

BILGING A WETTER FLY'S LAP

BY JENNY JASKEY

Curators Jenny Jaskey and A.E. Benenson met with artists Tyler Coburn and Michael Portnoy at the Artist's Institute, under a work by the artist Fernando Ortega consisting of a flytrap wired to the lighting system of the gallery. Whenever a bug bit the dust, the lights would go off for ten seconds. Ortega's inverse engineering often interrupted the conversation that aptly circled the very theme of engineering of artwork in general, in the wider, facet-laden sense of the term: social engineering that offers viewer/participants the chance to play beyond their expectations, "professional whimsicalism," outsider design of new worlds...

TYLER COBURN: Michael, there is a term on your Wikipedia page that I really enjoy: "Relational Stalinism." This would come in contrast to Relational Aesthetics—or "democratic lounging," as you once put it. Jenny and Alex asked us to talk about engineering; in your work, I can see a connection between the Relational Stalinist and the engineer.

1



MICHAEL PORTNOY: There is a project I initiated in 2010 for the Taipei Biennial, the Improvement League, whose mission is to "improve" contemporary breeds of art making like a crackpot genetic engineer.[1] To take the seeds within artworks, their forms and ideas, and do operations on them as a strategy for invention. Right now, I've installed an illustrator, Rán Flygenring, who I call The Roaster, within an exhibition at de Appel to relentlessly permute, through drawing, all of the other works in the show throughout its two-month duration. Since I can't draw, however, the way I "improve" is to represent art works linguistically, describing them in a sentence, and then re-engineering that sentence, replacing words, adding modifiers, etc. You can do this on a micro or macro level, describing not just the features and strategies of the individual artwork but also the features of the breed of art-making it belongs to, and see what new breeds can be generated by playing with that sentence, adding a prefix here or there, grafting in a stranger root.

[1] The Improvement League is a think tank comprising artist/futurologist Steven M. Johnson, artist Adriana Lara, writer/curator Raimundas Malašauskas, Cabinet magazine editor Sina Najafi, artist Michael Portnoy, and architect Gro Sarauw.

[Fly gets electrocuted in Ortega device and lights go off.]

TC: For me, "improvement" presupposes a scale of measurement that we can apply to an artwork, however tongue-in-cheek those metrics may be. It immediately makes me think of Google, or other organizations that equate innovation with improvement. Google improves, and hence, one can improve...

MP: Or that knowledge improves you.

[Lights come back on.]

TC: Exactly. So this makes me wonder if improvement, as a term, is really appropriate for art production. Sure, we can try to recodify terms, but this one is fairly entrenched in a techno-determinist mindset. What I like about your work,

then, is that it doesn't seem to be in the business of recodification. Instead, you suspend language, turning such terms into experiential and intangible spaces rather than purely theoretical ones.

2 a



2 b



MP: There is an example I always like to think about. Maybe I read it in *Forks*, *Phonographs* and *Hot Air Balloons*, which is basically a guide to the heuristics that engineers typically use to invent things. An engineer takes a ballpoint pen, and they decide they want to improve it. So they describe it. It's a writing implement with a cylindrical ink reservoir that delivers ink continuously through a narrow aperture. And then they start doing experiments on each word in that sentence. So they say, cylindrical, well, what would happen if that was a cubic reservoir? What happens if it delivers ink in spurts rather than continuously? What happens if instead of a single aperture it comes out of many little pores? How about if the ink never comes out at all but the words harden in the reservoir? And I think that's the method, because I can't draw, for approaching the next thing. I do that to my own work, and to other art forms, and to processes and structures. I chart them out and then start doing the math on the language.

TC: You linguistically meditate on the pen that you can't use to make a drawing.

[laughter]



JENNY JASKEY: You inhabit the role of a social engineer in many of your works, giving participants instructions to do things without a clear understanding of exactly what they're trying to accomplish or why. You're deliberately playing with expectations.

MP: Yes, in those participatory works the objective is much more ambiguous, or confusing, although it's still about invention. I'm trying to force people into other ways of creating meaning together through very abstract language and movement. But in these improvement projects I am interested in very tangible outcomes. In jump-starting the evolution of breeds of art. Taking a pro-active stance. That we don't need to wait for certain breeds of art to die a long, painful death, and for new breeds to arise organically or by some mysterious gathering of energies. We can create them now through acts of language.

A.E. BENENSON: This idea of progress or improvement has new relevance in this era of startups and venture capital. The world that we find your work in raises this issue with maybe more insistence than before.

TC: And crucial to this point is that the forces reshaping our society are not only political actors. Evgeny Morozov wrote an excellent op-ed in *The Financial Times* last December, critiquing the media's excessive focus on state spying after the Snowden revelations. Moving forward, he claims, requires situating the revelations within a broader shift in capitalism, which will formalize personal information as the chief currency for many of our transactions. A primary cause of this shift is the "relocation of power from Washington and Brussels to Silicon Valley," as certain governments have "surrendered their communications networks to technology companies." On the flip side, we are not lacking in examples of the damaging effects of governmental network control, nor would Morozov likely advocate for such extreme models. Nonetheless, the essay reminds us that the entities doing the social engineering largely have our consumer interests in mind.

Michael, I keep returning to what Jenny said: by playing with audience expectations, you also cloud the criteria for a successful outcome. I'd go so far as to say that you're challenging the very notion of success. I also liked what you said about improvement as, among other things, working with the seeds within artworks. You're turning biological metaphors away from dominant paradigms of what constitutes a trajectory—evolutionarily, aesthetically, or otherwise. Instead, an older work can graft onto a newer one, yielding different combinatory states that have less to do with vectors and more with expanding room for experimentation. In a way, you're not just suspending metrics of improvement and success, but also suspending the engineer as subject-type. You're imagining a non-determinist engineer, a program that calls itself into question as it runs...

AEB: Or the equivalent of an engineer building a solution that they don't understand. It reminds me of Hegel's comment on the ancient Egyptian's monumental architecture from his *Lectures on Fine Art*. He said, in paraphrase, that the mysteries of the Egyptians were also mysteries for the Egyptians: that they didn't even understand the things they were building. Maybe you can use the engineer's logic of progress or forward movement without the teleological goal.

MP: As a kind of combinatory fantasia. One of my favorite inspirations along these lines is an illustrator named Steven M. Johnson, who's a member of the Improvement League and refers to himself as a "professional whimsicalist." Although years ago he worked as an urban planner and future trends analyst, he spends most of his time dreaming up amazing and hilarious inventions in the form of drawings. So he takes a necktie and will make a thousand permutations, lengthening it into trousers, turning it into an umbrella or a spare pair of sunglasses, and so on. He has a new book out called *Have Fun Inventing* where he explains all his conceptual devices, how he invents things. A lot of it is merging things. How do you combine a laundry machine with a spa, or put a private room inside of a bed, or make a trampoline car, or a spoon that launches its own condiments over a bite of food. So it's not about progress per se, though some of the inventions do really address problems, for instance in transportation and care for the elderly, and propose ingenious solutions.

In his *What the World Needs Now*, he takes on every sector of everyday living: dining, home and office furnishings, gardening, camping, etc. The *NY Times* has presented some of his innovations recently. To address the danger of buses for bike riders, he designed a public bus that has a channel through the center so that bikes can ride through it!

AEB: I've often thought that the minimal definition of a really good outsider artist is someone who, because of basically a certain level of psychological or social dysfunction, has a self-belief that they can solve all of these intractable problems in the world by ways that no one has ever

thought about before, whether it's perpetual motion or how to get to Mars, and of course their solutions are totally insane, but in that insane attempt at solutionism is a kind of beautiful creativity and a way of thinking about something, almost like sci-fi. They are totally improbable as solutions, but there is some kernel in there that is more interesting in an aesthetic sense than a proper solution to the problem, one that actually works.



TC: Though even that has been marketized in recent years. These types of open competitions...

AEB: There's definitely potential for recuperation there, but to reiterate my point, and at the risk of sounding kind of banal, I'd look to some of what came out of the open call for redeveloping the World Trade Center site after 9/11. They had thousands of submissions, including some totally untenable ones that were aesthetically and emotionally more evocative than any practical solution. There's a book called *Imagining Ground Zero* that the Architectural Record published documenting a lot of them. Ellsworth Kelly, for example, submitted a photograph of Ground Zero with a giant green parallelogram superimposed over it in a way that totally disregarded the topography and existing buildings, and that was the entirety of his plan.

Still the overriding goal of these sorts of competitions is clearly to find a way to monetize all this otherwise free-floating creativity. Like with the X Prize for non-governmental space travel that was eventually won by a group funded by Microsoft.

JJ: Or the one the Bill and Melinda Gates Foundation has for condoms.

TC: Wait, what? There is a condom ideation competition?

AEB: Yeah, it's very similar to the X Prize.

JJ: Yes, one of the top condoms submitted to their "Next Generation Condom" competition is made of graphene, a fairly new substance scientists are predicting will revolutionize everything from touchscreen technology to DNA sequencing.

TC: I can think of a pretty insidious art world example. Remember Deloitte, the "professional services" firm where Pilvi Takala famously served as a trainee? Since then, a colleague was taken on to contract artists to give presentations and workshops on their practices (read: how to be precarious). Sami Siegelbaum has discussed this at length in an excellent essay for *Art Journal*. Anyways, it strikes me as one of the more bald-faced examples of how the mythos of the artist can be marketized—even the mythos of artists who are already successfully embedded in the art world's commercial operations. It also conveys a fairly traditional idea: that the "art" resides within the artist. As such, an artist can be put in a conference room and *by their very being* demonstrate a quality as valuable in its supposed autonomy as in its potential for appropriation.

3



JJ: It's not just that the artist has creative ideas or skills, but that they themselves have an ineffable inspirational quality, akin to divination—what might be the very oldest idea of the artist as an oracle.

TC: Artist, alias "creative." We can see in the slum the possibility of the gentrified neighborhood. We can see in ourselves the horizon of flexible work. But sometimes we need Richard Florida or Deloitte to come along and tap that capacity of ours.

