

L'UNICO

THE ONLY ONE

L'UNICO

THE ONLY ONE

L'UNICO

THE ONLY ONE

L'UNICO

THE ONLY ONE

L'UNICO

THE ONLY ONE

L'UNICO

THE ONLY ONE

L'UNICO

THE ONLY ONE

L'UNICO

THE ONLY ONE

L'UNICO

THE ONLY ONE

L'UNICO

THE ONLY ONE

L'UNICO

THE ONLY ONE

L'UNICO

THE ONLY ONE

L'UNICO

THE ONLY ONE

L'UNICO

THE ONLY ONE

L'UNICO

THE ONLY ONE

L'UNICO

THE ONLY ONE

L'UNICO

THE ONLY ONE

L'UNICO

THE ONLY ONE

L'UNICO

THE ONLY ONE

L'UNICO

THE ONLY ONE

L'UNICO

THE ONLY ONE

L'UNICO

THE ONLY ONE

L'UNICO

THE ONLY ONE

L'UNICO

THE ONLY ONE

L'UNICO

THE ONLY ONE

L'UNICO

THE ONLY ONE

L'UNICO

THE ONLY ONE

L'UNICO

THE ONLY ONE

L'UNICO

THE ONLY ONE

L'UNICO

THE ONLY ONE

L'UNICO

THE ONLY ONE

L'UNICO

THE ONLY ONE

L'UNICO

THE ONLY ONE

L'UNICO

THE ONLY ONE

Per quelli che ci hanno lasciati e quelli che verranno
To those who have passed away and those who have yet to come

4	Giuliana Carbi
6/8	Julia Trolp
10	Alterazioni Video
12	Gea Casolaro
14	Beatrice Catanzaro
16	Nemanja Cvijanović
18	Raphaëlle de Groot
20	Andrea De Stefani
22	Paola Di Bello
24	Nico Dockx
26	Johanna Domke
28	Andrea Galvani
30	Stella Geppert
32	Bernardo Giorgi
34	Alban Hajdinaj
36	Luzia Hürzeler
38	Valentina Miorandi
40	Ulrike Mohr
42	Ciprian Muresan
44	Andrea Nacciarriti
46	Alessandro Nassiri Tabibzadeh
48	Giovanni Oberti
50	Giovanni Ozzola
52	Alessandro Piangiamore
54	Cesare Pietroiusti
56	Wilfredo Prieto
58	Ricarda Roggan
60	Martina Sauter
62	Albrecht Schäfer
64	Marinella Senatore
66	Heidi Specker
68	Aslı Sungu
70	Nasan Tur
72	Enzo Umbaca
74	Luca Vitone
76	Driant Zeneli

La premessa del progetto pensato da Julia Trolp su incarico di Trieste Contemporanea è coraggiosa: assegnare un tema molto specifico (l'idea di unicità); assegnare un mezzo molto specifico per svolgere il tema (la fotografia); affidare il compito a più di una trentina di artisti molto diversi (per provenienza e ambiti di interesse); assegnare però proprio quel tema e quel mezzo - ad un approccio distratto molto "conflittuali": la caratteristica principale del prodotto fotografico è la sua ripetibilità; la caratteristica principale dell'unicità è la sua irripetibilità; vedere che ne salta fuori.

Il tema dell'unicità è stato ampiamente dibattuto nel Novecento, diventando, per le sue implicazioni con il concetto di originale, uno dei *topoi* della indagine artistica e storico-critica di quel secolo, ed ha avuto in Italia il suo culmine di discussione teorica agli inizi degli strutturalisti anni Settanta, quando la maggior parte degli artisti invitati nel nostro progetto 2010 sulla fotografia doveva ancora nascere.

Nel medesimo secolo il mezzo fotografico ha avuto una rapidissima ascesa nel gradimento dei maggiori protagonisti dell'arte contemporanea - e oggi è dimostrato che ciò avvenne come conseguenza laterale di quel dibattito sull'originalità - fino ad attestarsi, proprio per le ultime generazioni, come uno strumento di lavoro fin troppo abituale.

Sapendo quanto determinato e colto fosse il percorso di giovane studiosa e curatrice di Julia Trolp, condividere con lei la leggerezza dell'incursione in due siffatti "macigni" miliari della contemporaneità artistica è stato davvero rinfrescante. Da un lato, il suo approccio non era di sfida ma di fresca curiosità per gli slittamenti, le frizioni, le eterodossie, perfino le ignoranze che potevano provenire dai contributi degli artisti. Dall'altro lato, il risultato era destinato a diventare un inaspettato affresco - ricchissimo quanto al numero dei ragionamenti e delle emozioni messe in campo e alla gamma delle possibili letture e interpretazioni - che riportava a nuova attualità e sensatezza il medesimo dibattito sull'unicità che aveva affascinato i nostri nonni artisti, quello e questo dibattito avendo la stessa radice nella sorprendente

doppia bi-direzionalità (di movente e di deposito, per l'autore e per il riguardante) della domanda esistenziale sull'arte.

La mostra inoltre, nel suo farsi, rendeva conto delle più salienti novità concettuali intervenute a caratterizzare i lavori fotografici moderni - l'istantaneità, l'irripetibilità, perfino l'imprevedibilità o l'ignoto del fuori campo - che si accompagnavano senza apparente contrasto alla principale proprietà della fotografia, storicamente discesa dalla moltiplicazione - la manipolabilità. In definitiva la mostra si andava definendo come un luogo dove questi elementi si mescolavano e si rilanciavano l'un l'altro la consapevolezza dell'alto grado di capacità di inganno acquisito dallo strumento fotografico, in buona fede nato per essere fedelmente descrittivo. Il salto analogico sulle possibilità e regolazioni modali immediate del mondo sociale reale è perfino scontato. Anche estremismi come la delocalizzazione e la metafotografia mettevano in gioco identità e falso, ma non risolvevano le responsabilità che ognuno deve prendersi nel suo personale "dentro campo" sui problemi, anch'essi bifronti come è tutta l'umana esperienza, come, ad esempio, solo per citarne alcuni, quelli della durata ma anche della memoria di ciò che è perduto, della irripetibilità temporale ma anche della necessità delle azioni, dell'esercizio di eterodossia non gridata ma anche di correttezza che è la convivenza.

Sono dunque molto lieta che lo spazio dello Studio Tommaseo, in un momento particolare della sua storia, accolga questa iniziativa e ne ringrazio tutti i protagonisti: credo che si possa considerare un intrigante esperimento di "autoanalisi sociale" collettiva e che offra un'intensa energia data dalla somma delle risposte di molti a domande (com'è quella posta dalla Trolp ai suoi colleghi coetanei: "cos'è unico per me?") determinanti nella storia individuale di ognuno.

Giuliana Carbi

Presidente Trieste Contemporanea

The premise of the project conceived by Julia Trolp and delegated by Trieste Contemporanea is courageous: to assign a very specific theme (the idea of uniqueness); to assign a very specific means to employ the theme (photography); to give the assignment to more than thirty diverse artists (diverse in background and areas of interest); further, to assign that theme and that means - at a first approach they seem rather 'conflicting': the principal characteristic of a product of photography is its repeatability; the principal characteristic of uniqueness is its unrepeatability; in the end, see what comes out.

The theme of uniqueness was widely debated in the 20th Century and became, because of its connection with the concept of originality, one of the *topoi* of artistic and historical-critical scrutiny of that century. In Italy it had the height of theoretical discussion at the beginning of the structuralist '70s, when most of the artists invited to our 2010 project weren't born yet.

In the same century photography had a rapid increase in popularity with major protagonists of contemporary art and today we see that this happened as a lateral consequence of that debate on originality and that it has become, for the newer generation, a commonplace tool for work.

Knowing how determined and cultured the endeavor of young scholar and curator of Julia Trolp would be, sharing with her this light-hearted intrusion in two such historically important milestones of contemporary art was truly encouraging. On the one hand, her approach was not a challenge but a fresh curiosity for the downslides, the frictions, the heterodoxies, even the ignorance which could come from the contributions of the artists. On the other, the results were destined to become an unexpected fresco - rich in number of thoughts and emotions put into play, and for the wide range of possible interpretations - which brought back into vogue the same debate on uniqueness which had fascinated the artists of our grandfathers' generation, both debates having the same root in the surprising double bi-direction (of motive and of deposition, for the author and observer) of the existential question on art.

During its processing, the exhibition also took into consideration the most salient conceptual novelties which came to characterize modern photographic works: instantaneousness, unrepeatability, even the unforeseeable or unknown elements outside the visual field - which worked together without apparent contrast to the principal property of photography historically descended from multiplication: manipulation. In short, the exhibition turned into a place where these elements were mixed together and each gave the other the awareness of the high degree of capability to deceive a photographic instrument now has - an instrument originally created to be faithfully descriptive. The analogical leap into the immediate possibilities and modal regulations of the real social world is foreseeable. Even extremisms like dislocation and meta-photography put identity and falsity into play, but they did not resolve the responsibility that each person has to take problems into his own personal 'playing field'; problems which are double-faced, just like all of human experience; like, for example, just to cite a few, those of the duration but also of the memory of that which is lost, of the temporal unrepeatability but also of the necessity of action, of the exercise of subdued heterodoxy but also of correctness, which is living with others.

I am, therefore, very happy that Studio Tommaseo, in a particular moment of its history, welcomes this initiative and I'd like to thank all the protagonists: I think we can consider it an intriguing experiment of collective 'social self-analysis' and that it offers an intense energy, given the amount of answers received to questions (like the one by Julia Trolp who asks her colleagues of the same age: 'What is unique for me?') which have a determining influence in the personal history of each one of us.

Giuliana Carbi

President Trieste Contemporanea

La pubblicazione in cui appare questo testo non è un catalogo, pubblicato "in occasione di una mostra", che quindi l'accompagna con riproduzioni e testi critici, come quelli che normalmente conosciamo. Di solito le cose funzionano per lo più così: andiamo a vedere una mostra, guardiamo le opere e se la mostra ci è piaciuta, se si è trattato di un'esperienza artistica intensa ed emozionante, dopo eventualmente ci compriamo il catalogo nel bookshop dell'istituzione, per poter rivivere a casa il momento dell'incontro con l'opera ed eventualmente farcene un'idea più approfondita leggendo i testi. Tuttavia il catalogo con le sue riproduzioni non può mai veramente eguagliare gli originali, le opere esposte. Rimane sempre un vuoto tra opera e riproduzione.

Nella mostra *L'unico / The Only One* ora si spostano e modificano i rapporti, poiché la presente pubblicazione non è mera documentazione, è la mostra stessa. Essa non accompagna qualcosa, bensì ha una posizione centrale, perché essa stessa è l'unico pezzo esposto. La pubblicazione diventa così necessariamente qualcos'altro e acquista una valenza diversa da quella di un comune catalogo. Ogni singolo esemplare stampato costituisce la mostra stessa, che ora, in questa sua nuova forma, non è più vincolata nello spazio e nel tempo. La mostra diviene mobile, può essere spostata e portata via, può trovarsi qua e là contemporaneamente e può svolgersi sempre di nuovo. E questo senza essere un "sottoprodotto" o una mera documentazione, perché in questo caso il concetto dell'originale o dell'autenticità non vale, esiste unicamente la riproduzione.

Che *L'unico / The Only One* sia una mostra in cui vengono rappresentate posizioni fotografiche non è un caso, bensì è proprio questo che rende effettivamente possibile la sua forma insolita. Giacché la fotografia - oltre al film e al video, che nascono entrambi dalla fotografia - è quel mezzo artistico che ha già in sé la riproduzione, nella produzione meccanica dell'immagine, com'è stato tematizzato da Walter Benjamin nel tanto citato saggio *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica*. "La questione della stampa autentica non ha senso", così viene messo a fuoco questo fatto.¹

Nel caso di *L'unico / The Only One* la fotografia viene riportata alle sue origini attraverso la rinuncia all'"originale". E al contempo sospende, con un certo compiacimento, i meccanismi esistenti nel mercato dell'arte. Poiché per quanto concerne la fotografia artistica, nella riproducibilità teoricamente infinita delle opere vi è un problema che riguarda il loro valore sul mercato. Viene considerato prezioso soltanto ciò che è unico e con la limitazione dell'edizione viene così prodotta artificialmente una carenza laddove dal punto di vista puramente tecnico non ve n'è alcuna. La limitazione degli esemplari presenti sul mercato consente in tal modo prezzi altissimi anche nel campo della fotografia artistica, rendendola soltanto così veramente interessante per collezionisti e galleristi.²

Dal punto di vista formale la mostra *L'unico / The Only One* tematizza quindi la caratteristica tecnica della fotografia e vuole essere al contempo un commento sull'epoca attuale, in cui molti curatori (e non escludo me stessa) spesso conoscono le opere d'arte soltanto attraverso internet o portfolio digitali. Nel mondo artistico globalizzato la presenza su internet di artisti, galleristi e istituzioni diventa sempre più importante e spesso, inevitabilmente, ci rimette l'esperienza autentica dell'opera. La conseguenza logica di questo fatto è quindi ora l'organizzazione di una mostra assolutamente priva di originali.³

Il tema della mostra sviluppa in definitiva un netto contrasto con il progetto formale. A 34 artisti, che vivono sparsi in tutto il globo, artisti giovani e meno giovani, affermati e meno noti, ho chiesto che cosa può essere definito oggi unico, incomparabile, eccezionale o prezioso. Volevo sapere da loro quali potessero essere a loro avviso le cose, i momenti e le situazioni che possono uscire dall'abituale e sempre più rapido flusso della nostra quotidianità. Si tratta in un certo qual modo della domanda di un punto fermo, di qualcosa che meriti la nostra attenzione, nel mezzo della volatilità che ci circonda. A questa domanda gli artisti hanno risposto sotto forma di fotografie e brevi testi che le accompagnano e commentano. La pubblicazione contiene pertanto 34 diversi punti di vista sull'unicità, sull'eccezionale.⁴

La questione dell'unicità sicuramente non è facile da risolvere, in un certo qual modo è una questione insolita, strana. Anch'io all'inizio del progetto non avevo in mente un'idea precisa e non sapevo quali risposte mi avrebbero inviato gli artisti sotto forma di immagine e testo. Come elemento fisso all'inizio c'erano soltanto i nomi degli artisti partecipanti, non le relative opere. Quest'ultime nel corso del tempo si sono fuse come tessere di un mosaico in un'immagine unica.

