Paul, "What Art Is and Where it Belongs", in e-flux Journal #10, November 2009 — <http://www.e-flux.com/journal/what-art-is-and-where-it-belongs/>

CURRIE Nicholas, "A New Fruit", in Mousse #30, September 2011 — <http://www.moussemagazine.it/articolo.mm?lang=en&id=742>

DEBATTY, Régine, "Interview with Marisa Olson", in *We Make Money Not Art*, March 28, 2008 — <http://we-make-money-not-art.com/archives/2008/03/how-does-one-become-marisa.php#.UiJNn2TXRVE>

DELEUZE Gilles & PARNET Claire, *Dialogues II*, Columbia University Press, 2002

DOULAS Louis, "Within Post-Internet, Part One", in *Pool*, June 2011 — <http://pooool.info/within-post-internet-part-i/>

ECO Umberto, *Come si fa una tesi di laurea*, Bompiani, Milano, 1977

FLEMING Peter, "After Work: What Does Refusal Mean Today?", in *Living Labor*, Sternberg Press, Berlin, 2013

FINLEY Susan, KNOWLES J. Gary, *Researcher as Artist/Artist as Researcher*, University of Michigan, 1995 — [http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/68774/10.1177\\_107780049500100107.pdf](http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/68774/10.1177_107780049500100107.pdf)

FOSTER Hal, *The Return of the Real*, The MIT Press, Cambridge - London 1996

FOSTER Hal, KRAUSS Rosalind, BOIS Yve-Alain, BUCHLOH Benjamin, *Art Since 1900*, London, Thames & Hudson 2005

FOUCAULT Michel, "What is an Author?". Lecture presented to the Société Française de Philosophie, 22 February 1969 – English translation by Josué V. Harari

GROYS Boris, *Art Power*, MIT Press, Cambridge - London 2008

GROYS Boris, *Going Public*, Sternberg Press, Berlin 2010

GROYS Boris, *046: Google: Words beyond Grammar, for 100 Notes – 100 Thoughts*, edited by DOCUMENTA (13) and Hatje Cantz, 2012

GUPTA Vinay, "Practical Resilience: Europe is at risk of war – what should we do?", 2012 — [http://edgeryders.wikispiral.org/practical-resilience/mission\\_case/europe-risk-war-what-should-we-do](http://edgeryders.wikispiral.org/practical-resilience/mission_case/europe-risk-war-what-should-we-do)

HARPER Adam, "Vaporwave and the pop-art of the virtual plaza", in *Dummy*, July 2012 — <http://www.dummymag.com/features/adam-harper-vaporwave>

JONES Caitlin, "Conceptual Blind Spots", in *Mousse #38*, April 2013 — <http://moussemagazine.it/articolo.mm?lang=en&id=969>

JOSELIT David, *After Art*, Princeton University Press, 2012

KAMP Annette, "New Concepts of Work and Time", in *Living Labor*, Sternberg Press, Berlin, 2013

KATRIB Ruba, "Hyper-Materiality. Interview with Alisa Baremboym and Pamela Rosenkranz", in *Kaleidoscope* issue 18, Summer 2013 — <http://kaleidoscope-press.com/issue-contents/hyper-materialityinterview-by-ruba-katrib/>

LATRONICO Vincenzo, "Auf Der Zunge/Tip of the Tongue", in *Frieze d/e* Issue 4, Spring 2012 — <http://frieze-magazin.de/archiv/features/auf-der-zunge/?lang=en>

LIALINA Olia, ESPENSCHIED Dragan, *Digital Folklore*, Merz Akademie, Stuttgart 2009

LIPPARD Lucy R., *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press, 1973