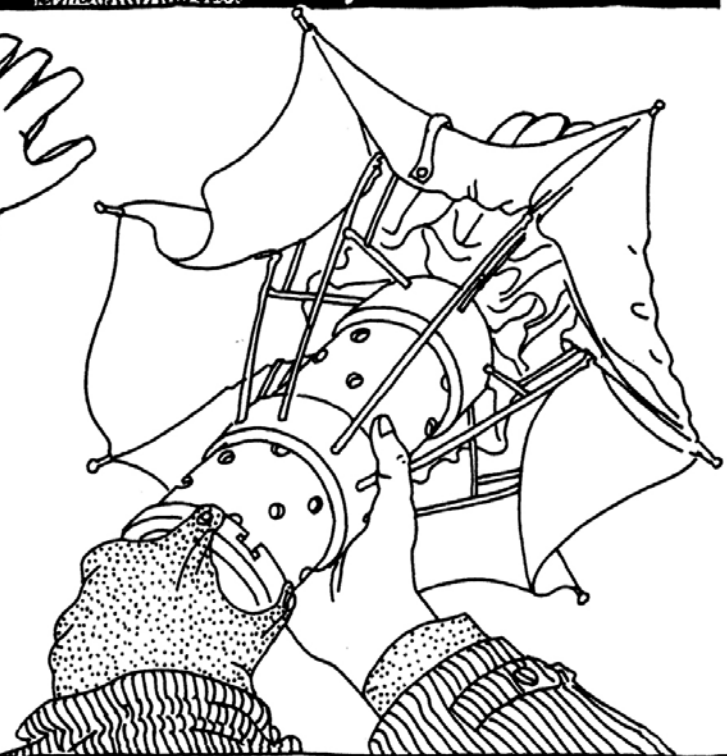
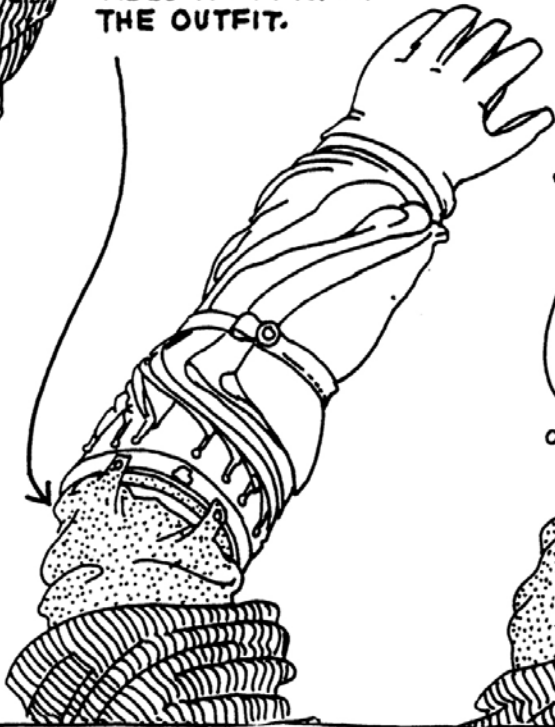
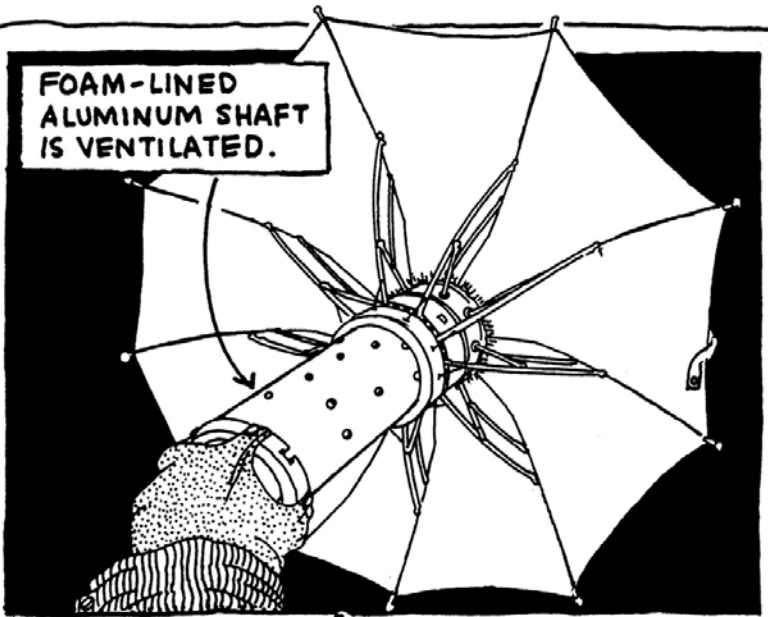
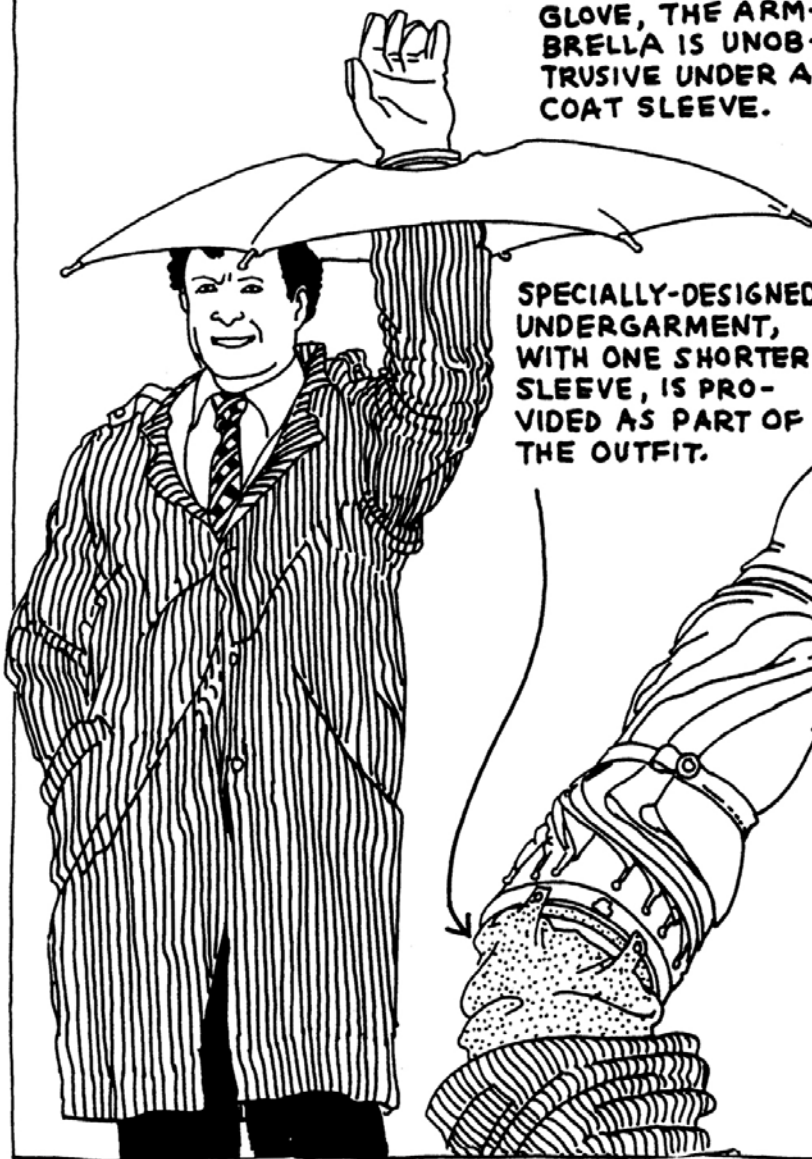
MP: Or interpret it.

ARMBRELLA

WORN WITH THE MATCHING DRESS GLOVE, THE ARMBRELLA IS UNOBTRUSIVE UNDER A COAT SLEEVE.

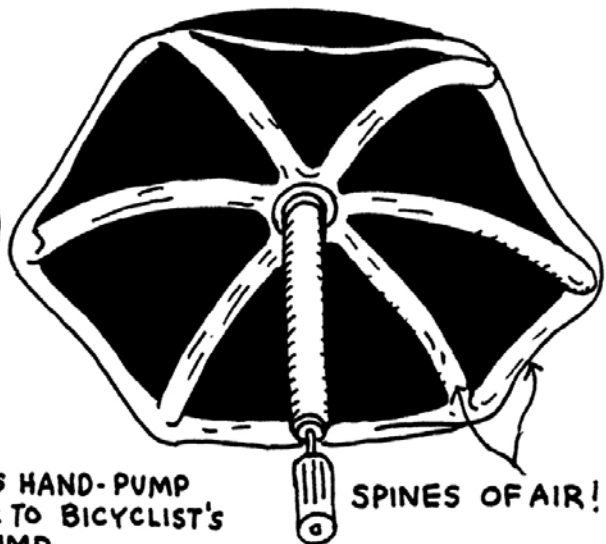
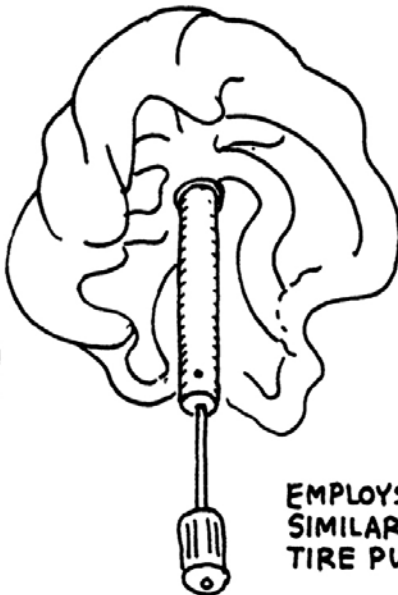
SPECIALLY-DESIGNED UNDERGARMENT, WITH ONE SHORTER SLEEVE, IS PROVIDED AS PART OF THE OUTFIT.

FOAM-LINED ALUMINUM SHAFT IS VENTILATED.