Ora in *L'unico / The Only One* sono raccolte risposte molto diverse: tra loro ve ne sono di spiritose, che affrontano scherzosamente la questione togliendole l'eccessiva serietà che si rischiava di ottenere. Vi sono contributi toccanti, intimi, che fanno conoscere all'osservatore un pezzo di biografia e del mondo dell'artista o di altre persone. Altre posizioni commentano fatti politici e rappresentano momenti storici, creando così un contrappeso alle visioni piuttosto personali. Alcuni contributi trattano molto da vicino la domanda posta, altri l'affrontano più liberamente e il nesso in questi casi si scopre soltanto al secondo sguardo. Tutti hanno però in comune il fatto di essere singole opere che simboleggiano l'intera opera del rispettivo artista. Poiché infatti tutti gli artisti riflettono la medesima questione, la relativa posizione sembra svilupparsi in modo ancora più netto nel confronto con le altre. Il modo di fare o di capire l'arte viene sottolineato dalla varietà delle posizioni raccolte e rende ogni singola risposta in un certo qual modo ancora più unica.

Gea Casolaro pone in primo piano l'attimo, il guizzo di una piccolissima frazione di vita. Ciò che altrimenti passa rapidamente e quasi impercettibilmente, qui viene fermato per un istante.

Raphaëlle de Groot si occupa di oggetti legati in qualche modo ai loro proprietari, da cui questi avrebbero voluto separarsi da tempo, ma non ci sono ancora riusciti. In un'azione artistica riprende il peso dei ricordi attaccati a questi oggetti e lascia per un momento scomparire la propria persona dietro queste reminescenze.

Andrea Galvani lancia un raggio luminoso negli spazi infiniti del cosmo.

Alessandro Nassiri Tabibzadeh gioca con il già citato titolo del saggio di Benjamin e lo riferisce, non senza ironia, all'odierno mondo dell'arte e all'attuale stato di avanzamento della ricerca genetica: l'artista nell'epoca della sua riproducibilità tecnica.

Per Wilfredo Prieto le luci delle gru ad Amsterdam diventano apparizioni simili a stelle. Un momento unico, osservato dallo sguardo attento dell'artista e immortalato per noi dalla sua macchina fotografica.

"La prima volta" di qualsiasi cosa è sempre un momento del tutto particolare. La vita dei bambini è piena di questi momenti, perché molto è ancora nuovo, da scoprire. Albrecht Schäfer ci mostra la prima foto mai scattata da sua figlia Dora.

Scelte del tutto casualmente, queste sono solo alcune delle impressioni, delle visioni dell'unicità che ci offrono i contributi di questa pubblicazione. Ma c'è ancora molto di più da scoprire ed auguro al lettore buon divertimento.

1 Walter Benjamin: *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica*, Suhrkamp, Francoforte sul Meno, 1963, pag. 18. Il saggio dallo stesso titolo fu pubblicato per la prima volta in una traduzione francese nella *Rivista per la ricerca sociale* (anno 5, 1936).

2 Come commento artistico su questo fatto può essere letto il contributo di Cesare Pietroiusti a pag. 54.

3 Questo ha inoltre l'effetto secondario che anche una piccola istituzione può permettersi una mostra collettiva internazionale. Vengono meno infatti i costi di assicurazione, trasporto delle opere e dell'allestimento, che altrimenti rappresentano enormi fattori di spesa di cui possono farsi carico soltanto grandi istituzioni.

4 La copertina della pubblicazione sviluppa graficamente il tema: il titolo della mostra vi è rappresentato 34 volte ed il colore dello sfondo è un nero al 34%, conformemente al numero degli artisti partecipanti.

The publication in which this text appears is not a catalogue published 'on the occasion of an exhibition', and which thus accompanies it with a series of reproductions and critical texts in the manner to which we are accustomed. Usually, things work out like this: we go to see an exhibition, we look at the works and if we like the exhibition, if it has proved an intense and moving artistic experience, we might buy the catalogue in the gallery's bookshop, so that we can relive the moment of the first encounter with the work in the comfort of our own home, and perhaps learn more about it from the catalogue texts. However, the catalogue and its reproductions can never truly equal the originals, the works on display. A gap between the original and the reproduction always remains.

In the *L'unico / The Only One* exhibition, the relationships shift and are modified, because the present publication is not mere documentation but the exhibition itself. It does not accompany anything but has a central role since it is itself the only item on display. The publication thus of necessity becomes something else and acquires a different value to that of a common catalogue. Every single printed copy constitutes the exhibition itself which now, in its new form, is no longer bound in time and space. The exhibition becomes mobile; it can be moved and taken away; it can be here and there at the same time and can always take place anew. And this without being a 'sub-product' or mere documentation, because in this case the concept of the original and of authenticity does not come into the equation - only the reproduction exists.

That *L'unico / The Only One* be an exhibition in which are shown photographic positions is no coincidence, as it is exactly this that renders its unusual form possible. Because photography - together with film and video, which both derive from it - is that artistic medium that already has reproduction within it, in the mechanical production of the image, as was set out by Walter Benjamin in the much-quoted *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. 'The question of authentic printing is meaningless' is the way he expresses this fact.¹

In the case of *L'unico / The Only One*, photography is brought back to its origins through the rejection of the 'original'. And at the same time, with a certain satisfaction, it suspends the mechanisms existing in the art market. Because as regards artistic photography, there is a problem in the theoretically infinite reproducibility of the work that affects its market value. Only something that is unique is considered precious; using the notion of a limited edition, a paucity is artificially created for which there is no technical reason. The limitation of the examples present on the market thus makes it possible to maintain high prices in the field of artistic photography too, thereby making it of interest to collectors and galleries.²

From a formal point of view, the *L'unico / The Only One* exhibition stresses the technical characteristic of photography and aims at the same time to be a comment on the current times in which many curators (and I do not exclude myself here) often know the works of art only through the internet or digital portfolios. In the globalised art world, the presence of artists, galleries and institutions on the internet becomes increasingly important and often, inevitably, the genuine experience of the work of art suffers. The logical consequence of this fact is thus the organization of an exhibition without any originals.³

In the end, the theme of the exhibition develops a sharp contrast with the formal project. I asked 34 artists living around the entire globe and comprising young and old, established and less well-known names, what could be considered unique, incomparable, exceptional and precious today. I wanted to know from them what in their opinion might be the things, moments and situations emerging from the customary and increasingly fast-paced flow of our everyday lives. In a certain way, this is a question of a fixed point, of something deserving our attention in the midst of the volatility surrounding us. The artists responded to my question with photographs and brief texts accompanying and commenting them. The publication thus contains 34 different points of view on uniqueness and on the exceptional.⁴

The question of uniqueness is certainly not easy to resolve because it is in some ways an unusual, strange one. At the beginning of this project, I too had no clear idea and did not know what response I would have from the artists in the form of images and texts. The only fixed aspect at the outset was the names of the participating artists, not the associated works. Over the course of the project these came together like the tesserae of a mosaic into a single image.

L'unico / The Only One contains the most widely varied responses; some of these are funny, light-heartedly tackling the question and so stripping away the excessive solemnity it risked acquiring. There are also touching and intimate contributions, imparting a little bit of the biography and world of the artist or other people to the observer. Others comment on political events or depict historic moments, thus creating a counterweight to the rather personal visions. Some contributions explore the question from very close-to, while others look at it from further away, with the link becoming clear only upon closer examination. But all share the fact of being single works that symbolize the entire oeuvre of the respective artists. For all the artists are reflecting on the same question, and their relative positions seem to develop in an even clearer manner when compared with the others. The way of producing or understanding art is stressed by the variety of the stances gathered and renders each single response in some way even more unique.

Gea Casolaro focuses on the instant, the flash of a tiny fraction of life. That which would otherwise pass rapidly and almost imperceptibly is here frozen for an instant.

Raphaëlle de Groot explores objects linked in some way to their owners, who would have liked to have freed themselves of them but have not as yet succeeded. In an artistic action, she shows the weight of the memories attached to these objects and for a moment vanishes behind these reminiscences.

Andrea Galvani launches a luminous ray into the infinite spaces of the cosmos.

Alessandro Nassiri Tabibzadeh plays with the title of Benjamin's essay and, with a touch of irony, also with today's art world and the current advances in genetic research: *The Artist in the Age of his Mechanical Reproduction*.

For Wilfredo Prieto, the lights of the cranes in Amsterdam become apparitions similar to stars. A single moment observed by the artist's attentive gaze, immortalised for us by his camera.

'The first time' of anything is always a very special moment. The life of children is full of these moments, because much is still new, still to be discovered. Albrecht Schäfer shows us the first photograph ever taken by his daughter, Dora.

Chosen in a totally casual manner, these are just some of the impressions, some of the visions of the uniqueness offered us by the contributions of this publication. But there is much more that remains to be discovered, and I wish the reader much enjoyment in doing so.

1 Walter Benjamin: *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1963, p. 18. An essay of the same title was published for the first time in a French translation in the periodical, *Journal of social research* (year 5, 1936).

2 The contribution of Cesare Pietroiusti on page 54 can be read as an artistic comment on this fact.

3 This also has a secondary effect that even a small institution can afford an international collective exhibition, for there are no insurance, shipping and hanging costs, which are enormous expense items that can only be borne by major institutions.

4 The publication's cover develops the theme graphically; the exhibition title is shown 34 times and the background color is a 34% grey, matching the number of artists participating.

Che cosa può essere definito oggi unico, incomparabile, eccezionale o prezioso?

Per esempio un trasporto eccezionale. Quel tipo di trasporto di merci su strada, che eccede i limiti di sagoma o di massa dettati rispettivamente dagli articoli 61 e 62 del Codice della strada.

Spesso viene richiesto dai stessi gestori delle varie strade ed autostrade, che il trasporto eccezionale sia eseguito con l'ausilio della scorta tecnica oppure della scorta mista composta dalle pattuglie della Polizia stradale e dalle auto della scorta tecnica.

Copy-right, 2008
Stampa digitale
Courtesy Fabio Paris
Art Gallery, Brescia

Trionkia, 2009
Stampa digitale
Courtesy Prometeo Gallery
di Ida Pisani, Milano

Alterazioni Video sono: Paololuca Barbieri Marchi, Alberto Caffarelli, Matteo Erenbourg, Andrea Masu e Giacomo Porfiri
Fondato nel 2004; vivono e lavorano tra New York, Milano e Berlino

What today can be considered unique, incomparable, exceptional and precious?

An oversized means of transportation, for example. The type of transportation of goods on the roads, which exceeds the limits of shape and size as dictated by articles 61 and 62 of the manual of rules of the road.

Often, the companies which manage the roads and freeways will request that an oversized vehicle be aided by a technical escort or a mixed escort comprised of police patrol and technical escort cars.

Copy-right, 2008
Digital print
Courtesy Fabio Paris
Art Gallery, Brescia

Trionkia, 2009
Digital print
Courtesy Prometeo Gallery
of Ida Pisani, Milan

Alterazioni Video are: Paololuca Barbieri Marchi, Alberto Caffarelli, Matteo Erenbourg, Andrea Masu and Giacomo Porfiri
Founded in 2004, live and work between New York, Milan and Berlin



L'attimo è irripetibile. E la sua immagine non è nulla. Mai potrà, l'immagine, restituirci l'unicità di quell'attimo: irripetibili i sentimenti, i pensieri, le emozioni. Il magico incontro di sguardi che in un istante si è generato, e sciolto un attimo dopo. Noi siamo irripetibili. In ogni istante.

Essere irripetibili, 2010
Fotografia digitale
Courtesy l'artista e The Gallery
Apart, Roma

The moment is unrepeatable. And its image is nothing. The image will never be able to give back the uniqueness of that instant: unrepeatable are the feelings, the thoughts, the emotions. The magical meeting of glances that in a moment is generated, and dissolved a moment later. We are unrepeatable. In every moment.

Being unrepeatable, 2010
Digital photography
Courtesy the artist and The
Gallery Apart, Rome



L'istante in cui l'immagine è catturata per intuizione, è un istante di totale presenza. Il valore sta nel rapido processo di composizione della realtà - una realtà letta attraverso una delle infinite possibilità di lettura. In quanto, solo una delle infinite possibilità, può essere scelta.

Mi accorgo che non esiste "l'osservatore", solo partecipazione: il soggetto interagisce sempre con il dispiegarsi della realtà.

The moment in time an image is caught by intuition, is indeed a moment of total presence. The value lies in the fast process of composing reality - a reality that can be read in an infinite number of ways and, yet, only one way among the infinite can be chosen.

I soon understand that there is no observer, only participation, as the subject always interacts with the unfolding of reality.

Città della Scienza, 2006
Stampa fotografica su alluminio
e plexiglas, 90 x 60 cm
Courtesy l'artista

Science City, 2006
Photographic print on aluminium
and plexiglas, 90 x 60 cm
Courtesy the artist



Il monte Triglav sul mare Adriatico

Il monte Triglav sul mare Adriatico è a suo modo una continuazione delle tre azioni artistiche di artisti sloveni storici e contemporanei che hanno analizzato la relazione tra il monte Triglav, che è simbolo geografico, nazionale e statale sloveno, con la corrispondente costruzione storica di identità.