- LOVINK Geert, "Soft Narcosis of the Networked Condition", in *Adbusters* 106, March–April 2013 — <https://www.adbusters.org/magazine/106/soft-narcosis-networked-condition.html>
- MANOVICH Lev, *Software Culture*, Olivares, Milano 2010
- MCHUGH Gene, *Post Internet*, Link Editions, Brescia 2012
- METAHEAVEN, "Europe Sans: History, Politics, and Protocol in the EU Image", in *e-flux Journal* #5, 2009 — <http://www.e-flux.com/journal/europe-sans-history-politics-and-protocol-in-the-eu-image/>
- MOMUS, *The Book of Scotlands*, Sternberg Press, Berlin, 2009
- NEGROPONTE Nicholas, "Beyond Digital", in *WIRED* issue 6.12, December 1998 — <http://web.media.mit.edu/~nicholas/Wired/WIRED6-12.html>
- NIELSEN Jakob, *Multimedia and Hypertext: The Internet and Beyond*, AP Professional, Boston, MA, 1995 — <http://www.nngroup.com/articles/coping-information-overload>
- NIETZSCHE Friedrich, *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*, 1887
- NOVITSKOVA Katja, *Post Internet Survival Guide*, Revolver Publishing, Berlin, 2010
- PALLASVUO Jaakko, "Post Internet, 2013", March 31, 2013 — <http://tumblr.co/ZOyJFyhbuwMH>
- PRICE Seth, *Dispersion*, 2002–ongoing — <http://www.distributedhistory.com/Dispersion2008.pdf>
- QUARANTA Domenico, "I Like the Direct Experience of Documentation: A Conversation with Artie Vierkant and Parker Ito", in *ArtPulse* No.16 Vol. 4, 2013 — <http://artpulsemagazine.com/i-like-the-direct-experience-of-documentation-a-conversation-with-artie-vierkant-and-parker-ito>
- QUARANTA Domenico, *Beyond New Media Art*, Link Editions, Brescia 2013
- ROELSTRAETE Dieter, "How About Pleasure?", in *Ten Fundamental Questions of Curating*, Mousse Publishing, Milano, 2013
- ROTHSTEIN Adam, "FutureMyth Notes", in *#FUTUREMYTH*, 319 Scholes, New York, 18 aprile–5 maggio 2013 — <http://futuremyth.net/>
- RULE Alix, LEVINE David, "International Art English", in *Triple Canopy*, Issue 16, 2012 — [http://canopycanopycanopy.com/16/international\\_art\\_english](http://canopycanopycanopy.com/16/international_art_english)
- RUSSEL Bertrand, "In Praise of Idleness," 1932, cf. <https://libcom.org/files/Bertrand%20Russell%20-%20In%20Praise%20of%20Idleness.pdf>
- SANCHEZ Michael, "Art and Transmission", in *Artforum*, Summer 2013
- SHERMAN Tom, "The Finished Work of Art is a thing of the Past", in *C*, no. 45, Spring 1995 — <http://www.stanford.edu/class/history34q/readings/MediaArchaeology/sherman.htm>
- SIEGELAUB Seth (a cura di), "January 5–31, 1969", 44 East Fifty-second Street, Manhattan New York, 1969 — <http://www.primaryinformation.org/files/january1969.pdf>

SI-QIN Timur, “Metamaterialism”, in Pool, 2011 — <http://pooool.info/metamaterialism/>

SOUTH Krystal, Identify Yourself, 2013 — <http://idyrself.com/>

STEYERL Hito, “In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective”, in e-flux Journal #24, April 2011 — <http://www.e-flux.com/journal/in-free-fall-a-thought-experiment-on-vertical-perspective/>

STEYERL Hito, “International Disco Latin”, in e-flux Journal #45, May 2013 — <http://www.e-flux.com/journal/international-disco-latin/>

STEYERL Hito, The Wretched of the Screen, Sternberg Press, Berlin, 2013

SZEEMANN Harald, Live in your head: When Attitudes Become Form. Works - Concepts - Processes - Situations - Information, catalogo della mostra, 1969

TRECARTIN Ryan, Ryan’s Web 1.0. A Lossless Fall, Link Editions, Brescia 2012

TROEMEL Brad, Peer Pressure, Link Editions, Brescia, 2012

TROEMEL Brad, “Athletic Aesthetics”, in The New Inquiry Vol. 16: New World Order, May 2013 — <http://thenewinquiry.com/essays/athletic-aesthetics/>

ULMAN Amalia, Buyer, Walker, Rover, 2013 — <http://amaliaulman.eu/buyer-walker-rover>

VICKERS Ben, “Some Brief Notes on: How Post-Internet got lost.”, October 21, 2013 — <http://pastebin.com/bm1EKB9H>

VIKANT Artie, The Image Object Post-Internet, 2010 — <http://jstchillin.org/artie/vierkant.html>

VINGE Vernor, The Coming Technological Singularity: How to Survive in the Post-Human Era, San Diego State University, 1993 — <http://www-rohan.sdsu.edu/faculty/vinge/misc/singularity.html>