INFLATABLE UMBRELLA

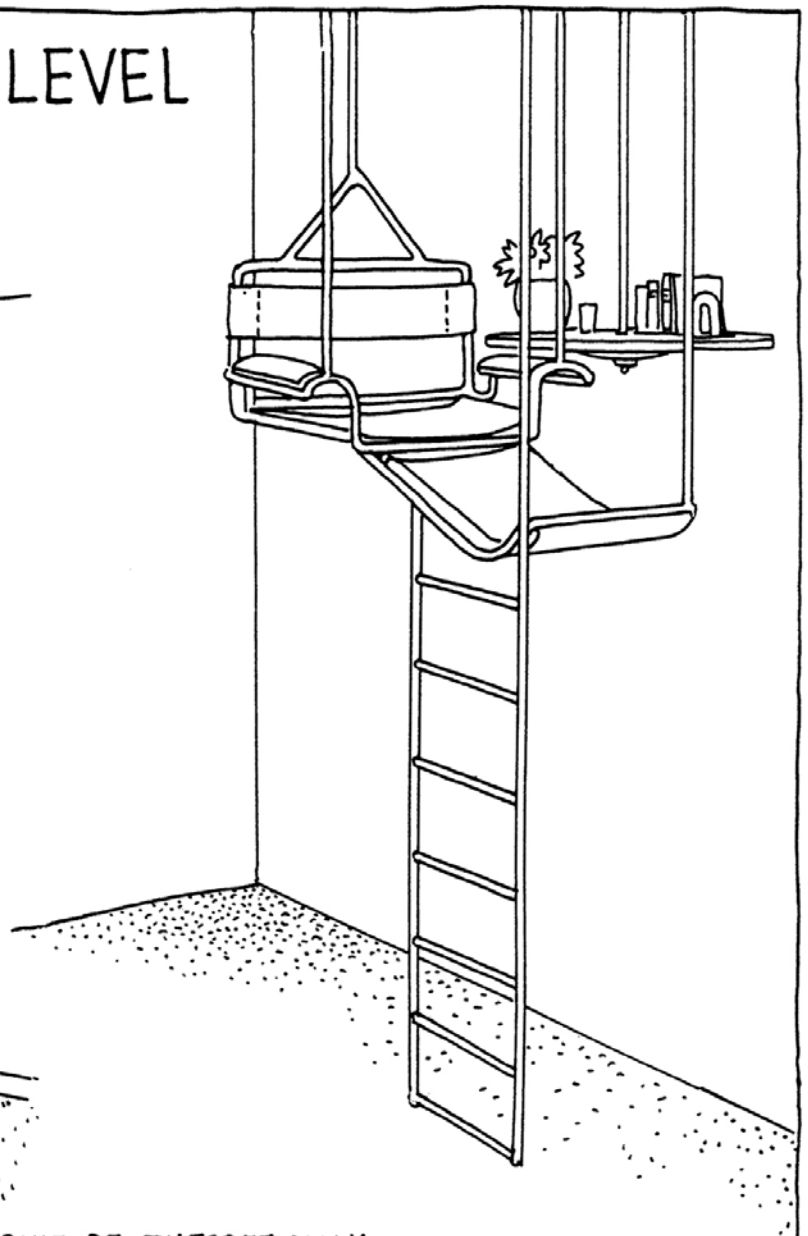
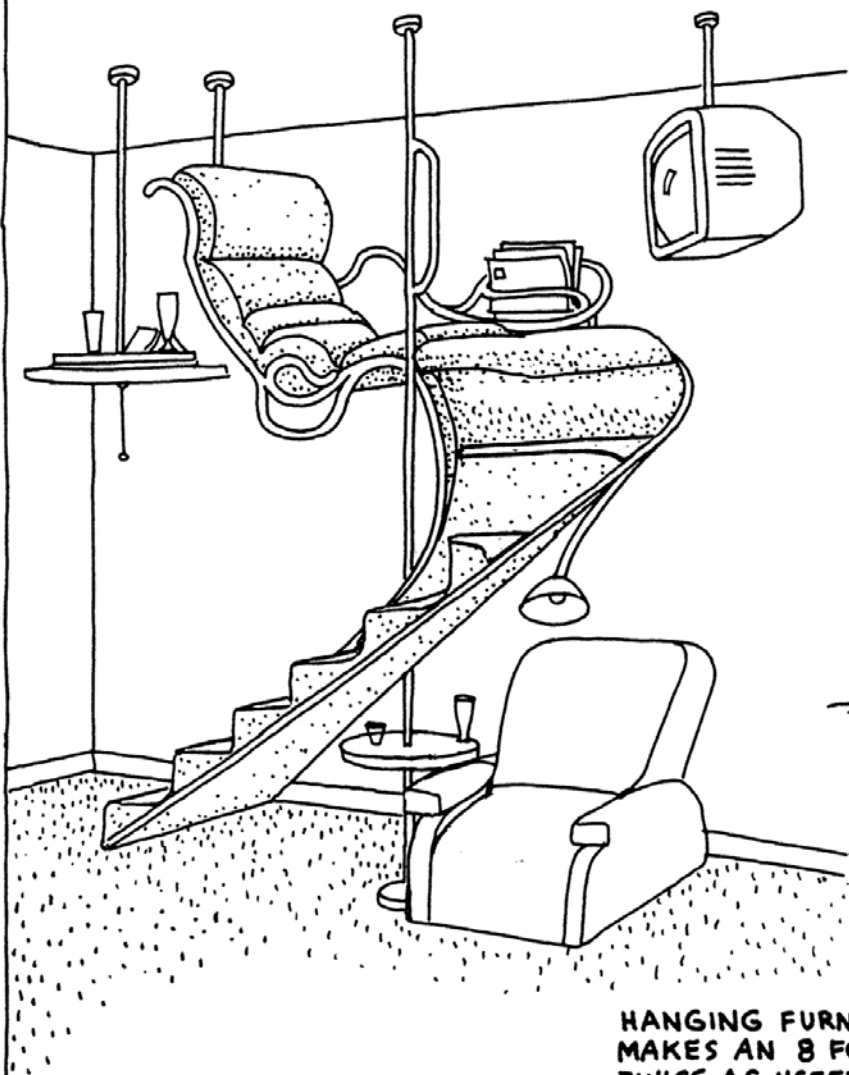
THE HAZARDOUS JOUSTING OF UMBRELLAS WITH SPINY TIPS WOULD BE A RELIC OF PAST HISTORY, IF EVERYONE USED THE INFLATABLE UMBRELLA.



EMPLOYS HAND-PUMP SIMILAR TO BICYCLIST'S TIRE PUMP.

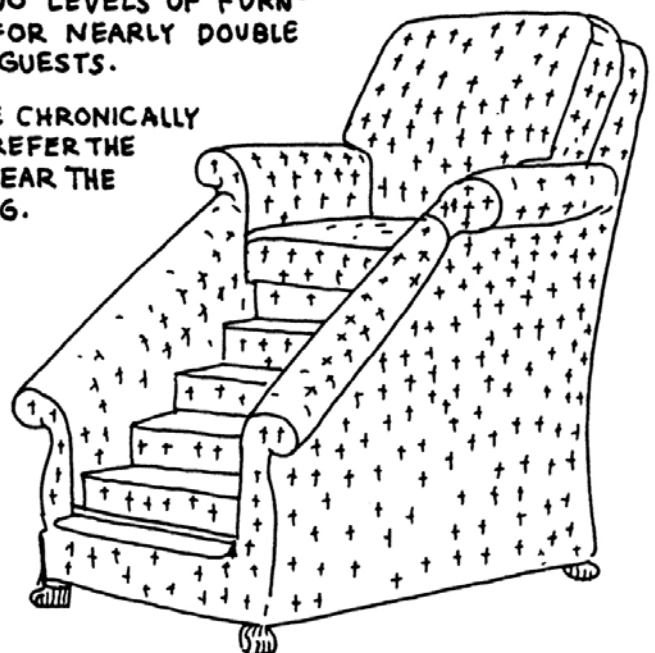
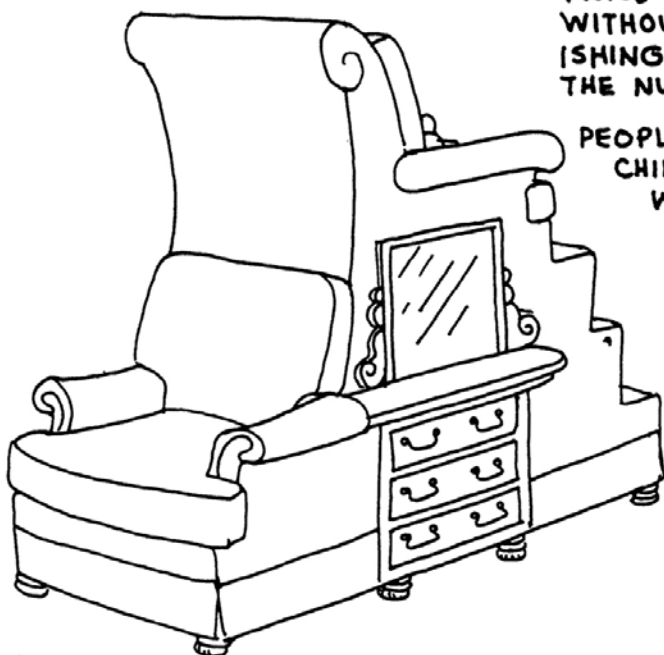
SPINES OF AIR!