La scultura vivente *Triglav* è stata realizzata da David Nez, Milenko Matanović e Drago Dellabernardina - membri del gruppo OHO, importante movimento della neo-avanguardia slovena - a Lubiana, nel Parco Zvijezda (Stella) il 30 dicembre 1968.

Il gruppo IRWIN ha ricostruito la stessa azione nello stesso posto nel 2004.

Nel 2009, gli artisti Janez Janša, Janez Janša e Janez Janša, hanno realizzato l'azione *Mount Triglav on Mount Triglav* ricostruendo il lavoro degli OHO e degli IRWIN con l'obiettivo di continuare la tradizione dell'arte concettuale in Slovenia e problematizzando la connessione ideologica degli eventi di passata e recente storia.

Tutti e quattro i lavori sono basati su procedure di decostruzione e ricostruzione di tradizioni artistiche e sistemi ideologici.

Come il monte Triglav per gli sloveni, per i croati il mare Adriatico assume la funzione di immagine simbolica dello stato e della nazione nella costruzione artificiale di identità. L'intenzione de *Il monte Triglav sul mare Adriatico* è di decostruire queste identità e di mettere in questione l'esclusività dei diritti d'uso di questi simboli da parte delle due giovani nazioni confinanti. L'azione *Il monte Triglav sul mare Adriatico*, si è svolta il 2 luglio 2010 sulla leggendaria spiaggia Bačvice di Spalato, nell'ambito del Festival DOPUST. L'azione è stata realizzata come ringraziamento del popolo croato al popolo sloveno per il risultato favorevole del loro referendum sulla questione di un arbitrato internazionale che risolve il problema del confine con la Croazia.

Il monte Triglav sul mare Adriatico, 2010
Azione / fotodocumentazione
Courtesy l'artista, produzione: DOPUST

1972, Rijeka; vive a Rijeka (Croazia), lavora tra la Comunità Europea e paesi dell'Ex Repubblica Federativa Socialista della Jugoslavia

Mount Triglav on The Adriatic Sea

Mount Triglav on The Adriatic Sea is in its own way a continuation of the three artistic actions of Slovenian artists of the past and present who have analyzed the relationship between Mount Triglav, which is a national and state geographical Slovenian symbol, and the corresponding historical construction of identity.

The living sculpture *Triglav* was realized by David Nez, Milenko Matanović and Drago Dellabernardina - members of the group OHO, an important movement of the Slovenian neo-avant-garde - in Ljubljana, in the Zvijezda Park (Star) on December 30, 1968.

The IRWIN group recreated the same action again in the same place in 2004.

In 2009, the artists Janez Janša, Janez Janša and Janez Janša realized the action *Mount Triglav on Mount Triglav*, recreating the work of the OHO group and of the IRWIN group, with the objective of continuing the tradition of conceptual art in Slovenia, and highlighting the problematic ideological connection of the events of past and present history.

All four works are based on the procedure of 'deconstruction' and construction of artistic traditions and ideological systems. Just as *Mount Triglav* is a symbol for the Slovenians, for the Croats the Adriatic sea assumes the function of symbolic image of the state and of the nation in the artificial construction of identity.

The intent of *Mount Triglav on the Adriatic Sea* is to deconstruct these identities and to put into discussion the exclusivity of the rights of usage of these symbols on the part of these two young neighboring nations. The action *Mount Triglav on the Adriatic Sea* took place on July 5, 2010, on the legendary beach Bačvice of Split, as part of the Festival DOPUST. The action was realized as a thank-you to the Slovenian people by the Croatian people for the favorable result of their referendum regarding the question of an international arbitration which would resolve the problem of the border with Croatia.

Mount Triglav on The Adriatic Sea, 2010
Action / photodocumentation
Courtesy the artist, production: DOPUST

1972, Rijeka; lives and works in Rijeka (Croazia), works between the European Union and the countries of the former Socialist Federal Republic of Yugoslavia



Questo lavoro fa parte di *The Burden of Objects* (il carico degli oggetti), un progetto a lungo termine che ho cominciato nel 2009. Ruota attorno ad una collezione d'oggetti che ho raccolto in diversi luoghi e comunità nelle quali mi è capitato di trovarmi. Invito la gente a sbarazzarsi di propri oggetti che trovano strani o ingombranti: resti di vita, per così dire, che hanno perso il proprio valore o importanza, ai quali una persona non fa più caso o mette da parte in fondo a qualche armadio. Ogni volta che ricevo le donazioni, mi appunto delle note sull'oggetto, aneddoti più o meno futili che rivelano perché il tempo di quell'oggetto sia oramai scaduto.

L'idea di conservare questi oggetti danneggiati, passati di moda, apparentemente banali e certamente noiosi, esprime un tipo di stato estremo, un esasperato imbarazzo per la nostra incapacità di occuparci di brandelli di vita che sono ormai diventati superflui. Di fatto, mi trovo obbligata a proteggere oggetti che altra gente non ha osato buttare via. Parlando con i donatori, ho capito che la gente dà agli oggetti un peso che non ha relazione con quegli oggetti. Alcuni vedono la loro donazione come un lascito. In un certo senso, si stanno sbarazzando di un qualcosa snervante per loro e quindi tocca a me sorreggere questo peso. La mia missione diventa quella di attivare la forza simbolica di questa eredità. Così mi assumo l'impegno di "funzionare" come se essa fosse veramente il peso degli oggetti e la loro ragione di tutela. Questa procedura mi porta a concepire criteri di selezione che dotino gli oggetti di nuovi significati e diano loro collocazione nella mia collezione. Nessun oggetto è unico o prezioso, ma ognuno di essi ha acquisito una sorta di individualità che attribuisce loro nuovi valori e modifica il nostro modo di osservarli.

Portamento, 2009
Fotografia e testi
Courtesy l'artista
Fotografia: Mirko Sabatini

This work is part of a long term project I started in 2009, entitled *The Burden of Objects*. It revolves around a collection of objects that I gather in different places and communities where I happen to be. I invite people to let go of objects they own and find awkward or cumbersome: remnants of life, so to speak, that have lost their meaning or their importance, that one doesn't notice anymore or stores in the back of some closet. As I receive each donation, I note down some information about the object, more or less trivial anecdotes that reveal why the time has now come to part with it.

The very idea of keeping these damaged, obsolete, apparently trivial and indeed boring objects expresses a sort of extreme state, an aggravated embarrassment at our inability to deal with scraps of life that have become superfluous. In fact, I find myself in the position of having to safeguard what others hadn't dared to throw out. Talking with the donors, I came to realize that many transfer to objects a weight that has no relevance to these objects. Some see their donation as a bequest. In a way, they are getting rid of something that unnerves them, and it then falls on me to carry that burden. My task becomes to activate the symbolic power of this legacy. I thus undertake to 'perform' as it were the weight of objects and their conservation. This process brings me to formulate selection criteria that endow the objects with new meaning and give them a place within my collection. None are unique or precious, but they have acquired a sort of individuality that gives them new value and alters the way we look them.

Bearing, 2009
Photography and texts
Courtesy the artist
Photo: Mirko Sabatini



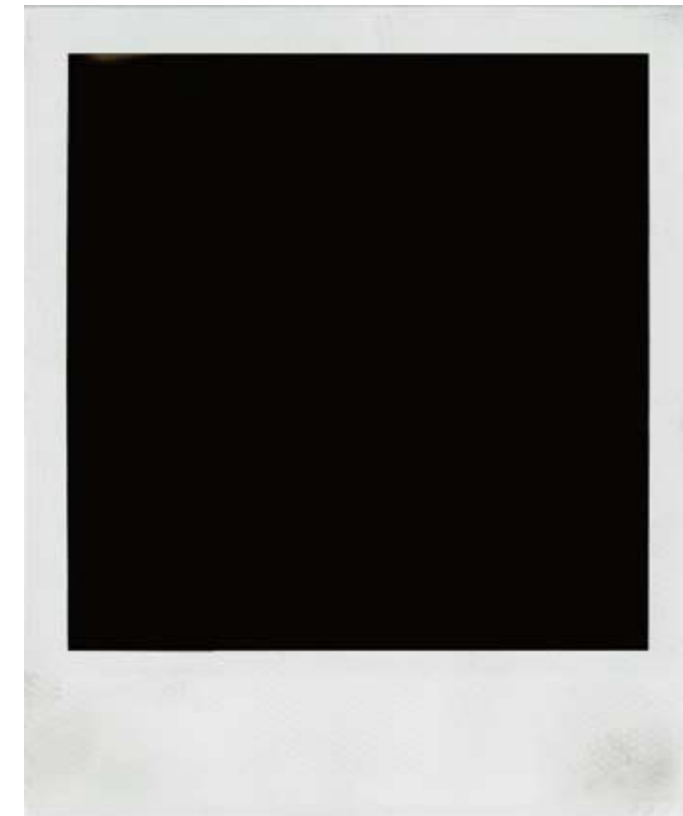
/ . Collar from previous pet. My dog was with me in a particular time of need emotionally. He now passed away and I want to let go of his physical presence. Collare di un vecchio animale di compagnia. Il mio cane è stato con me in un momento in cui avevo particolarmente bisogno di sostegno emotivo. Ora non c'è più e mi voglio separare dalla sua presenza fisica. / . Ken doll in drag. I wanted to get rid of it but could not throw it away or donate it to be sold for 50 €. Ken travestito da donna. Volevo sbarazzarmene ma non ce l'ho fatta a buttarlo via o a regalarlo perché fosse venduto a 50 centesimi. / . Stood on a shelf collecting dust. Raccoglieva polvere su una mensola. / . They belong to my ex-girlfriend. We lived together and she ordered them on line. She left me just before they arrived. Every time I look at them, I cry and can't stop thinking about her. I tried to give them back however she never answers the phone at all. I want to forget her as soon as possible and get over the sadness. Sono della mia ex-ragazza. Vivevamo insieme e lei li ha ordinati su internet. Mi ha lasciato subito prima che arrivassero. Ogni volta che li guardo piango e non riesco a smettere di pensare a lei. Ho provato a ridarglieli ma lei non risponde mai al telefono. Voglio dimenticarla prima possibile e guarire dalla tristezza. / . I need to make room. Trophies are the first to go. Ho bisogno di fare spazio. I trofei sono i primi ad andarsene. / . They will be a burden to whoever has to sort my stuff. Saranno un peso per chiunque dovrà mettere ordine nelle mie cose. / . Green stuffed dog with one ear missing. It has been carried around and stored for the past 21 years. Too ratty and damaged to give to charity, but too precious to throw in the garbage. Un peluche verde a forma di cane con un orecchio mancante. È stato portato in giro e tenuto per gli ultimi 21 anni. Troppo logoro e danneggiato per dare ai bisognosi, ma troppo prezioso da buttare nel cestino. / . Made by my mom but not really my type. I love my mom but not these napkin rings. Fatto da mia mamma ma non esattamente il mio tipo. Voglio bene a mia mamma ma non a questi anelli per i tovaglioli. / . A great find in a garage sale many moons ago. I have no idea why I am so attached to it. I am having trouble parting with it. Un'occasione in un mercatino del usato tante lune fa. Non so proprio perché ci sono così affezionata. Faccio fatica a separarmene.

Ho individuato, sondato e fotografato un luogo che non è mai stato raggiunto dalla luce.

I singled out, investigated and photographed a place which has never been reached by light.

Buio no. 1 - giardino a prospettico, 2010
Fotografia istantanea a pellicola autosviluppante,
8,8 x 10,7 cm; Courtesy l'artista

Darkness no. 1 - perspicitveless garden, 2010
Instant photography using self-developing film,
8,8 x 10,7 cm; Courtesy the artist



La Polaroid ossidata è unica e irripetibile.

La Polaroid è sempre unica perché ogni scatto è autopositivo, cioè non è generato da un negativo.

Con il termine "ossidazione" definisco quel processo fotochimico che è alla base di una serie di esperimenti che ho condotto tra il 1983 e il 1994 utilizzando il materiale Polaroid. La superficie dell'immagine fotografica Polaroid bianco e nero, esposta all'aria e alla luce per un periodo di tempo variabile (da un mese a un anno circa), assume un aspetto dorato, metallico e specchiante. Il risultato cambia a seconda degli agenti atmosferici, del clima, della luce, del grado di umidità del luogo e, non da ultimo, dalla qualità dell'immagine di partenza. È quindi un processo che, una volta poste le condizioni iniziali, affida il completamento dell'opera alla casualità.

La serie a cui appartiene questa immagine si intitola *Ierofanie*.

Ho realizzato questa serie di Polaroid riproducendo una serie di ritratti di artisti morti in giovane età, come Novalis, Franz Marc, Piero Manzoni... Ho fatto poi ossidare le Polaroid in modo che il ritratto riprodotto risulti come imprigionato in uno specchio, dunque da cercare, da rivelare.

Anche il rapporto tra immagine e spettatore diventa unico.

Ierofanie (Büchner), Marzo - Maggio 1987
Polaroid ossidata montata su cartone,
13,2 x 10,7 cm (34,5 x 28 cm); Courtesy e
copyright l'artista

The oxidized Polaroid is singular and unreproducible.

A Polaroid is always singular because every shot is 'auto-positive', it is not generated by a negative.

I define the term 'oxidation' as being that photochemical process which is the basis of a series of experiments that I conducted between 1983 and 1994, utilizing the Polaroid material. The surface of the black and white polaroid photographic image, exposed to air and light for a variable period of time (from one month to a year), assumes a golden, metallic and reflecting appearance. The result changes, depending on atmospheric agents, the weather, the light, the degree of humidity of the place and, last but not least, on the quality of the original image. It is therefore a process which, once the initial conditions are established, leaves the completion of the work to chance.

This image is part of a series called 'Hierophanies'.