WARA Agatha, “What does Nike want?”, in DIS Magazine, 2012 — <http://dismagazine.com/dystopia/evolved-lifestyles/32718/what-does-nike-want/>

WITTGENSTEIN Ludwig, Tractatus Logico-Philosophicus, 1922 (5.6)

WITTGENSTEIN Ludwig, Notebooks 1914-1916, 1961

## Main web references

e-flux Journal — <http://e-flux.com/journals/>

Rhizome.org — <http://rhizome.org/>

Aaaaarg.org — <http://aaaaarg.org/>

Pooool.info — <http://pooool.info/>

Pwrshare.info — <http://pwrshare.info/>

K-HOLE — <http://khole.net/>

The New Aesthetic — <http://new-aesthetic.tumblr.com/>





# LINK Editions

<http://editions.linkartcenter.eu/>

## Clouds

**Domenico Quaranta**, *In Your Computer*, 2011  
**Valentina Tanni**, *Random*, 2011  
**Gene McHugh**, *Post Internet*, 2011  
**Brad Troemel**, *Peer Pressure*, 2011  
**Kevin Bewersdorf**, *Spirit Surfing*, 2012  
**Mathias Jansson**, *Everything I shoot Is Art*, 2012  
**Domenico Quaranta**, *Beyond New Media Art*, 2013  
**Curt Cloninger**, *One Per Year*, 2014

## In My Computer

**#1 Miltos Manetas**, *In My Computer # 1*, 2011  
**#2 Chris Coy**, *After Brad Troemel*, 2013  
**#3 Martin Howse**, *Diff in June*, 2013  
**#4 Damiano Nava**, *Let the Right One In*, 2013  
**#5 Evan Roth**, *Since You Were Born*, 2014  
**#6 Addie Wagenknecht**, *Technological Selection of Fate*, 2014

## Catalogues

**Collect the WWWorld. The Artist as Archivist in the Internet Age**, 2011  
Exhibition Catalogue. Edited by Domenico Quaranta, with texts  
by Josephine Bosma, Gene McHugh, Joanne McNeil, D. Quaranta

**Gazira Babeli**, 2011.  
Exhibition catalogue. Edited by Domenico Quaranta,  
with texts by Mario Gerosa, Patrick Lichty, D. Quaranta, Alan Sondheim

**Holy Fire. Art of the Digital Age**, 2011  
Exhibition catalogue. Edited by Yves Bernard, Domenico Quaranta

**Ryan's Web 1.0. A Lossless Fall**, 2012  
By Ryan Trecartin

**RE:akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting**, 2014  
Exhibition Catalogue. Edited by Antonio Caronia, Janez Janša, Domenico Quaranta,  
with texts by Jennifer Allen, Jan Verwoert, Rod Dickinson

**Born Digital**, 2014.  
Exhibition Catalogue. Edited by Link Art Center



# Open

## **Best of Rhizome 2012**, 2013

Edited by Joanne McNeil

Co-produced with Rhizome, New York (USA)

## **The F.A.T. Manual**, 2013

Edited by Geraldine Juárez and Domenico Quaranta

Co-produced with MU, Eindhoven (NL)

## **Troika**, 2013

Edited by Domenico Quaranta

Co-produced with Aksioma - Institute for Contemporary Art, Ljubljana (SLO)

## **Eternal September**, 2014

Various Authors

Co-produced with Aksioma - Institute for Contemporary Art, Ljubljana (SLO)

## **Torque # 1. Mind, Language and Technology**, 2014

Edited by Nathan Jones and Sam Skinner

Co-produced with Torque Editions (UK)

## **U+29DC aka Documento Continuo**, 2014

Enrico Boccioletti

Co-produced with Viafarini, Milan

**LINK Editions** is a publishing initiative of the **LINK Center for the Arts of the Information Age**. LINK Editions uses the print on demand approach to create an accessible, dynamic series of essays and pamphlets, but also tutorials, study notes and conference proceedings connected to its educational activities. A keen advocate of the idea that information wants to be free, LINK Editions releases its contents free of charge in .pdf format, and on paper at a price accessible to all. Link Editions is a not-for-profit initiative and all its contents are circulated under an Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported (CC BY-NC-SA 3.0) license.



ISBN 978-1-291-98977-9



9 781291 989779