FURNITURE FOR HIGH-LEVEL CONVERSATIONS



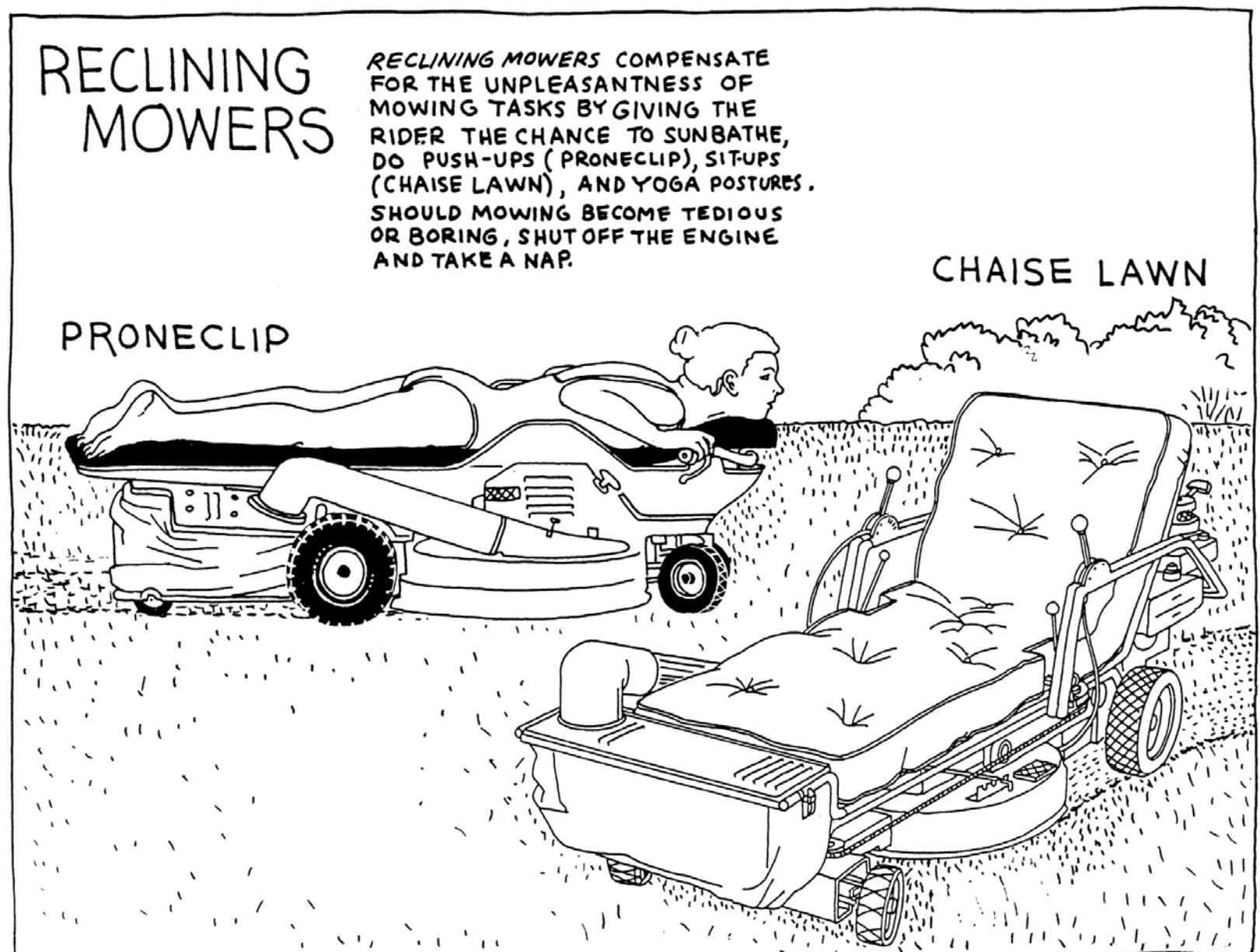
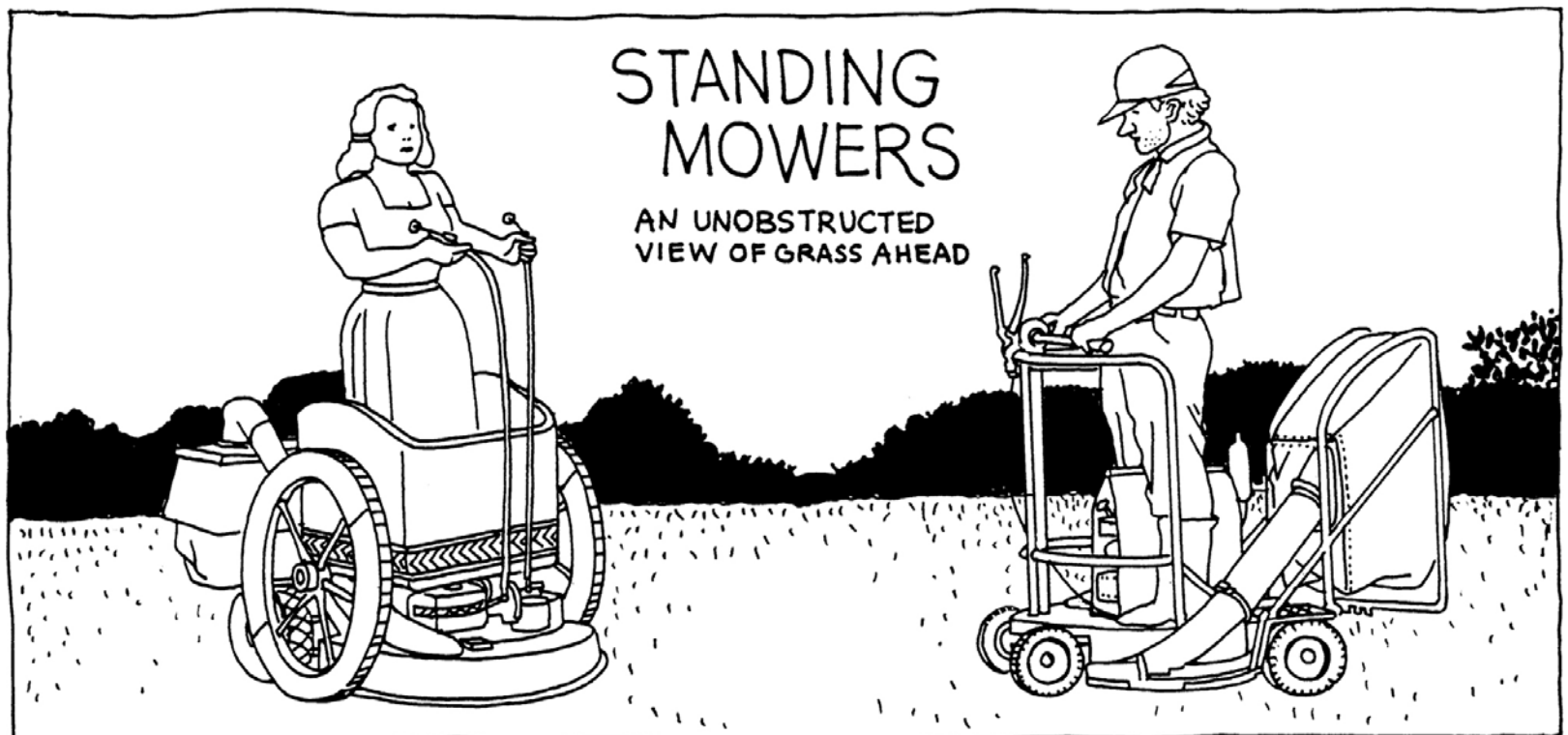
HANGING FURNITURE THEORETICALLY MAKES AN 8 FOOT HIGH LIVING ROOM TWICE AS USEFUL AS IT WOULD BE WITHOUT IT. TWO LEVELS OF FURNISHINGS ALLOW FOR NEARLY DOUBLE THE NUMBER OF GUESTS.

PEOPLE WHO ARE CHRONICALLY CHILLY WILL PREFER THE WARM AIR NEAR THE CEILING.





More Mysterious Women's Underwear



AEB: Or patronize it.

TC: There were moments in high school when I thought that I would end up chained in the basement of a corporation. They would keep me on the good stuff, oracle-style, and come down every few hours to transcribe my ramblings. A couple days later, those ramblings would get product-tested. It's a frictionless form of engineering: no volition, pure flow.

MP: I love James Agee's article about the glory years of silent movies. He talks about Mack Sennett's writing room, where Sennett would hire these "wild men" to sit in on sessions in his writers' room, some nearly incoherent guy with an unfettered imagination who'd mostly sit silent but every now and then blurt out a "wildy"—some insane idea that'd form the seed for one of the film's gags.

AEB: One point of difference, to talk about gags for a second, is that some of your works Michael, are not only functional solutions, but the systems themselves are gags too. There's not too much to instrumentalize about that process. It's not like someone could come in and think they could market it, because you're taking the artistic license that means a thing doesn't have to be workable or at least it doesn't have to work as advertised. In making something conceptual in this way, there is maybe a type of brokenness or non-functionality that is allowed for

[Ortega device goes off. Lights out.]

in the art world, which would be difficult to metabolize in a more commercial setting.

MP: The paradox is that, Tyler, you're saying that all of this brokenness can be metabolized.

TC: Well, I'm not sure actually. I think that Alex is right as far as the difference between art and advertising. Art can be *formally* metabolized, but maybe it's just a matter of parsing the difference between how it wears its commerce in and outside of the gallery. This is something that I always try to impart to my students when we walk into a gallery: the site where art has seemingly been birthed *ex nihilo* hides a massive infrastructure funding its capacity to be there.

[Lights come back on.]

I keep thinking about your work, Michael, as well as the figure of the engineer or tinkerer or autodidact. All of this raises a social question. On the one hand, you are critical of Relational Aesthetics in a way that is very resonant for me. But then you talk about the autodidact—what I might call a "world-builder"—and I start to think about the outsider artist...

[Ortega device goes off. Lights out.]

Take Gioni's Venice Biennale, for example, which reveals the complicated role of that figure in recent exhibition-making. We are invited to look at a given artist—possibly having no education, possibly being insane, possibly being close to God, possibly being less than white—who was able to imagine this incredible world. The problem becomes: how do we ethically approach that world when the very thing that gives this figure its outsiderish allure is a condition of inaccessibility? Additionally, world-building is a lonely job; in other words, the need to carve out a space for the personal imaginary can be isolationist in nature.

[Lights on.]

So I wonder about the space between these two poles: Relational Aesthetics as the fantasy of democracy that belies the real control of certain authorial types, and then the outsider artist who builds a world that can be filled with thousands or billions, but is often designed for a population of one.

JJ: I don't see how it's possible to go on making work as an artist *without* actually committing to one's own world. That kind of independent thinking is essential when you are trying to make work in an environment whose logic is increasingly tied to the market.

TC: Maybe I mean world in a different way: on the level of communicability. There seems to be a premise, in Relational Aesthetics, that a world can be totally communicable. It may be more of a Rancièrian public sphere than a Habermasian one, but it certainly is convivial, as Claire Bishop notes. Perhaps that's part of the problem.

With outsider art, on the other hand, we are given worlds that we can see, but that aren't communicating with us. And their value (in all senses of the term) is this inaccessibility, incommunicability. The work does things for us, we draw things from it, but it ultimately doesn't need us.

JJ: It is indifferent to us. There is a shared interest on the part of many artists today, to ask what it means to make work that is neither fully under the artist's control, nor directly "for" a viewer or participant. In other words, how could art approximate a dynamic and emergent system?