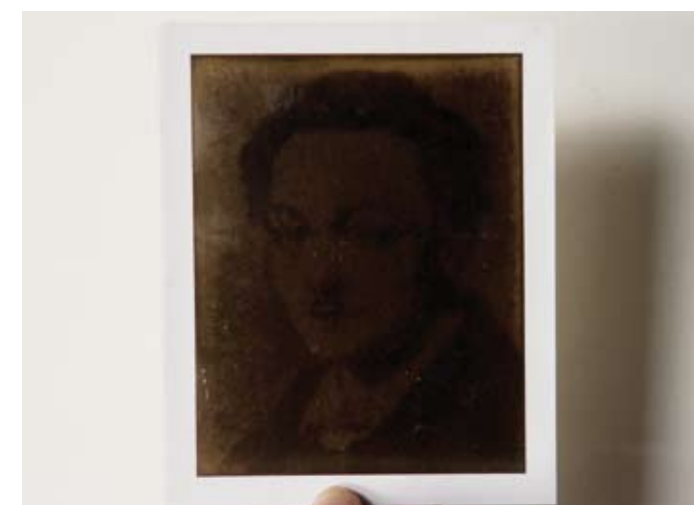
I realized these series of Polaroids by reproducing a series of portraits of artists who died at a young age - like Novalis, Franz Marc, Piero Manzoni... I then had the Polaroids oxidized so that the reproduced portraits would appear as if imprisoned in a mirror - to seek out, to reveal.

Even that relationship between image and spectator becomes unique.

Hierophanies (Büchner), March - May 1987
Oxidized Polaroid on board, 13,2 x 10,7 cm
(34,5 x 28 cm); Courtesy and copyright the
artist

1961, Napoli; vive e lavora a Milano

1961, Naples; lives and works in Milan



Michael Craig-Martin

Richard, devi avere una bella storia su Duchamp che dovremmo sentire.

Richard Hamilton

Ho un paio di storie su Duchamp. Quella che mi piace di più è questa: quando eravamo a Los Angeles per la retrospettiva di Pasadena, siamo andati insieme alla Irving Blum Gallery per vedere la mostra di Warhol. Irving Blum aveva un piccolo portabottiglie, non esattamente il ready-made di Duchamp, ma una versione più bassa, abbastanza arrugginita, che aveva trovato sicuramente in un negozio d'antiquariato o in un mercatino delle pulci. Ha chiesto a Marcel se aveva qualcosa in contrario a firmare il suo porta bottiglie. Marcel, con la grazia che gli era abituale, disse che lo faceva volentieri. Su un tavolo c'erano dei pennelli, inchiostro e pittura, così Marcel, preso un pennello con un po' di pittura, firmò l'oggetto. Poi, mentre stavamo lasciando la galleria, Marcel si girò verso di me e mormorò: "Mi piace firmare queste cose, le svaluto." Duchamp si rese sicuramente conto di aver innalzato il prezzo dell'oggetto, ma poiché firmando questi oggetti ne aumentava il numero delle versioni, ne comprometteva l'unicità e quindi riduceva il loro valore dal punto di vista estetico.

Estratto da *Richard Hamilton in conversation with Michael Craig-Martin* (1990) in *Richard Hamilton/October Files 10*, a cura di Hal Foster e Alex Bacon, The MIT Press, 2010

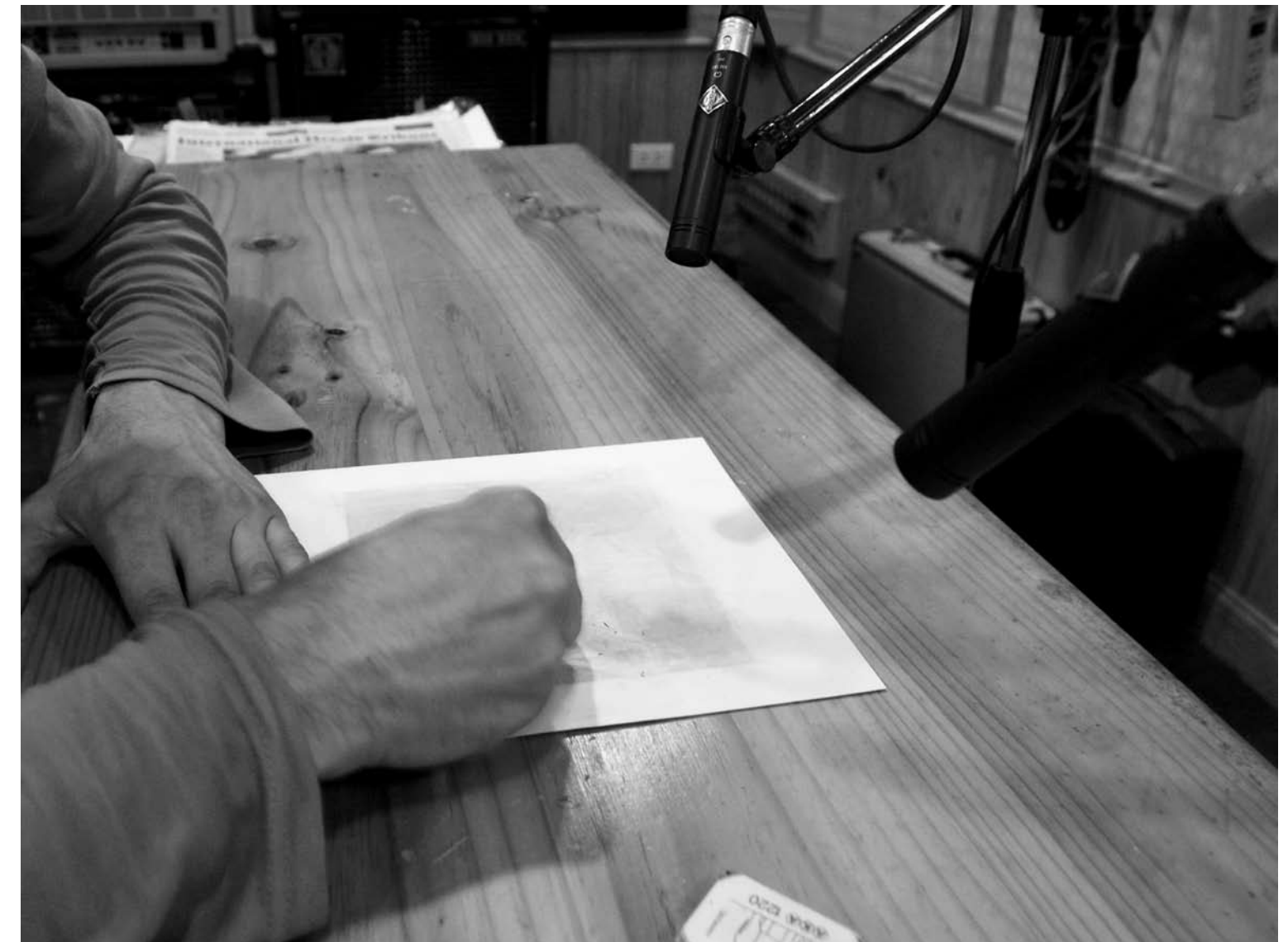
Michael Craig-Martin

Richard, you must have a good Duchamp story that we should hear.

Richard Hamilton

I have a few Duchamp stories. The one that I like the most is: when we were in Los Angeles for the Pasadena retrospective, we went to the Irving Blum Gallery and saw the Warhol show together. Irving Blum had a small bottle rack, not exactly the Duchamp ready-made but a shorter version, rather rusty, that he'd no doubt found in an antique shop or flea market. He asked Marcel if he would mind signing his bottle rack. Marcel, with his usual graciousness, said, yes. There was a table with ink and paint and brushes laid out, so Marcel took a brush and some paint and signed the thing. And then as we were leaving the gallery Marcel turned to me and whispered, 'I like signing these things, it devalues them.' Duchamp must have realized that he had added some monetary value to the object, but since he was adding to the number of signed versions, he was removing their uniqueness and thus making them worth less from an aesthetic point of view.

Excerpt from *Richard Hamilton in conversation with Michael Craig-Martin* (1990) in *Richard Hamilton/October Files 10* edited by Hal Foster with Alex Bacon, The MIT Press 2010



Disegno di una manifestazione di Rirkrit Tiravanija cancellato *Senza titolo (Nel seggio elettorale nella Scuola Pi y Maragall a Madrid, un elettore nella domenica di elezioni generali in Spagna portava un cartellone per invocare la pace)*, disegno: 2005, cancellazione: 2010, 25,3 cm x 21,7 cm
Courtesy l'artista, Gallery VER, Bangkok e Lightmachine Agency; Fotografia: Pratchaya Phinthong, Bangkok 24.5.2010

Erased Rirkrit Tiravanija Demonstration *Drawing Untitled (At a polling station at Pi y Maragall School in Madrid, a voter in Spain's general election Sunday wore a poster that calls for peace)*, drawing: 2005, erasing: 2010, 25,3 cm x 21,7 cm
Courtesy the artist, Gallery VER, Bangkok and Lightmachine Agency; Photo: Pratchaya Phinthong, Bangkok 24.5.2010

Nostalgia does not possess any inherently positive connotations from my childhood. My mother is not a person who stores things - she taught us from quite an early age to get rid of materialized emotional burdens and all kinds of petrified memories- Things you get attached to that provoke sentimental longing, a wistful affection connected to a time or place with happy personal associations. We were moving a lot when I was a child and I remember once a year my mom and us kids would go through the inventory of our playroom to consider if certain toys had had their time with us. Practicality was favored over sentimentality and lacking was considered a better feeling than disorder and overflow. I remember entering my tidy room afterwards and experiencing conflicting emotions of both relief and loss. The assemblage of sorted things that would find new owners at a flea market, or amongst the younger kids in the neighborhood remained there for some time. My brothers and me were then creeping back to it, to rescue an old teddy bear and place it back into the row of its fluffy friends. The sense of loss was haunting us even if we were encouraged to resist it. The notion of preserving material memories was restricted to never exceed the size of a box, kept in the basement to create a natural distance. Within those dimensions the content was not questioned but it was well thought through and resembled the importance of a black box for air traffic. As an adult this box would contain photos, some letters and memorable things on paper - before all of this became digital. The placing of that box was like an anchor. Even if it was a storage place, we knew that this site needed to be kept as a place of reference.

This well kept box was delivered to me, when my parents were moving out of the country again. It found a home between the thick walls of an old basement in a very run down building in Berlin, where I was living. We were a group of people using the house as studios and partly squatted the place. The building was in bad shape which was befitting to my provisional condition at that time. The box changed places from one basement to another, as if it was shy of light - moving from the safe, protective parental cellar to an environment which was a bit too moist and dodgy for being a shelter. But at that time I did not give it much thought. The building was not taken care of very well and at one point we realized the basement was flooded. The water level rose and became knee-deep. We were afraid of the hanging electric cables which were submerged in the water and did not even dare to enter. After a while the overwhelming smell of mold took over and repressed the very idea of ever getting a sight of the stored things again, mixed in with the thought of losing all the images I took as a teenager up to my early twenties. At that age my camera was glued to me and it was a tool of observation. I was an observer to all the different living conditions and travels my parents were exposing us to. My feeling of detachment in these ever-changing social contexts and new encounters were partly overcome by taking photographs. It gave me the possibility to link to the situation and re-position myself into an outsider's perspective. The process of framing, focusing and exposure was a way to understand and analyze situations. It came to my mind that these photos were not only to be understood as documentation but also as companions. This thought had diverse

connotations, as it felt strange to be dependent on objects with a such a physical appearance. But losing them meant possibly giving up on the idea of the connectivity to my scattered past. I wanted to understand the notion of these links preserved on a piece of film kept in a basement as a logbook rarely taken into the light. Whenever the deadness of these reproduced incidents caught a glimpse or moment of life, it was only to be able to prove their existence and then allowed to disappear again into the darkness.

I was not in the country when I was informed that our building was sold to an investor and everybody had to move out immediately. We could not take everything with us in the given time constraints but I could not refrain from looking after the things that had existed in an amphibian state of the basement. I was quite appalled when I opened the box with my photos which were covered with a white layer of fungus. The pictures were spotted with mold and glued together by the moisture. Trying to separate them destroyed their fragile surfaces. The images were disfigured with a moiré effect from the dissolved gelatin that had eaten itself through the faces of people, a variety of places as well as the connectivity to the moment. Shortly after I switched modes to the more rational condition of my mother, overcame my sentimentality, and left the box where it was. It was an immediate but determined decision to leave all this behind. The pictures were in a state, which I, at that moment, could not comprehend as an interesting or valuable transformation.

I had spent much time far away, without any ties to my past, and I felt an urge to reconnect to it. I returned with the idea of building up a more autochthonous existence. I realized, I had accepted that these photos had a notion of time erosion and could even recognize a sense of beauty in it. I had a slight hope to find them, since the building had not yet gone under renovation. From the huge pile of trash in the backyard I deduced that everything that remained in the building had been thrown out. I started turning over pieces of old furniture, dug into sippy cartons and went through numerous trash bags. Here and there I could find traces, but nothing connected to the photographs until I found a paper bag labeled 'Bariloche 1997'. My handwriting on it was pale on the crumpled paper. All the images from that time were passing in front of my eyes when I took out a framed slide. The contents of the image were hanging in flakes in the bag and off the slide - I looked through a clear film which had some residue of the colored coating. It was impossible to trace this image back to any of the photographs I had imagined. It remained a frame and an empty surface. Through time the process of exposure had been reversed. The image had faded and now resumed back to the state it once had, before there was a connection between me and the given situation - but still something of it was remaining. The vanished content revealed the nakedness of the media, now again resembling the analytical approach I had when taking this picture. The emptiness of the frame came as a relief and the authenticity of this result felt complete. This frame had become a screen to all potential images: a bare openness shining through the erosion of time, tracking back to the memorable - overcoming tangible nostalgia.



Su richiesta dell'autore
il testo è presente nella sola
versione inglese

Untitled, 2010
C-print, 30 x 40 cm
Courtesy Nasim Weiler
Contemporary, Hamburg

1978, Kiel, Germania; vive e lavora tra
Berlino e Copenaghen

1978, Kiel, Germany; lives and works
between Berlin and Copenhagen

Estratta dalla progetto *L'Oceano di Higgs* (2009/2010) quest'immagine documenta un'azione unica, della durata di pochi minuti, prodotta al largo delle Isole Svalbard nel Circolo Polare Artico.

Il progetto coinvolgeva un'istituto di ricerca, due scienziati e un equipaggio di 16 persone che hanno percorso assieme a me circa 2800 km. Dopo quattro mesi di preparazione, in un laboratorio di New York, con un gruppo di ingegneri Russi che si occupano di ricerche sperimentali sulla luce, nello scorso mese di ottobre ho attraversato il freddo Oceano Artico per settimane, a bordo di un'imbarcazione a vela tecnologicamente attrezzata per la navigazione estrema.

Durante l'intero viaggio ho raccolto la scarsa energia luminosa prodotta dal sole nelle brevi finestre di luce della notte Artica, tramite due enormi pannelli fotovoltaici posizionati sull'imbarcazione. Con la stessa energia, stivata da speciali accumulatori, ho poi alimentato un potentissimo proiettore in grado di produrre un raggio luminoso di oltre 100.000 ansi-lumen che, puntato verso il cielo, e' stato utilizzato per scaraventare l' energia luminosa oltre il perimetro del pianeta.

Le immagini fotografiche registrano di fatto alcuni irripetibili istanti di un transito di energia in un punto preciso del tempo e dello spazio. Ma esse non sono che il simulacro di un processo che sfugge e si apre ad una nuova dimensione.

Raggiunto l'ultimo strato della ionosfera, una qualsiasi fonte di luce a cui venga imposta una direzione e' infatti in grado di viaggiare per sempre verso le profondità più remote dello spazio.

Taken from the project *Higgs Ocean* (2009/2010), this image documents a singular action lasting a few minutes, produced off the coast of the Svalbard Islands in the Arctic Circle.

The project involved a research institute, two scientists and a crew of 16 people who traveled 2,800 km with me. After four years of preparation in a laboratory of New York with a group of Russian engineers who do experimental research on light, I crossed the cold Arctic Ocean in October for weeks, aboard a sailboat which was technologically equipped for navigation in extreme conditions.

During the entire journey, I collected the small amount of light energy produced by the sun during the limited frame of time at disposal in the Arctic night, with two enormous electric solar panels positioned on the boat. With that same energy, stored in special accumulators, I fueled a very powerful projector, capable of producing a ray of light of more than 100,000 ansi-lumen which, pointed toward the sky, was utilized for launching light energy past the perimeter of the planet.

The photographic images register a number of unrepeatable moments of the transit of energy at a precise moment of time and space. But they are only the simulacrum of a process which escapes and opens itself to a new dimension.

Upon reaching the last layer of the ionosphere, any source of light which is given a direction is able to travel forever towards the most remote depths of space.



L'Oceano di Higgs #7, 2009
Stampa cromogenica su alluminio d-bond
80 x 123 cm; Collezione Musumeci Greco
Courtesy Galleria Artericambi, Verona

Higgs Ocean #7, 2009
Chromogenic print on aluminium d-bond
80 x 123 cm; Collection Musumeci Greco
Courtesy Galleria Artericambi, Verona

In un mondo dominato dalla pratica della caccia, le impronte sono il segno di riconoscimento della selvaggina; chi lascia troppe impronte (che sia anche il cacciatore), corre il rischio di venir scovato presto da qualcuno di più abile.

Georges Didi-Huberman: *La somiglianza per contatto*, Du Mont, Colonia, 1999, p. 24

Un'impronta digitale e un foglio di carta sono di per sé unici nello stato di "vago contatto". Più un'azione è diretta, meno è riproducibile.

In a world where hunting rules, prints are the identification mark of game; whoever leaves too many marks (the hunter included), risks to be soon found by someone who is more capable.

Georges Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung*, Du Mont, Cologne, 1999, p. 24

A fingerprint and a sheet of paper are unique in the status of 'vague contact'. The more direct is the action, the less reproducible it becomes.

Handout, 2010
Impronte digitali su carta A 4 con semplice piega, 29,7 x 21 cm
Courtesy l'artista

Handout, 2010
Fingerprints on A 4 paper with single fold, 29,7 x 21 cm
Courtesy the artist



Un giorno un cacciatore chiese alla sua preda: “Che cosa può essere definito oggi unico, incomparabile, eccezionale o prezioso?”

La preda rispose: “NOI”

One day, a hunter asked its prey: ‘What is unique, incomparable, exceptional and precious today?’

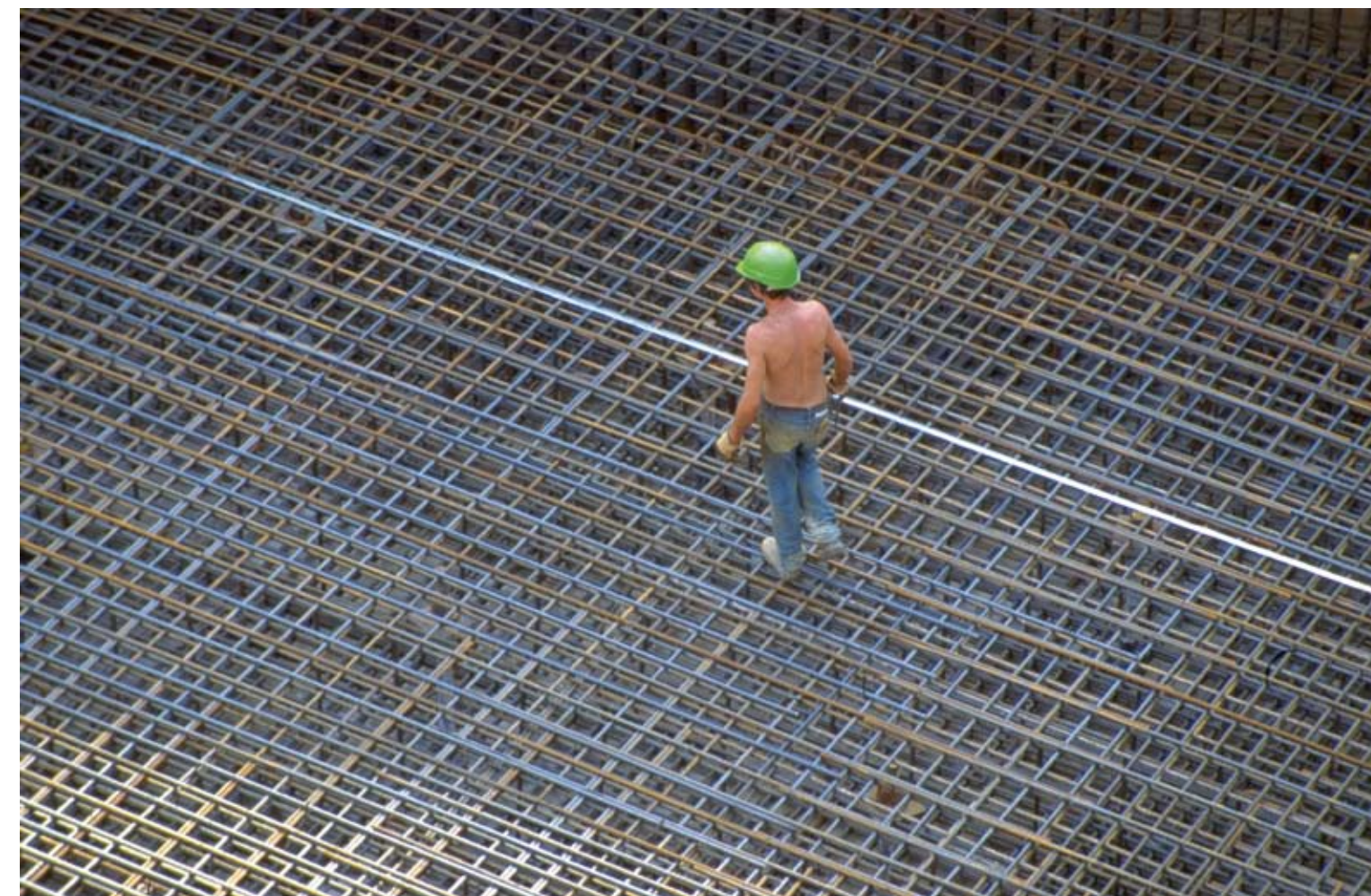
The prey replied: ‘WE ARE’

Siete imbarcati, 1997
Cibachrome, 80 x 120 cm
Courtesy l'artista

Vous êtes embarqué, 1997
Cibachrome, 80 x 120 cm
Courtesy the artist

1967, Camerino (MC); vive e lavora tra Siena e Berlino

1967, Camerino (MC); lives and works between Siena and Berlin



Back Side Collection è una collezione di retri. Queste immagini stanno sul retro dei dipinti della Galleria Nazionale di Tirana; immagini che non sono pensate per essere esposte al pubblico ma rivolte al muro del museo. Il progetto *Back Side Collection* le gira e le mostra come opere d'arte. I retri sono fotografati e stampati con le stesse misure dei dipinti in modo da formare dei doppi virtuali degli originali.

Nel retro di un dipinto troviamo un nudo. Sicuramente era un soggetto non adatto nel periodo del Realismo Socialista e l'artista lo ha cassato girando la tela e dipingendo sull'altro lato un altro soggetto. In questo caso ripeto (alla rovescia) l'azione dell'artista svelando il nudo.

Cosa sia unico è ancora una domanda! Il riciclaggio è sempre esistito in tutta la storia dell'immagine. Credo che ci siano sempre due possibilità di guardare un'immagine, due lati di ogni cosa, due storie piuttosto che una sola.

La foto in questione mostra l'immagine sul retro di un dipinto, anche se esisteva prima che la foto fosse scattata. È questo forse che è unico!

Collezione di retri, 2009
Stampa fotografica su d-bond, 27,5 x 34 cm
Courtesy l'artista e Galleria Traghetti,
Venezia / Roma

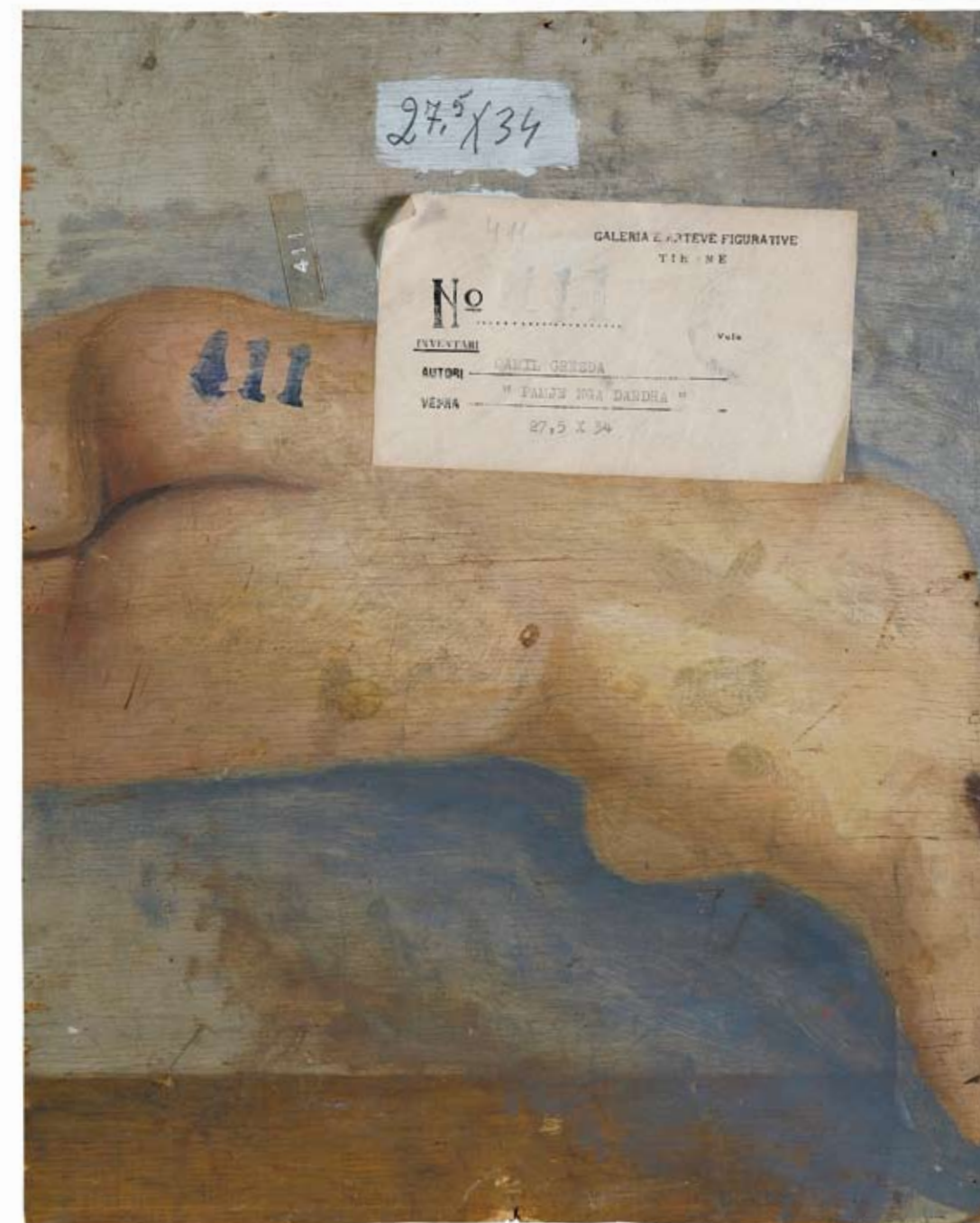
Back Side Collection is a collection of rears. These images belong to the back side of the paintings of Tirana's National Gallery; images that are not supposed to be shown to the public but face the walls of the museum. *Back Side Collection* is a project that turns them around and unfolds them as pieces. The rears are photographed and printed in the same size of the paintings, forming virtual doubles or copies of originals.