[Lights out.]

TC: Michael, it seems like you're between these terms. Indifference doesn't fully seem to apply, but neither does participation, in the way that we usually think about that term.

AEB: My read is that it's a trick, where you come to the space and you're inducted into a fully formed world with very specific rules, and you [Michael] ostensibly take the role of the engineer, the boss, or the wizard behind the curtain, but that's an illusion, because in fact you're on the same plane as everyone coming into it.

[Lights on.]

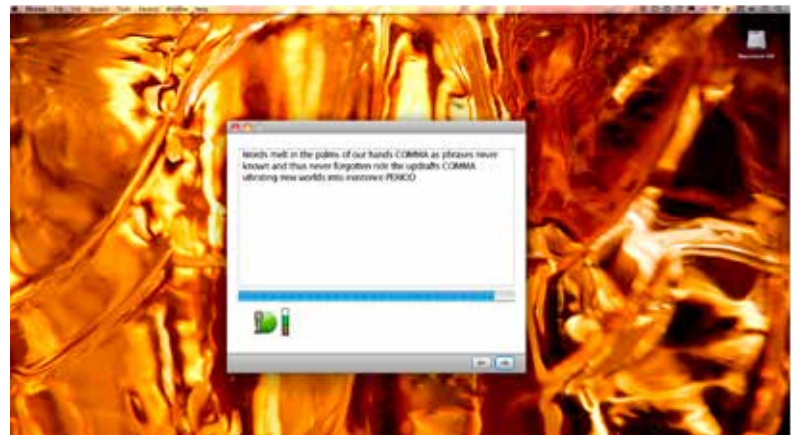
It's not necessarily a world that you understand better than anyone else.

MP: That's true, though I'm trying to teach them a way to reengineer their language through my example. I'm trying to teach them how to play with words in a way so that hazy, impossible worlds start to form.

TC: You engineer the scenario to teach people how to reengineer their language. It's not delegative, per se, but more a training in method. And I like how you describe that space as ontic, that there's a slipperiness to it, that it's not realized enough to actually be a world. So it's not totalizable in the sense of some of the outsider practices that we might consider here. Indeed, the slipperiness gives allowance for participants to experiment with the methods and techniques that you're skilling them in.

JJ: Now Tyler, in your new work *NaturallySpeaking*, you're giving us back the ways that technology engineers our language. How it tries to learn about us.

4



TC: Yes. In my work, I'm very sensitized to how things come to feel natural, and how notions of progress and improvement are entailed in this process. Within the scope of our conversation, I would argue that through naturalization, we are engineered into certain mindsets. For me, the critical questions are: how does one (a) denaturalize and demystify the various techno-mysticisms floating around, and (b) build critical consciousness towards engineering alternative futures through non-determinist means? Demystifying is the first step; producing something else is the second, far more difficult one.

NaturallySpeaking follows from these concerns, intervening in the standard training copy that several voice recognition programs utilize. Basically, I'm starting at the beginning: the first words you say to the program, which are designed to combine various linguistic bits to expedite the machine's capacity to learn your voice.

[Lights out.]

JJ: You want to understand how all the machinery is working, and what the machinery could possibly produce.

TC: Exactly—and by doing so, also consider what is bracketed out. These programs, as you might imagine, solicit flat, nonaffective registers of speech; far from just learning to communicate with machines, we are *rendered communicable* to them. Much of my rewriting of the training copy thus considers the ramifications for creative expression, as a *lingua franca*, to Édouard Glissant, “is always apoeitical.”

5



[Lights on.]

AEB: Right, these technologies are often talked about in terms of translating technical processes into human readable forms, but really they do much more to translate our affects into machine readable forms. To add to this, I think that Tyler’s work registers an important shift in our relationship to communications technology. I don’t know what the inaugural moment was, certainly before something as advanced as SIRI—maybe those automated phone trees you have when you call tech support. If historically we had imagined most communications technology as facilitating a relationship between human subjects, now the diagram has been reversed: humans are the interlocutors for technologies to talk to each other. Think about what happens when your router goes out and you call tech support and get a robot triaging and responding to your issue, maybe it even automatically restarts your router for you... you’ve become the go-between for two pieces of technology.

JJ: How would both of you think of your work in relationship to a word like critique?

MP: I think of my work more as futurology than critique, but I am trying to propose some alternatives to modes of thought or practice that I find stillborn. But I hope to do it with a light hand.

JJ: Neither of you seem to have cynicism in what you’re doing.

MP: Yes, that’s not the experience that I want to give.

TC: The presupposition that there are *not* problems leads to false conviviality, right? The idea that mere presence—or discourse on utopia—can provide ground for imagining alternatives is useless if you don’t spend weeks or years living in the swamp of reality.

[Lights off.]

The swamp is filled with humans and networks, and the struggle in making work stems from this lack of remove. Total entanglement can be generative in allowing for intimacy with one’s subjects, but it can also hinder clear thinking. We are close enough to touch the thing, but too close to fully see it. As such, it becomes difficult to distinguish critique from cynical reason, productive from resigned pessimism. What’s to be done? I don’t have any solutions on offer, but I can say that I’m earnest about my pessimism.

[Lights on.]

Jenny, what are your thoughts on critique?

JJ: Some of the art that’s had the biggest impact on me comes out of a history of critique, using strategies of self-reflexivity, or deconstructing the systems through which an artwork accrues value. I think now, though, those kinds of operations leave me more self-satisfied than curious. And what I really want from art at the end of the day is to be pushed to place

that I don’t yet understand. That’s not to say that I’m after some sublime or mystical experience from art, or that art is better when it obscures reality. I think that the best curiosity-inducing art probably makes me want to live in the world differently in the end, so in that way, it’s productive for me in ways that “critical” art once was. I’m very interested in looking for the effects an artwork sets off—in my thinking, but also in the things it’s connected to.

AEB: I think that there’s a false binary between art that is critical and art that is undetermined or open-ended, and the notion that the former expresses itself didactically or straightforwardly to its object of critique, and the latter is frivolous and superficial. I think that a type of underdetermined play can in fact be a means towards critical understanding. The idea of being able to devolve into associative play and non-directed play is itself a form of critique, this is an idea I’m adapting from the psychoanalyst Jonathan Lear, who posits it at the intimate, psychological level; what we’ve been calling this kind of non-directional engineer, he’d simply call the analyst, but I think it also works as an aesthetic theory about the way that people come to a better understanding of their world.

That’s another way of saying what Jenny was saying about curiosity, which is a more flexible and usable form of critique.

MP: Curiosity is a nice word, because perhaps the kind of critique that falls short for us is one that doesn’t demonstrate or encourage curiosity.

6



TC: I agree. What I like about your *27 Gnosis* project, for instance, is how it reminds that there is plenitude in the world, plenitude in language. We may encounter this plenitude more often in its absences and elisions, in our dissatisfaction with how the contemporary is choosing to narrate itself. But this should not suggest that those absent things are irrecoverable. The task of art, in other words, may be to open channels of access to that plenitude.

1 Tyler Coburn, *I’m that angel*, 2012 at EasyStreet Online Services Data Center, Beaverton, 2014. Courtesy: the artist and EasyStreet Online Services, Beaverton. Photo: Lincoln Barbour

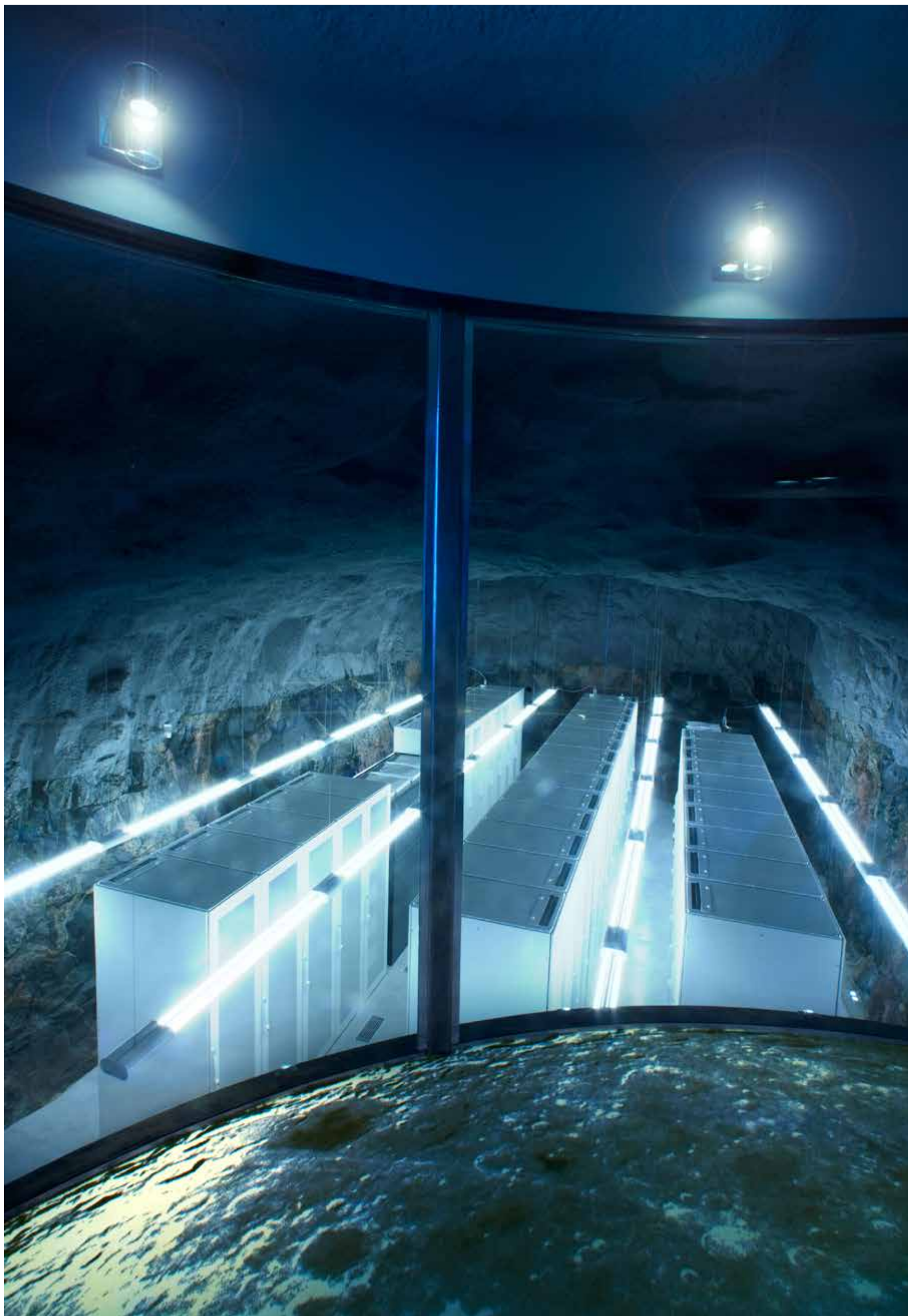
2a, 2b The Improvement League, *Google Office 0.2*, 2010. Courtesy: the Taipei Biennial 2010