A nude is found among the back sides. It was for sure inappropriate in the era of Socialist Realism so it was eliminated by the artist by turning the canvas around to paint some other subject. In this case I repeat (backwards) the action of the artist by revealing the nude.

What is unique is still a question! Recycling has always happened throughout the history of the image. I guess there are always two views for each image, two sides of each thing, two histories rather than one.

The photo in this case shows the image of the back side of a painting, even though it existed before the photo was taken. This, perhaps, is what is unique!

Back Side Collection, 2009
Photographic print on d-bond, 27,5 x 34 cm
Courtesy the artist and Galleria Traghetti,
Venice / Rome



Istantanee tratte dal video *Il nonno*. Un leone guarda nella telecamera. Sembra una fotografia. All'improvviso un secondo leone entra nell'obiettivo e spezza l'illusione di un'immagine ferma. Si scopre che non era l'immagine ad essere ferma, ma che il leone in essa visibile è immobile, impagliato, come una fotografia tridimensionale. Il leone appena entrato in scena appare confuso, confrontato con suo "nonno" impagliato. Alla fine si pone esattamente davanti al leone impagliato e guarda altresì verso la telecamera, prima di uscire di nuovo dall'immagine.

Il confronto del giovane leone con suo nonno, il venir meno dell'illusione dell'immagine ferma sono momenti unici. Dapprima ad un livello del tutto banale: benché i due leoni si assomiglino come due gocce d'acqua - sono della stessa specie e addirittura parenti stretti - essi si differenziano nel momento in cui il giovane leone entra in scena e dissolve l'illusione della fotografia. L'unicità sia del nonno che del nipote non può essere messa più chiaramente in risalto. La caratteristica distintiva è il tempo e il movimento. Mentre il "nonno" appartiene ad un tempo passato ed è immobile, nel movimento del giovane leone si realizza l'unicità e l'irripetibilità del tempo del nipote.

Il Nonno, 2009-2010
Fotogrammi da video (HDV loop senza audio)
Collezione Kunstmuseum Solothurn
Courtesy l'artista

Stills taken from the video *The Grandfather*. A lion looks into the video camera. It seems like a photo. Suddenly, a second lion walks in front of the lens and breaks the illusion of a still shot. You realize that it wasn't the image which was still, but that the lion visible in it was still, a stuffed animal, like a three-dimensional photo. The lion who has just entered the scene seems confused, confronted with his stuffed 'grandfather'. In the end he puts himself in front of the stuffed lion and also looks towards the video-camera before leaving the image again.

The confrontation of the young lion with his grandfather, the end of the illusion of a still shot, are unique moments. Above all, at a level which is completely banal: since the two lions look almost identical - they are of the same species and, moreover, close relatives - they show their difference the moment the young lion enters the scene and dissolves the illusion of a photo. The uniqueness of both grandfather and grandson could not be more clearly emphasized. The distinguishing characteristic is time and movement. While the 'grandfather' belongs to the past and is immobile, in the movement of the young lion you realize the uniqueness and unrepeatability of the grandson's time.

The grandfather, 2009-2010
Videostills (HDV loop without audio)
Collection Kunstmuseum Solothurn
Courtesy the artist



Poniamo "N" come numero delle volte in cui il soggetto innamorato assegna a "X" il valore di 1 (dove per $X=1$ si intende "solo tu", "per tutta la vita").

Essendo però "X" variabile per definizione, data la nostra inevitabile mutevolezza, avremo che il valore di X sarà sempre maggiore di 1, di conseguenza " $N > 1$ ".

We put an 'N' as a number when the subject in love assigns an 'X' the value of 1 (where $X=1$ means 'only you', 'for the rest of my life').

However, since 'X' is variable by definition, due to our inevitable fickleness, we will always have the value of X greater than 1, consequently ' $N > 1$ '.

Solo tu, 2010
Stampa fotografica digitale
Courtesy Arte Boccanera
Contemporanea, Trento

Only you, 2010
Digital photographic print
Courtesy Arte Boccanera
Contemporanea, Trento



Il flusso inesauribile sulle *highways* di Los Angeles. Le automobili si incolonnano in un fiume di luci che scorre incessantemente con forma e direzione regolare, che si ripete come onde, eppure non è mai uguale. Una marea di luci che fluiscono e vibrano, che si riversano in fasci luminosi nella città, il bianco che si getta sul nero.

The endless stream on the highways of Los Angeles. The cars line up in columns in a river of lights which runs incessantly in a regular shape and direction, which repeats itself like waves, and yet is never the same. A stream of lights which flows and vibrates, which pours into the city in bright bands - white gushing onto black.

La caduta del bianco nel nero, 2010
Stenoscopia
Courtesy l'artista

The Fall of the White into the Black, 2010
Pinhole photography
Courtesy the artist



Nell'ottobre 1960 l'artista francese Yves Klein (1928-1962) pubblicò nel suo libro d'artista "Dimanche", il fotomontaggio *Le saut dans le Vide (Il Salto nel Vuoto)*, realizzato da Harry Shunk sulla base della performance di Klein in Rue Gentil-Bernard, Fontenay-aux-Roses. L'artista è rappresentato in aria mentre salta da un muro su una strada di asfalto.

In *Il Salto nel Vuoto, Dopo Tre Secondi*, 2004, la performance è riproposta da Ciprian Muresan: il personaggio è steso sull'asfalto nella città di Cluj in Romania, proponendo una continuazione alla performance di Yves Klein. L'opera continua in un contesto socialmente e artisticamente diverso e la distanza temporale è compressa in pochi secondi.

Il Salto nel Vuoto, Dopo Tre Secondi, 2004
Fotografia, misure variabili
Courtesy l'artista, Nicodim Gallery, Los Angeles e
Plan B, Cluj / Berlino, Fotografia: Raymond Bobar

In October 1960, the French artist Yves Klein (1928-1962) published in his artist's book 'Dimanche' the photomontage *Le saut dans le Vide (Leap into the Void)*, realized by Harry Shunk after Klein's performance on Rue Gentil-Bernard, Fontenay-aux-Roses. The artist was represented in the air, jumping off a wall over a concrete street.

In *Leap into the Void, After Three Seconds*, 2004, the performance is redone by Ciprian Muresan, where the character lies on the asphalt of a street in the city of Cluj, Romania, suggesting the continuation of Yves Klein's performance. The work continues in a different context artistically and socially, and the distance in time is compressed to a few seconds.

Leap Into The Void, After Three Seconds, 2004
Photography, dimensions variable
Courtesy the artist, Nicodim Gallery, Los Angeles
and Plan B, Cluj / Berlin; Photo: Raymond Bobar



B/N/CIELO [il silenzio sul mare] è un semplice collage fotografico composto da due immagini: un frame del film *Il silenzio del mare* di Takeshi Kitano e uno scatto del cielo fatta da casa a Milano. La relazione è silenziosa e incomprensibile, non ha un codice valido, se non nella banale lettura concettuale di un progetto. La fotografia è l'unico elemento reale, è una busta chiusa, al cui interno è "pronunciata" una frase, una risposta che ha la necessità di arrivare a destinazione.

Prezioso, unico, e irripetibile è il non raccontato, è il segreto celato alle apparenze e alle interpretazioni, eccezionale è un'unica lettura possibile..

B/N/CIELO [il silenzio sul mare], 2010
Collage digitale, 100 x 80 cm
Courtesy Franco Soffiantino Gallery, Torino

B/W/SKY [the silence at the sea] is a simple photographic collage consisting of two pictures: a frame from the film *A Scene at the sea* by Takeshi Kitano and a snapshot of the sky from my home in Milan. The relationship is silent and incomprehensible, its only valid code is in the banal conceptual reading of a project. The photograph is the only real element, it is a closed envelope inside which a sentence, an answer needing to reach its destination, is 'pronounced'.

What is precious, unique irreproducible, is the untold, the secret hidden from all appearances and interpretations, exceptional, it is the only possible reading.

B/W/SKY [the silence at the sea], 2010
Digital collage, 100 x 80 cm
Courtesy Franco Soffiantino Gallery, Turin



ALESSANDRO NASSIRI TABIBZADEH

L'artista nell'epoca della sua riproducibilità tecnica

L'artista viene descritto spesso come una personalità imprevedibile, geniale ma anche discontinuo e fuori dai meccanismi che regolano la società. Questa visione è sicuramente un retaggio del romanticismo ma è molto viva anche ai giorni nostri. Nella pratica lavorativa, invece, l'artista e le opere che produce, in quanto portatori di valore, devono seguire le regole e le strategie che il mondo si è dato in materia economica.

Un artista deve convincere altre persone ad investire capitale nello sviluppo della propria carriera, esattamente come i manager di un'azienda. Non credo che nessun artista abbia dovuto presentare un business plan ad un collezionista, comunque ha dovuto convincerlo ad investire nella propria impresa. Ma come è riuscito a convincerlo?

Anche gli artisti, come le aziende, devono mostrare certificazioni di conformità ai propri clienti o investitori. Queste non sono altro che il curriculum di mostre, i titoli di studio, la collaborazione con gallerie note e l'appartenenza a collezioni importanti. Queste caratteristiche definiscono un artista costoso da un artista economico. Ovviamente le opere che l'artista produce non sono incognite insignificanti, di sicuro però non sono il parametro più stabile nella difficile equazione che porta al successo (che è sempre valutato in termini finanziari). Una buona strategia di marketing è forse più importante di un'opera poetica (già qui si potrebbero aprire mille discussioni su cosa sia poetico).

In *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* Walter Benjamin dichiarava la fine dell'aura dell'opera d'arte. La possibilità di riproduzione dell'immagine di un'opera significava la fine di quell'intreccio tra lontananza, irripetibilità e durata che caratterizzava il nostro rapporto con le opere d'arte.

In questo momento gli artisti viventi sono molte decine di migliaia. Artfacts.net, un sito specializzato nell'indicare la quotazione degli artisti, nel luglio del 2010, riporta più di 40.000 artisti viventi. Il più caro di tutti è Andy Warhol il meno Thomas A Østbye.

Le recenti tecniche scientifiche permettono, almeno sulla carta, la possibilità di clonare un essere umano. Per ora sono stati clonati solo esseri vegetali e animali, ma non ancora l'uomo. Una reticenza morale ha impedito la clonazione umana, ma si parla già di possibilità per motivi curativi. E per motivi economici? Visto l'importanza che la società ha attribuito al valore e alla proprietà privata è facile supporre che si inizi a clonare per questi interessi.

Un artista clonato può essere indirizzato per la strada giusta, senza rischiare che si perda dietro idee impossibili o depressioni. Azzerare il rischio di fallimento, attraverso strategie vincenti, per massimizzare il profitto. Poi si aprirebbe una questione importante. I falsi. Non più opere false, ma artisti falsi. Artisti falsi, anche se con lo stesso dna dell'originale. Ma quale è l'originale?

Io mi sono limitato a rubare una sigaretta usata da un artista di successo in un'inaugurazione. Ho fatto analizzare le tracce organiche e ho fatto estrarre il DNA. Nell'immagine si trova un piccolissimo pezzo di mappatura genetica in particolare 9 dna:chromosome chromosome: GRCh37:9:22121004:22126003:1.

L'artista nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, 2010
Mappatura genetica di artista, misure variabili
Collezione privata

1975, Milano; vive e lavora a Milano

The Artist in the Age of his Mechanical Reproduction

The artist is often described as a genius, an unpredictable person, erratic and breaking out of the mould. Such a vision is clearly a legacy of Romanticism but it is still alive today. However, in everyday work the artist and the works he produces - being bearers of values - must follow the rules and the strategies regulating the world from the financial point of view.

The artist must persuade other people to invest their capital in the development of his career, just like any company manager. I don't believe any artist has ever been forced to present a business plan to a collector, nevertheless he has to persuade him to invest in his undertaking. But how does he manage to persuade him?

Artists - just like businesses - must produce certificates of compliance to their clients and investors. These certificates are the CV of their exhibitions, educational qualifications, cooperation with famous galleries and belonging to important collections. These characteristics draw the line between an expensive artist and a cheap artist. Obviously, the works of an artist are not meaningless unknown quantities, but they are not either the most stable parameter in the difficult equation leading to success - that is always estimated in financial terms. A good marketing strategy is perhaps more important than a poetic work - at this point we could start a long discussion on what is poetic.

In *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* Walter Benjamin declared the end of the aura of the art work. The possibility of reproducing the image of a work of art meant the end of the interweaving of distance, uniqueness and duration that characterized our relationship with art works.

Currently, there are many thousands of living artists. Artfacts.net - a website specialized in displaying artists' quotations - listed more than 40,000 living artists in July 2010. The most expensive is Andy Warhol, the less expensive is Thomas A Østbye.

Recent scientific techniques make possible the cloning of human beings - on paper at least. Up to now only plants, and animals have been cloned, but not man. Moral reserves have withheld human cloning, but it may be possible for curative reasons. And for economic reasons? Given the importance society attaches to value and private property, it can be easily supposed that cloning will start for these reasons.

A cloned artist can be shown the right way, without risking he follows impossible ideas or falls into a depression. Setting at zero the risk of failure through winning strategies allows to maximize profit. Then an important issue would arise: fakes. No more fake art works but fake artists. Fake artists with the same DNA of the authentic artist. But which is the authentic artist then?

I stole a cigarette smoked by a successful artist during an opening. I had the organic traces analysed and the DNA extracted. In this image you can see a very small bit of genetic mapping 9 dna: chromosome chromosome:GRCh37:9:22121004:22126003:1.