3 Pilvi Takala, *The Trainee*, 2008, installation view at “EVA International”, Limerick, 2012. Courtesy: Carlos/Ishikawa, London

4 Tyler Coburn, *NaturallySpeaking*, 2013-14. Courtesy: the artist

5 Tyler Coburn, *I’m that angel*, 2012, part of “Visions of the Now” at Bahnhof, Stockholm, 2013. Courtesy: the artist and Bahnhof, Stockholm

6 Michael Portnoy, *27 Gnosis*, 2012. Courtesy: dOCUMENTA (13), Kassel. Photo: Henrik Strömberg



BILGING A WETTER FLY’S LAP

A.E. Benenson, Tyler Coburn, Jenny Jaskey, Michael Portnoy, Ammazamosche Elettrico di Fernando Ortega

I curatori Jenny Jaskey e A.E. Benenson hanno incontrato gli artisti Tyler Coburn e Michael Portnoy presso The Artist’s Institute, sotto un’opera dell’artista Fernando Ortega, consistente in una trappola per mosche collegata alle luci della galleria. Ogni volta che una mosca incontrava la morte, la stanza rimaneva al buio per dieci secondi. L’ingegneria inversa di Ortega ha interrotto spesso la conversazione che verteva proprio sul tema dell’ingegnerizzazione dell’opera, nel senso ampio e sfaccettato del termine: ingegneria sociale che fornisce agli spettatori/partecipanti la possibilità di giocare contro le aspettative, “professionismo della stravaganza”, progettazione outsider di nuovi mondi...

TYLER COBURN: Michael, c’è un’espressione sulla tua pagina Wikipedia che mi piace molto: “Stalinismo relazionale”, o “rilassamento democratico”. Jenny e Alex ci hanno chiesto di parlare di ingegneria; nel tuo lavoro mi sembra di vedere una connessione tra lo stalinista relazionale e l’ingegnere.

MICHAEL PORTNOY: C’è un progetto che ho iniziato nel 2010 per la Biennale di Taipei, la Improvement League (Lega dello miglioramento), la cui missione è “migliorare” le varietà di arte contemporanea, creando una sorta di folle ingegnere genetico.[1] La League prende i semi contenuti nelle opere d’arte, le loro forme e le loro idee, e vi compie delle operazioni, servendosi come strategie inventive. Proprio in questo momento ho collocato un’illustratrice, Rán Flygenring, da me soprannominata *The Roaster*, dentro una mostra al De Appel, con il compito di permutare incessantemente, attraverso il disegno, tutte le altre opere esposte nella mostra nei due mesi della sua durata. Poiché io non so disegnare, tuttavia, il mio modo di “migliorare” consiste nel rappresentare le opere d’arte da un punto di vista linguistico, nel descriverle in una frase e poi nel riorganizzare quella frase, sostituendo le parole, aggiungendo dei modificatori, ecc. E questo può essere fatto a livello macro o micro, descrivendo non solo gli elementi e le strategie della singola opera d’arte, ma anche gli elementi della varietà di arte a cui appartiene e vedendo quali nuove varietà possono essere generate giocando con quella frase, aggiungendo prefissi qua e là, innestandoli su una radice sconosciuta.

[1] The Improvement League è un gruppo di esperti che comprende l’artista/futurologo Steven M. Johnson, l’artista Adriana Lara, lo scrittore/curatore Raimundas Malauskas, il direttore della rivista *Cabinet* Sina Najafi, l’artista Michael Portnoy e l’architetto Gro Sarauw.

[Una mosca viene fulminata nel dispositivo di Ortega e le luci si spengono.]

TC: Per me il “miglioramento” presuppone una scala di misura che possa essere applicata a un’opera d’arte, per quanto ironico possa essere un simile sistema di misurazione. Mi fa pensare immediatamente a Google o ad altre organizzazioni che mettono sullo stesso piano l’innovazione e il miglioramento. Google migliora e perciò si può migliorare...

MP: Oppure quella conoscenza ti migliora.

[Le luci si riaccendono.]

TC: Esattamente. Per cui questo mi spinge a chiedermi se il miglioramento, come termine, sia veramente appropriato per la produzione artistica. Certamente possiamo provare a ricodificare i termini, ma questo è abbastanza radicato in una mentalità tecno-determinista. Quello che mi piace del tuo lavoro, allora, è il fatto che non sembri occuparsi di ricodificazione. Invece, si sospende il linguaggio, trasformando i termini in spazi esperienziali e intangibili piuttosto che puramente teorici.

MP: C’è un esempio a cui mi piace sempre ripensare. Credo di averlo letto in *Forks, Phonographs and Hot Air Balloons*, che fondamentalmente è una guida all’euristica tipicamente impiegata dagli ingegneri per inventare cose. Un ingegnere prende una penna a sfera e decide che vuole migliorarla. Per cui la descrive. Si tratta di uno strumento di scrittura, con un serbatoio per l’inchiostro di forma cilindrica, che rilascia l’inchiostro stesso, in modo continuo, attraverso una stretta apertura. Poi cominciano a fare esperimenti con ciascuna delle parole di quella frase. Per cui dicono: “Cilindrico”. Bene, che cosa accadrebbe se il serbatoio fosse cubico? E che cosa succederebbe se l’inchiostro fosse rilasciato a schizzi anziché in modo continuo? E che cosa accadrebbe

se l’inchiostro uscisse da tanti piccoli fori anziché da una singola apertura? E che cosa avverrebbe se l’inchiostro non uscisse affatto e le parole si indurissero nel serbatoio. Poiché non so disegnare, credo che questo diventi anche il mio metodo di procedere. Lo faccio con il mio lavoro artistico e lo faccio con le altre forme d’arte, e con i processi e le strutture. Le dispongo e poi comincio a operare in modo matematico con il linguaggio.

TC: Rifletti linguisticamente sulla penna che non sai usare per disegnare.

[Risata]

JENNY JASKEY: In molte tue opere svolgi la funzione di un ingegnere sociale, fornendo ai partecipanti istruzioni per fare cose senza avere una chiara comprensione di ciò che esattamente stanno cercando di ottenere e perché. Giochi deliberatamente con le aspettative.

MP: Sì, in quelle opere partecipative l’obiettivo è molto più ambiguo o confuso, benché abbia sempre a che fare con l’invenzione. Cerco di spingere le persone verso altri modi di creare insieme il significato attraverso un linguaggio e un movimento astratti. Ma in questi progetti di miglioramento mi interessa ottenere risultati molto tangibili. Mi interessa avviare un processo di evoluzione delle varietà d’arte, assumere un atteggiamento proattivo. Non abbiamo bisogno di aspettare che certe varietà di arte muoiano di morte lenta e dolorosa e che nuove varietà nascano organicamente o per qualche misteriosa concentrazione di energie. Possiamo crearle adesso, attraverso atti linguistici.

A.E. BENENSON: Questa idea di progresso o di miglioramento ha un significato nuovo in quest’epoca di *startup* e di capitali di rischio. Il mondo in cui il tuo lavoro si colloca solleva questa questione con un’insistenza forse maggiore di quanto non avvenisse prima.

TC: Cruciale, a questo proposito, è il fatto che le forze che rimodellano la nostra società non siano solo gli attori politici. Evgenj Morozov ha scritto un eccellente editoriale sul *Financial Times* lo scorso dicembre, criticando l’attenzione eccessiva dei media allo spionaggio ad opera dello stato dopo le rivelazioni di Snowden. Egli sostiene che si debba andare avanti e che, per far ciò, le rivelazioni debbano essere viste nel contesto di un più ampio cambiamento del capitalismo che trasformerà le informazioni personali nella principale moneta di scambio per molte delle nostre transazioni. Una causa primaria di questo cambiamento è il “trasferimento del potere da Washington e Bruxelles alla Silicon Valley,” in quanto alcuni governi hanno “consegnato le loro reti di comunicazione nelle mani delle aziende tecnologiche.” L’altra faccia della medaglia è che non mancano esempi degli effetti dannosi provocati da un controllo della rete da parte dei governi, né d’altra parte appare verosimile che Morozov propugni modelli tanto estremi. Nondimeno, il saggio ricorda che coloro che fanno ricorso all’ingegneria sociale in larga parte lo fanno con un occhio rivolto ai nostri interessi di consumatori.

Michael, ritorno continuamente a quanto detto da Jenny: giocando con le aspettative del pubblico, contribuisce anche a rendere confusi i criteri per ottenere un esito positivo. Mi spingerei fino al punto di dire che sfidi la nozione stessa di successo. Mi è piaciuto anche quello che hai detto sul miglioramento inteso come, tra le altre cose, il lavorare con i semi contenuti dentro le opere d’arte. Distingli le metafore biologiche dai paradigmi dominanti di ciò che da un punto di vista evolutivo, estetico, ecc., costituisce una traiettoria. Invece, un’opera più vecchia può innestarsi su una più recente, producendo diversi stati combinatori che hanno a che fare meno

con i vettori e più con l’espansione dello spazio riservato alla sperimentazione. In un certo senso, non ti limiti a una sospensione delle modalità di misurazione del miglioramento e del successo, ma anche a quella della tipologia umana dell’ingegnere. Immagini un ingegnere non determinista, un programma che si mette in discussione da sé nel momento in cui è in funzione...