The Artist in the Age of his Mechanical Reproduction, 2010
Genetic mapping of an artist dimensions variable
Private collection

1975, Milan; lives and works in Milan

>9 dna:chromosome chromosome:GRCh37:9:22121004:22126003:1

AACCTAAGCAGTCTAACCTTAGAGTAATGATTTTTAAACAACCTATGCTATATACATACAAATTTACAAAATAAACTGGGCTCAGACAATAAAAACAGCTCTCTTTTCATGTTATAATACTTTTTACCCCATAACACATAATCACTAATGTTTTAAAGATCAAAAACATGCACATAAAAATGTACTGGTTTTAAAAAAGAGGAAATAGCCACTTACCTCAACCAAACTAAGTTGGAGATAGATTAGATTGATAATGGCAAGGGTGATGGGTAGATGGGTAGAGGTTGCTCAAAAAGAAACAAATATATCCTCTTTTTAAGGATCCTGATGCTTTGCTCAAAAGTAATTTTTATTCTTTAAAACTAAAAAAACTGTACAAAATTCATAGGGTACATAGGGATGGCGCTTTGATATATAATGTATAGTGATCAGATCAGGGTAATTCGCATACCCAGTCACTCCTATAGTGGGTATAGAACACCAGAAGCTTCTTTCTATGTAGCTATAATTTGTATCCTTTAAACAATCTCTCCCTACCTCCCTCCCCCTACTTTTTCTAGCTTCTAGTATCCTCTGTTCTACTTTTTACTTCTATGAAATCAACTTTTTCAGCTTCTGTATGTGAGTGAGAACATGCGGTGTTTTAGTAGGAAATTTCTGTTCTGGCTTATTTCACTTAAACACAGTGTCTCCAAGAGCATCCATCCAGGATTTTTATTGCTTTTTATGGCTTAATAGTATTTTCATTGTATATATACCATATTTCTTTGTCCATTCTTTGTTTTGGATGCCTGGATTATTCTATAACTTGGCTATTGTGAATAGTACTGCAATAAACATGGTCTGTAGATGCTCTTTGATATAATGATTTTTCTTTCCCTTGGATAAATTGCTAGTAATGGGATTGCTCAATCATACCATAGTACTATTCTGATGTTTTTGGAGAACCTCCATTCTGTCTCCATAGTGGTGTACTAGTTTACGTTCCCAACAGTGTATAAGAATCCCTTTCTCAAATCCCTGCCAGCATTTGTATTTTTTTTTTTGTCTCTTTGACAATAGTCACTAACTGGGGTGAGATGATACCTCATTGCAGCTTCAATTCACATCCCTGAGGATAGGGATGTTGAGCATTTTTTCATATATTTATTGGCCATTTGTATGTCTTTTTGAGAAACGCTGTTCAGATCATTTTCTACTCTTTAATTAGATTGTTTTACTGTTGAGATGTTGAGTCCCTTATATATTCTAGATATTAATCTCTGTGATGAGTAGTTTGGCAAATTTTTCTTCCATTCTGATGTTTTGTATATTTCACTCTGTTGATTACTTCTTTGCTGTACAAAAGCTATTGGATTGATATAATCCCATTTGTGTATTTTTGTTGTACTATGTTTTTAAAGGTATTATTCAGAAAATTTTTGCCAGACCAAGGCTCTGAAGCATTCTTCTATGTTTTCTTAGTAATTTCTATTTTCATGTCTTACATTTAGGTTTTGTATGATTTTGTATGATATTTTCTACTATGTTTGTATGATATTTTATATAGGGTGAGAGACGGAAATCTGATATAAATCATGTCTGCAAAACAGGAACAATTTGACTTCTCTTTCCAATTTGGATGTCTTTATTCTTTGTCTTGCTAGTTGCTTGGGCTAGGACTTCCATTACTGTGTTGAATAAGAATGTTAAGAGTGGGCATCCTGTCTTTGTTCCAGTCTTAGAGGAAATGCTAGTGTAGCTGAGGAGAGAAATGAAAACAGAAATAAAAATTCAGTAGAAGTTGGGGAGAAATGTGTTGCACAAAAGAGGTGAGGGATGGAAGTGAAGGAGGTTCTCGAGGGGTAAGAGAGGCCAAAGAGCTGGCAGGTGCTATTAGGATGGCCAATGATCCAGAAAGTAATGATGAATGAGAAGATGGATTAAAAAACCTTGACATTGTTAACTAGAAAGAAGACAGTCAAGAGAGAAAGTGAAGGCTTACTTTTTCATGTTAAAGTCTGTTATGTGGTAAAGGGATTAATTTACTGTGTTGTTCCAGGGGACAGAAATAGGACAATGGATGCAATAGAGTGAGGAAGATTTAAAAACAATGGAGAAAGACTTAAAATCAACTACAATGAGCGTAAACAATGACAACGGAAAGGACTTTTTGCAATTATGAGCTTTGTTCTCTATAGATAGTGTGAAGCAGACGCTGAATAACCATTTACTGAAAATATAAATAAAAACAAAGCAAATGCAAGGCAATAAATATTGTATTAGTTCTCATTTGTAAAACTTATACAGGATCATATGCATAGACAAATACACCAAAGTATGAAATTTGCCTTGATAATTTTTGTAGTTTTTTATGAACATATATTACTCAAAACTTTGAACATTTTGGCAATATATATATTTTATAGAAAGGTTAGGAAGATTAATTACACTTTCTGAGGTGCGAACTAAAAGCCAAGATTTAATCCATTCTATTTGATGTAAGTCTGGTCTTTTTCAGCAAAACCAATCCCACATTTTAAAGGCCATTAAGAAAGGGATGGGTAGACAAAATGTAGAGGTAGTAGGTAGGTGAGGTGTTTTGACCAAGGCTTTATGAGTTATAGCTATAAAACAATCAATCTTTTTAAAGCAAAACACACCAATGCTTACACGCAAAATGAGAATTGTCTTCAAGGCTGTGACCTTGGGAAACTCTCACACATACTAGCATAAAACATATTTAACTCTCACTGAAAATATTATTCAGACCTAGTTTCTCTCTCAGTCTCTCTCTATGTTTTCTCTCTCATGTACGTGCATGCACGCACACGTGTGCACACACATATGCTACATCATTTTTAAGATAACATCTATTTTTAACCAAAACATTTATCTTGTGATAACCAATTTATTTAGTATGACTTGGCTATAAATGCCTTTGGCTATCAGGAAATCAAATCAAATTTAAAGACACTGTTACTGAAAGAAGTAAAAAAGAATGGGCTGCTGACTCTGAAGATCATACCCGAAGTAGAGCTGCAAGATATTTGGAAATTTGGTAATTTCCAATAAAGAATGACCTTATGCTATTTTTGAGGAGATGTTTTAAATGTGCAATTATTGAAATATTTATAAATACAAATAAACTAATCTGCTTCAATTTCAACTTGTGTATGACACTTCTTAGGCTATCATTTCAATTTCAAATTTATGGTCACTACCCTACTGTCAATCTCATACTAACCATATGATCAACAGTTGAAAAGCAGCCACTCGCAGAGGTAAGCAAGATATATGGTAAACTGTGTTGACAAAAGTATGCAGAAAGCAGTCACTTTATACAGTAGTGAAGGAAATGTAATTTGGCAAACTTTTTGGAAGATAAGTTGAGAATGTCAAAAATCAAAACACACTTTCTGTTTTATTAGCAATTATGAGCCCTTTGTTTTACAGCTATGCTCACAATATATACAAACATGTATGCACAATTTATTTACTGTGGTATTGCGCTAGAAAAATACTAAAAACAACCAATGTTCATCAATAGGGAAATTTCAACAAATACAGTATATCTAAAAAAGAATAATATAAAACAACCTGAAATAAGCAGATTTCCAAGATCTGCCAGACATATTGTTAAACGAAAAATCTAGATACAAAATGTTTATAGTTCTCTTCACTATAGCCAAAGAAATTCAGAAAAACTACTTACAGTTGATCCTTGAA

Questo lavoro nasce dopo aver recuperato alcune fotografie dai bidoni della carta da riciclare di Sotheby's a Milano. Sono immagini realizzate senza tecnica professionale in uno spazio buio utilizzando il flash, probabilmente con l'intento di far valutare economicamente gli oggetti ritratti.

La fotografia diventa un oggetto capace di esprimere il proprio stato di unicità in un rapporto intimo con il proprio spettatore al quale si rivela solo in parte a causa dell'aura di luce riflessa, assumendo nel presente un significato diverso e lontano dal motivo per il quale è stato realizzato.

This work is made using some photographs found in the paper recycle bins of Sotheby's in Milan. These pictures are not professional and they were taken in a dark room with a flash probably to get an economic estimate of the objects in the pictures.

The photograph becomes an object capable of expressing its uniqueness in an intimate relation with its spectator to whom it only partly reveals itself because of the aura of reflected light, currently taking on a different meaning far from the reason why it was created.

Senza titolo (Aura), 2006
Fotografia Polaroid color trovata
10,2 x 10,2 cm
Courtesy l'artista e Galleria
Enrico Fornello, Milano

Untitled (Aura), 2006
Found Polaroid color photography
10,2 x 10,2 cm
Courtesy the artist and Galleria
Enrico Fornello, Milano



Tramonto momento unico, frammento di un tempo ciclico che si estende in linea retta.

Sunset: a unique moment, the fragment of a cyclic time stretching along a straight line.

studio_marzo_, 2010
Carta, cartone e cornice bianca, 113 x 150 cm
Courtesy Galleria Continua, San Gimignano /
Beijing / Le Moulin

studio_march_, 2010
Paper, board and white frame, 113 x 150 cm
Courtesy Galleria Continua, San Gimignano /
Beijing / Le Moulin



Walter Benjamin, nel 1936 parlava di unicità dell'opera riferendosi a quella che definiva "aura", ovvero la sensazione provocata nello spettatore da un'opera d'arte originale.

Il mezzo fotografico è stato all'origine di questa riflessione.

A mio avviso, l'idea di unicità consiste nella visione personale. Una visione che muta nello stesso individuo in relazione allo scorrere del tempo e alle mutazioni intime che ne conseguono.

Ed è proprio nello stratificarsi di queste mutazioni che si crea l'unicità.

Per questo motivo ho scelto di fotografare una porzione del mio archivio di immagini.

Senza titolo, foto dell'archivio dell'artista, 2010
Archivio di immagini, misure variabili
Courtesy l'artista

In 1936 Walter Benjamin talked about the uniqueness of the art work and referred to what he called 'aura', namely the feeling an authentic work of art produces in the spectator.

It was photography that brought about this thought. I believe uniqueness means personal view. It is a view that changes inside one same person in connection with time and the subsequent intimate mutations.

Uniqueness lies in the layering of these mutations.

For this reason I decided to take a picture of a part of my photographic archive.

Untitled, photograph of the artist's archive, 2010
Archive of images, dimensions variable
Courtesy the artist



La cosa più importante per me è la connessione e il riavvicinamento tra arte e realtà. L'artista è praticamente un esploratore, un archeologo, che riafferma o sottolinea sfumature simboliche date nella realtà. In questa foto ciò che mi interessava era l'idea di incorniciare un'immagine che potrebbe essere mal interpretata, che racchiude assurdità e poesia allo stesso tempo: potresti pensare che le luci siano stelle vere. Mi piace il fatto di sottolineare la bellezza di un'immagine, che chi passa non nota, estraendola dalla sua coltre di anonimità urbana.

What is most important to me is the link and the rapprochement between art and reality. The artist is more of a discoverer, an archaeologist who reaffirms or underscores symbolic nuances that are given in actual reality. In this photo what interested me was the idea of framing an image that can be misread, that entails absurdity and poetry at the same time, you can think that the lights are actual stars. This image is completely missed by passersby, and I like the fact of underscoring its beauty by taking it out of its urban cloak of anonymity.