AEB: O l’equivalente di un ingegnere che costruisce una soluzione che non capisce. Mi ricorda il commento di Hegel sull’architettura monumentale degli egizi, contenuto nel volume *Estetica*, nel quale egli diceva, parafrasando quanto da lui scritto, che i misteri degli egizi erano anche misteri per gli egizi: essi non comprendevano nemmeno le cose che stavano costruendo. Forse si potrebbe usare la logica dell’ingegnere, fondata sulle nozioni di progresso o di movimento, privandola dell’obiettivo teleologico.

MP: Come in una sorta di fantasia combinatoria. Una delle mie fonti di ispirazione preferite, in questo senso, è un illustratore di nome Steven M. Johnson, che fa parte della Improvement League e che si autodefinisce un “professionista delle stravaganze”. Benché anni fa lavorasse come urbanista e come analista di *trend* futuri, trascorre la maggior parte del suo tempo ideando invenzioni incredibili e divertentissime sotto forma di disegni. Per cui prende una cravatta e produce migliaia di permutazioni, allungandola fin dentro i pantaloni, oppure trasformandola in un ombrello o in un paio di occhiali da sole di scorta, ecc. Johnson ha pubblicato un nuovo libro, intitolato *Have Fun Inventing*, in cui spiega tutti i suoi stratagemmi concettuali, i modi in cui inventa le cose. In gran parte si tratta di fondere degli oggetti: combinando una lavatrice con una spa, mettendo una stanza privata dentro un letto, creando un’automobile trampolino o un cucchiaino che lancia i condimenti su un boccone di cibo. Per cui non si tratta del progresso in sé, sebbene alcune di queste invenzioni affrontino veramente dei problemi, per esempio nei trasporti e nella cura degli anziani, e propongano soluzioni ingegnose. Nel suo *What the World Needs Now* egli si occupa di tutti i settori della vita quotidiana: i pasti, l’arredamento della casa e dell’ufficio, il giardinaggio, il campeggio, ecc. Il *NY Times* ha recentemente presentato alcune delle sue innovazioni. Per affrontare il pericolo degli autobus per i ciclisti, per esempio, ha progettato un autobus con un tunnel nel mezzo, affinché le biciclette possano passarci attraverso!

AEB: Spesso mi sono detto che un *outsider artist* veramente bravo può essere definito come qualcuno che, a causa di qualche disfunzione a livello psicologico o sociale, è convinto di poter risolvere tutti i problemi irrisolvibili del mondo servendosi di modalità a cui nessuno ha mai pensato prima, che si tratti del moto perpetuo o di andare su Marte. Ovviamente le loro soluzioni sono completamente folli, ma in esse vi è un nucleo più interessante, in senso estetico, di una soluzione corretta del problema, una soluzione che funzioni veramente.

TC: Tuttavia anche questo è stato trasformato in una strategia di marketing. Questi concorsi aperti sono stati mercificati...

AEB: In potenza vi è certamente un’opportunità di miglioramento, ma per ribadire la questione, e a rischio di sembrare un po’ banale, vorrei riflettere su ciò che è emerso dal concorso di idee per ricostruire il sito del World

Trade Center dopo l’11 settembre. Gli organizzatori hanno ricevuto migliaia di proposte, incluse alcune del tutto irrealizzabili ma che, da un punto di vista estetico ed emotivo, risultavano assai più evocative di qualsiasi soluzione praticabile. C’è un libro intitolato *Imagining Ground Zero*, pubblicato dall’Architectural Record, che documenta molti di questi progetti. Ellsworth Kelly, per esempio, aveva presentato una foto di Ground Zero sul quale aveva sovrapposto un gigantesco parallelogramma verde, totalmente incurante della topografia e degli edifici esistenti. Il suo progetto era tutto lì.

Tuttavia l’obiettivo prioritario di questi tipi di concorsi è chiaramente quello di trovare un modo per monetizzare questa creatività, che altrimenti sarebbe dispersa. Come con l’X Prize per i viaggi spaziali condotti da organizzazioni non governative, che alla fine è stato vinto da un gruppo finanziato dalla Microsoft.

JJ: Oppure quello della Bill and Melinda Gates Foundation per i preservativi.

TC: Aspetta un attimo, che cosa? Esiste un concorso per ideare dei profilattici?

AEB: Sì, è molto simile all’X Prize.

JJ: Sì, uno dei migliori preservativi presentati per il loro concorso “Next Generation Condom” era fatto di grafene, un materiale nuovo, che gli scienziati prevedono rivoluzionerà tutto, dalla tecnologia *touch screen* al sequenziamento del DNA.

TC: Mi viene in mente un esempio insidioso nel campo dell’arte. Vi ricordate di Deloitte, la società di “servizi professionali” presso la quale lavorò come tirocinante Pivli Takala? Da allora un collega è stato assunto per mettere sotto contratto degli artisti affinché tengano dei laboratori e delle presentazioni sulle loro pratiche artistiche (si legga: come essere precari). Sami Siegelbaum ne ha parlato in dettaglio in un eccellente saggio per *Art Journal*. Credo che sia uno degli esempi più sfacciati di come si possa mercificare il mito dell’artista, perfino quello degli artisti che si sono inseriti con successo nelle operazioni commerciali del mondo dell’arte. Inoltre rivela anche una concezione dell’arte piuttosto tradizionale, cioè l’“arte” che risiede dentro l’artista. Un artista può trovarsi in una sala conferenze e, semplicemente “esistendo”, può dimostrarsi prezioso sia per la sua supposta autonomia quanto per il suo potenziale d’ispirare altri.

JJ: Non si tratta semplicemente del fatto che l’artista abbia delle idee e delle abilità creative, ma del fatto che egli stesso abbia un’ineffabile capacità di ispirare, una capacità simile alla divinazione, il che potrebbe rimandare all’antichissima concezione dell’artista come oracolo.

TC: Artista, alias “creativo.” Nello *slum* possiamo intravedere la possibilità del quartiere gentrificato. Possiamo vedere in noi stessi l’orizzonte del lavoro flessibile. Ma a volte serve che facciano la loro comparsa Richard Florida o Deloitte affinché queste nostre capacità siano sfruttate.

MP: O interpretate.

AEB: O sponsorizzate.

TC: Ci sono stati dei momenti, quando ero alle superiori, in cui ho pensato che sarei finito incatenato nella cantina di qualche azienda. Mi avrebbero trattato bene, come un oracolo, e sarebbero scesi a intervalli regolari per trascrivere i miei sproloqui. Alcuni giorni dopo quegli sproloqui sarebbero stati collaudati. È una forma di ingegneria priva di attriti: nessuna volontà, puro flusso.

MP: Adoro l’articolo di James Agee sugli anni gloriosi del film muto. Parla della stanza per la scrittura di Mack Sennett. Sennett assumeva dei “folli” che se ne stavano seduti per ore in quella stanza. Erano tizi quasi del tutto privi di logica, con un’immaginazione senza limiti. Per lo più se ne stavano seduti in silenzio, ma di tanto in tanto sputavano fuori qualche “stramberia”, qualche idea folle che avrebbe costituito il germe di una delle gag del film.

AEB: Apprendo una parentesi sulle gag, Michael, alcune delle tue opere non sono solo delle

soluzioni funzionali, ma anche delle gag. Non vi è molto da strumentalizzare in ciò. Non si può arrivare e pensare di poter mercificare tale dinamica. La tua è una licenza artistica, il che significa che una cosa non deve per forza essere fattibile o, almeno, non è detto che debba funzionare nel modo che è pubblicizzato. Creando oggetti concettuali secondo questa modalità forse viene consentita una sorta di frammentarietà e di non funzionalità,

[Il dispositivo di Ortega scatta. Le luci si spengono.]

nel campo dell’arte, che sarebbe difficile da metabolizzare in un contesto più commerciale.

MP: Il paradosso, Tyler, è che tu stai dicendo che tutta questa frammentarietà può essere metabolizzata.

TC: Beh, in realtà non ne sono sicuro. Penso che Alex abbia ragione riguardo alla differenza tra arte e pubblicità. L’arte può essere metabolizzata *da un punto di vista formale*, ma forse è soltanto questione di analizzare la differenza tra le sembianze che il mercato dell’arte assume dentro la galleria e fuori da essa. Questa è una cosa che cerco sempre di insegnare ai miei studenti quando entriamo in una galleria: il luogo in cui l’arte è stata apparentemente creata *dal nulla* nasconde una massiccia infrastruttura che, finanziandola, determina la sua capacità di esistere.

[Le luci si riaccendono.]

Continuo ad associare il tuo lavoro, Michael, alla figura dell’ingegnere, dello stagnino o dell’autodidatta. Tutto ciò solleva una questione sociale. Da una parte, critichi l’Estetica relazionale secondo modalità che trovo assai evocative. Poi, però, parli dell’autodidatta, di colui che potremmo definire un “costruttore di mondi” – e comincio a pensare all’artista outsider...

[L’apparecchio di Ortega si attiva. Le luci si spengono.]

Prendiamo, per esempio, la Biennale di Venezia di Gioni, che rivela il complicato ruolo svolto da tale figura in molte delle mostre più recenti. Siamo invitati a osservare un determinato artista che – magari privo di istruzione, pazzo, in contatto con Dio, non bianco – è riuscito a immaginare un mondo incredibile. Il problema diventa, allora: come possiamo, da un punto di vista etico, accostarci a quel mondo quando ciò che conferisce a questa figura la sua *allure* da outsider è proprio una condizione di inaccessibilità? Inoltre, la costruzione di un mondo è un lavoro solitario; in altre parole, il bisogno di ritagliarsi uno spazio per l’immaginario personale può essere per sua natura isolazionista.

[Le luci si riaccendono.]

Per cui mi interrogo sullo spazio esistente tra questi due poli: l’Estetica relazionale come fantasia di democrazia, che rifiuta il controllo reale esercitato da certe tipologie autoriali, e poi l’artista *outsider* che costruisce un mondo che può essere riempito da migliaia o miliardi di individui, ma che è spesso progettato per una popolazione composta da una sola persona.

JJ: Non vedo come sia possibile per un artista continuare a realizzare opere senza dedicarsi al proprio mondo. Questo tipo di indipendenza di pensiero è essenziale quando si cerca di creare delle opere in un ambiente la cui logica è sempre più legata al mercato.

TC: Forse la mia concezione del mondo è diversa e si gioca a livello di comunicabilità. Sembra esservi una premessa, nell’Estetica relazionale, secondo cui un mondo può essere del tutto comunicabile. Forse si tratta di una sfera pubblica più alla Rancière che alla Habermas, ma certamente è conviviale, come osservato da Claire Bishop. Forse una parte del problema sta proprio in ciò.

Con l’*outsider art*, dall’altra parte, ci vengono offerti mondi che possiamo vedere, ma che non comunicano con noi. E il loro valore (in tutti i sensi del termine) sta in questa inaccessibilità, questa incomunicabilità. L’opera fa delle cose per noi, noi ne ricaviamo qualcosa, ma nel suo intimo non ha bisogno di noi.

JJ: È indifferente a noi. Molti artisti d’oggi s’interrogano su cosa significhi creare opere che

non siano né completamente sotto il loro controllo, né direttamente “per” uno spettatore o un partecipante. In altre parole, in che modo l’arte può essere paragonata a un sistema dinamico ed emergente?

[Le luci si spengono.]

TC: Michael, tu sembri collocarti a metà tra questi due termini. Il concetto di indifferenza non sembra potersi applicare del tutto al tuo lavoro, ma nemmeno quello di partecipazione, almeno non nel modo in cui di norma intendiamo il termine.

AEB: Io lo interpreto come un trucco: quando entri nello spazio e sei introdotto in un mondo del tutto formato, con regole molto precise, tu [Michael] assumi apparentemente il ruolo dell’ingegnere, del capo o del mago nascosto dietro la tenda, ma è solo un’illusione, perché di fatto sei sullo stesso piano di tutti coloro che vi entrano.

[Le luci si accendono.]

Non necessariamente si tratta di un mondo che comprendi meglio di chiunque altro.

MP: È vero, benché attraverso il mio esempio io stia cercando di insegnare agli altri un modo per riprogettare il loro linguaggio. Cerco di insegnare loro come giocare con le parole in modo che comincino a prendere forma mondi nebulosi e impossibili.

TC: Costruisci uno scenario per insegnare alle persone come rimodellare il loro linguaggio. Non si tratta di delegare, ma piuttosto di individuare una modalità di addestramento. Inoltre mi piace come descrivi quello spazio come ontologico, caratterizzato da una certa evasività, non abbastanza realizzato da poter essere veramente un mondo. Per cui non è totalizzabile nel senso di alcune delle pratiche artistiche *outsider* che si potrebbero qui considerare. Infatti, l’evasività consente ai partecipanti di sperimentare con i metodi e le tecniche a cui li stai allenando.

JJ: Tyler, nella tua nuova opera *NaturallySpeaking*, rifletti sui modi in cui la tecnologia costruisce il nostro linguaggio, su come essa cerchi di acquisire delle conoscenze su di noi.

TC: Sì, nel mio lavoro mi interessa molto mettere in evidenza il modo in cui le cose acquistano una parvenza di naturalità e come, in tale processo, entrino in gioco i concetti di progresso e di miglioramento. Per ricollegarmi alla nostra conversazione, penso di poter dire che, grazie ai processi di naturalizzazione, siamo ricondotti entro determinati schemi mentali. Per me gli interrogativi critici sono: in che modo (a) si denaturalizzano e demistificano i vari tecnomicismi in circolazione e (b) si costruisce una coscienza critica in direzione della creazione di futuri alternativi attraverso mezzi non deterministici? Demistificare è il primo passo; produrre qualcosa di nuovo è il secondo, ed è di gran lunga più difficile. *NaturallySpeaking* nasce sulla scorta di queste riflessioni, intervenendo sul materiale standard di addestramento utilizzato da molti programmi di riconoscimento vocale. Fondamentalmente parto dall’inizio, dalle prime parole che si dicono al programma e che sono progettate per combinare vari spezzoni linguistici per accelerare la capacità della macchina di riconoscere la tua voce.

[Le luci si spengono.]

JJ: Vuoi capire come funziona tutto l’apparato e che cosa potrebbe produrre.

TC: Esattamente. Così facendo voglio riflettere anche su che cosa viene omissso. Questi programmi, come potrete immaginare, richiedono che si parli con un registro piatto, anaffettivo; lungi dal limitarci a imparare a comunicare con le macchine, siamo noi ad essere resi *comunicabili* per loro. Gran parte della mia riscrittura del materiale di addestramento perciò, prende in considerazione quelle ramificazioni che vanno in direzione di un’espressione creativa. Infatti, una *lingua franca*, per Édouard Glissant, “è sempre apoetica.”

[Si accendono le luci.]

AEB: Giusto, queste tecnologie sono spesso descritte in termini di traduzione di processi tecnici in forme leggibili per gli umani, ma in realtà ciò che fanno consiste soprattutto nel



tradurre le nostre emozioni in forme leggibili dalle macchine. In aggiunta, penso che il lavoro di Tyler registri un importante cambiamento nel nostro modo di rapportarci con la tecnologia delle comunicazioni. Non so quale sia stato il momento iniziale. Certamente, comunque, è stato molto prima che facesse la sua comparsa una tecnologia avanzata come quella di SIRI: forse è stato con gli alberi telefonici automatici a cui si accede quando si chiamano i servizi di assistenza tecnica. Se, storicamente, ritenevamo che la tecnologia delle comunicazioni avesse per lo più il compito di facilitare il rapporto tra soggetti umani, ora lo schema è stato rovesciato: gli umani sono gli interlocutori che consentono alle tecnologie di dialogare l'una con l'altra. Pensate a che cosa accade quando il vostro router si guasta e voi telefonate all'assistenza tecnica e vi ritrovate con un robot che valuta il vostro problema, risponde e magari riavvia anche automaticamente il vostro router per voi... siete diventati degli intermediari tra due strumenti tecnologici.

JJ: In che modo concepite il vostro lavoro in rapporto a una parola come "critica"?

MP: Considero il mio lavoro più una forma di futurologia che di critica, ma cerco di proporre alcune alternative alle modalità di pensiero o alle modalità artistiche che ritengo morte alla nascita. Ma spero di farlo con mano leggera.

JJ: Non mi sembra che vi sia cinismo in ciò che fate.

MP: Sì, non è il tipo di esperienza che voglio trasmettere.

TC: Presupporre che non vi siano problemi conduce a una falsa convivialità, giusto? L'idea che la mera presenza o i discorsi sull'utopia possano offrire una base per immaginare delle alternative è inutile se non si trascorrono settimane o anni nella palude della realtà.

[Le luci si spengono.]

La palude è piena di umani e di reti, e lo sforzo di creare delle opere nasce dall'assenza di distanza. Il coinvolgimento totale può essere produttivo, perché può consentire una certa intimità con i propri soggetti, ma può anche nuocere alla chiarezza del pensiero. Siamo abbastanza vicini da toccare la cosa, ma troppo vicini per vederla nella sua interezza. Diventa difficile distinguere la critica dal cinismo, il pessimismo produttivo da quello rassegnato. Che fare? Non ho soluzioni da offrire, ma posso dire che sono serio riguardo al mio pessimismo.

[Si accendono le luci.]

Jenny, tu che cosa pensi riguardo alla critica?

JJ: L'arte che ha avuto l'impatto più forte su di me nasce da una storia critica, dall'uso di strategie di autoriflessività o dalla decostruzione dei sistemi attraverso cui un'opera d'arte acquisisce valore. Ora, però, penso che quel genere di operazioni sia fonte più di autocompiacimento che di curiosità. E, alla fine, ciò che voglio veramente dall'arte, è che mi conduca in luoghi che ancora non conosco. Questo non significa che io sia alla ricerca di qualche esperienza sublime o mistica attraverso l'arte, oppure che l'arte sia migliore quando eclissa la realtà. Penso che l'arte migliore, quella in grado di stimolare la mia curiosità, sia probabilmente quella che mi fa desiderare di vivere in modo diverso nel mondo. Da questo punto di vista, l'arte risulta essere produttiva quando applica le modalità dell'arte "critica" di un tempo. M'interessa molto ricercare gli effetti prodotti da un'opera d'arte sul mio modo di pensare, ma anche sulle cose a cui è connessa.

AEB: Credo vi sia una falsa dicotomia tra l'arte critica e l'arte indeterminata o aperta, tra l'idea che la prima si riferisca in modo didascalico o diretto all'oggetto della sua critica, e che la seconda sia frivola e superficiale. Credo che una certa indefinitezza, infatti, possa essere un mezzo per giungere a una comprensione critica. L'idea di essere in grado di affidarsi a un gioco associativo e a un gioco non diretto

è essa stessa una forma di critica. È un'idea che ho ripreso, adattandola, dallo psicoanalista Jonathan Lear che la postula a livello intimo, psicologico; quello che noi descriviamo come una sorta di ingegnere non direzionale, Lear lo definiva semplicemente analista, ma credo che funzioni anche come teoria estetica riguardo al modo in cui le persone giungono a una migliore comprensione del mondo in cui vivono.

È un altro modo per dire ciò che Jenny affermava riguardo alla curiosità, che è una forma di critica più flessibile e più facilmente utilizzabile.

MP: "Curiosità" è una bella parola, perché forse la critica che riteniamo non essere all'altezza è proprio quella che non dimostra curiosità o non la incoraggia.

TC: Sono d'accordo. Quello che mi piace del tuo progetto *27 Gnosis*, per esempio, è il modo in cui ci ricorda che vi è pienezza nel mondo, pienezza nel linguaggio. Possiamo incontrare più spesso tale pienezza nelle sue assenze ed elisioni, nella nostra insoddisfazione riguardo al modo in cui il contemporaneo sceglie di raccontarsi. Ma questo non dovrebbe suggerire che quelle cose assenti siano irrecuperabili. Il compito dell'arte, in altre parole, potrebbe essere quello di aprire dei canali di accesso a quella pienezza.

P. 94 - Tyler Coburn, *I'm that angel*, 2012, part of "Visions of the Now" at Bahnhof, Stockholm, 2013. Courtesy: the artist and Bahnhof, Stockholm

Above - Tyler Coburn, *I'm that angel*, 2012 at e-shelter Datacenter, Berlin, 2013. Courtesy: the artist and e-shelter Datacenter, Berlin