Le stelle di Amsterdam, 2010
Fotografia, 80 x 120 cm
Courtesy Galería Nogueras
Blanchard, Barcelona

Amsterdam's stars, 2010
Photography, 80 x 120 cm
Courtesy Galería Nogueras
Blanchard, Barcelona



*Ricordati, compare,
del fatto sì arcinoto:
mai il fotografo
appare nella foto!*

Erich Kästner: *Unsanftes Selbstgespräch*
(Soliloquio risoluto) in *Das Erich Kästner
Lesebuch*, Zurigo 1989, p. 113

*Remember, you fool
for it always holds true
The photographer
is never in view*

Erich Kästner: *Unsanftes Selbstgespräch*
(Resolute soliloquy) in *Das Erich Kästner
Lesebuch*, Zurich 1989, p. 113

Autoritratto, 2004
Stampa digitale a colori, 22 x 30 cm
Courtesy Galerie EIGEN + ART
Lipsia / Berlino

Self-portait, 2004
Digital color print, 22 x 30 cm
Courtesy Galerie EIGEN + ART
Leipzig / Berlin

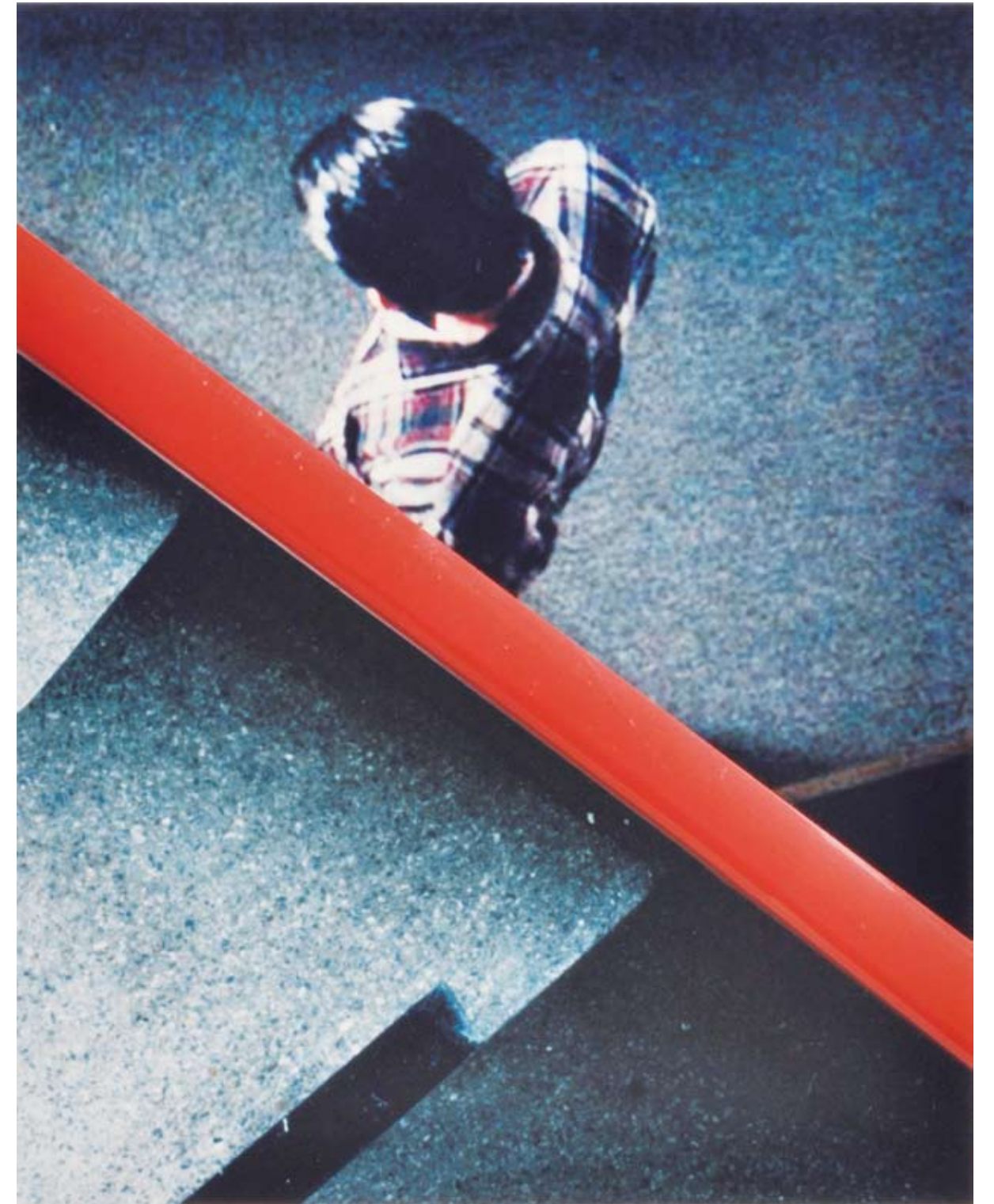


Se nel labirinto degli interrogativi e interessi personali ciò che era stato dapprima pianificato e immaginato non porta ad alcun risultato, ma lo sguardo giunge poi ad una pista, già è riconoscibile il caso, mentre si avverte che qui sta succedendo qualcosa di particolare.

If in the maze of personal questions and interests what had been planned and imagined earlier does not lead anywhere, but the glance eventually reaches a path, chance can already be perceived as is the feeling that here something special is going on.

Tre gradini, 2010
Stampa a colori in due parti su alluminio
30 x 24 cm; Courtesy Ambach & Rice, Seattle

Three steps, 2010
C-print in two pieces on aluminium
30 x 24 cm; Courtesy Ambach & Rice, Seattle



La prima foto

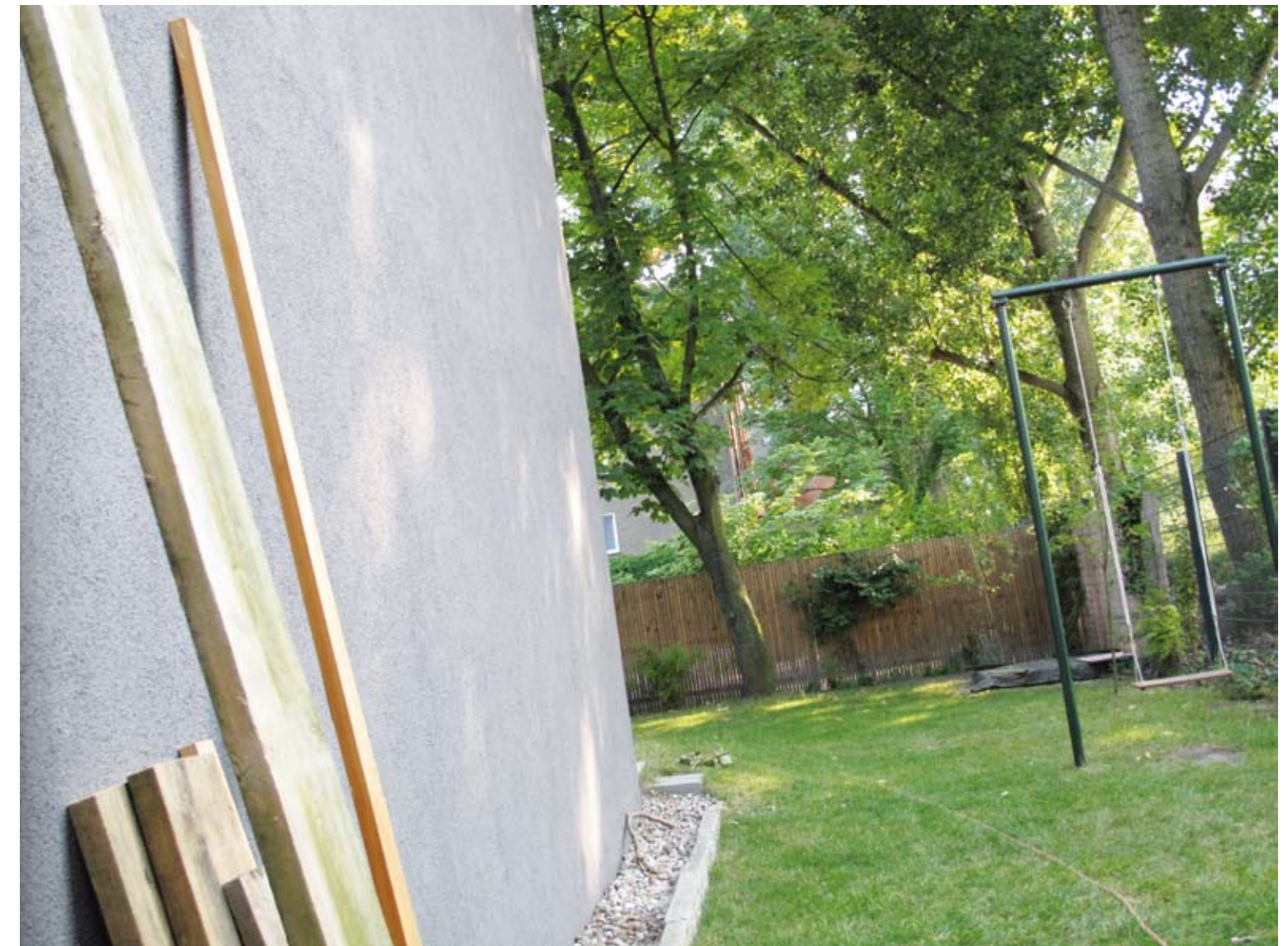
Ho chiesto a mia figlia Dora, di quattro anni, se aveva voglia di fare da sola una foto, la sua prima foto. Le ho dato la macchina fotografica e Dora ha premuto subito il pulsante di scatto.

La prima fotografia, 2010
Fotografia digitale
Courtesy Albrecht Schäfer e Galerie Kamm,
Berlino, Fotografia: Dora Stamer

The first photo

I asked my four-year-old daughter, Dora, if she wanted to take a photo by herself, her first photo. I gave her the camera and Dora immediately pressed the shutter release.

The first photograph, 2010
Digital photography
Courtesy Albrecht Schäfer and Galerie
Kamm, Berlin, Photo: Dora Stamer



Il racconto in presa diretta della storia di una esistenza e nel desiderio del racconto la necessità di dare un senso alla propria storia.

The tale in direct contact with the history of an existence, and in the desire for a tale the need to give meaning to one's own history.

Generazione, 2009
Stampa lambda su d-bond
Courtesy Galleria Umberto
Di Marino, Napoli

Generation, 2009
Lambda print on d-bond
Courtesy Galleria Umberto
Di Marino, Naples

1977, Cava dei Tirreni (SA); vive e lavora tra Roma e Madrid

1977, Cava dei Tirreni (SA); lives and works between Rome and Madrid



Cinque anni fa mi trovavo a Bangkok e sentii ripetere di continuo dai venditori la frase: "Same, same, but different!" Non ho mai capito esattamente che cosa volevano dirmi.

Il contributo della foto al tema spero sia chiaro ed inequivocabile.

L'unicità sta per me nella varietà culturale ed è particolarmente preziosa se accompagnata da un sorriso, da gioia.

Five years ago I was in Bangkok and I heard vendors continuously repeat the phrase: 'Same, same, but different!' I didn't understand exactly what they were trying to tell me.

I hope the contribution of the photo regarding the theme is clear and unequivocal.

The singularity for me lies in the cultural variety and is particularly precious when accompanied by a smile, by joy.

Lumpini Park, 2005
Stampa artistica digitale
19,9 x 13,3 cm
Courtesy l'artista

Lumpini Park, 2005
Digital Fine Art Print
19,9 x 13,3 cm
Courtesy the artist



Cara madre,

più eri lontana da me, più mi eri vicina.
Ora che sei morta da undici giorni, mi sei più vicina che mai. Sei dentro di me.

18 luglio 2010

Dear Mother,

the more you were away from me, the closer you came.
Now, as you are dead since eleven days, you are the closest to me. You are inside me.

18th July 2010



Intoccabile, 2010
Collage fotografico
Courtesy Galerie Lena Brüning, Berlino

Untouchable, 2010
Photographic collage
Courtesy Galerie Lena Brüning, Berlin



1975, Istanbul; vive e lavora a Berlino

1975, Istanbul; lives and works in Berlin

Per la rassegna fotografica *Between* ho fotografato gli spazi interni di un museo con il relativo personale di sorveglianza. Le foto sono state scattate esattamente tra due mostre consecutive. Le opere esposte nell'ultima mostra sono state rimosse e quelle della mostra successiva non sono state ancora collocate.

La mancanza degli oggetti d'arte "preziosi" consente una nuova definizione rispetto all'osservatore. Mi interessa lo slittamento di funzione e valenza. Ciò che prima non appariva ha ora una presenza unica.

Lo spazio diventa oggetto e il personale di sorveglianza diventa attore.

For the photography exhibition *Between I* photographed the inside of a museum with its relative security personnel. The photos were taken exactly between two consecutive exhibitions. The works shown in the last exhibition were taken down and those of the following exhibition are not yet put up.

The lack of 'precious' art pieces allows for a new definition in respect to the observer. I'm interested in the change of function and worth. That which before was not apparent now has a unique presence.

The space becomes the object and the security personnel become the actors.



Nel frattempo - Kunsthalle Mannheim, 2003
Stampa fotografica a colori sotto acrilico, 140 x 200 cm
Collezione Kunsthalle Mannheim Courtesy l'artista

Between - Kunsthalle Mannheim, 2003
Photographic color print under acrylic, 140 x 200 cm
Collection Kunsthalle Mannheim Courtesy the artist

In un mondo dove la chirurgia plastica manipola i nostri lineamenti, trasforma il sorriso, trapianta i capelli, incide addirittura sulle corde vocali, (alterando la persona fino alla falsificazione) l'identità diventa uno dei concetti più sfuggitivi e le impronte digitali sembrano restare l'unico segno di riconoscimento.

Viviamo in una "modernità liquida", come l'ha definita il sociologo Bauman, in una realtà caotica, magmatica, sempre in movimento, dove all'incombente senso di vulnerabilità ci si oppone illusoriamente con il controllo, le schedature, la limitazione della libertà.

La biometria misura e studia statisticamente i dati rilevati sugli esseri viventi, ne accerta l'identità e ne trae comparativamente classificazioni e leggi; i governi vogliono schedare l'umanità prendendo, replicando e distribuendo i segni "unici, incomparabili, eccezionali e preziosi" dei polpastrelli intinti nell'inchiostro, ultimo ideogramma di ogni vita. E progressivamente, come in un campo minato, il tentativo di controllo del mondo e degli individui si trasforma in fantasmi che affollano la mente paura e senso di precarietà.... Stiamo cedendo al controllo bio-politico ogni impronta e ogni nostra cellula.

Prendere le impronte digitali è indecente, folle e sempre e comunque un pericolo per la libertà: lo hanno paradossalmente capito e utilizzato i talebani, che hanno tentato di ostacolare le libere elezioni in Afghanistan nel 2009 minacciando coloro che erano andati a votare, di tagliare loro il dito marchiato e macchiato con l'inchiostro indelebile delle impronte lasciate sui registri elettorali.

La pretesa sicurezza, l'ordine, il controllo, che sono una minaccia imminente per tutti colpiscono però sempre per prime le persone per definizione più fragili e con meno diritti: di fronte a schedature razziste che prefigurano una dittatura globale la risposta è il gesto canzonatorio di una ragazza rom che mostra il dito indice imbrattato di inchiostro blu per "mandare a quel paese" il resto del mondo.

Senza titolo, 17/7/2010
Fotografia
Courtesy l'artista e Franco
Soffiantino Gallery, Torino
Fotografia: Sergio Tornaghi

In a world where plastic surgery manipulates our features, transforms our smile, transplants our hair, altering even our vocal chords (changing a person to the point of falsification), identity becomes one of the most fleeting concepts and fingerprints seem to be the only sign of identification which remains.

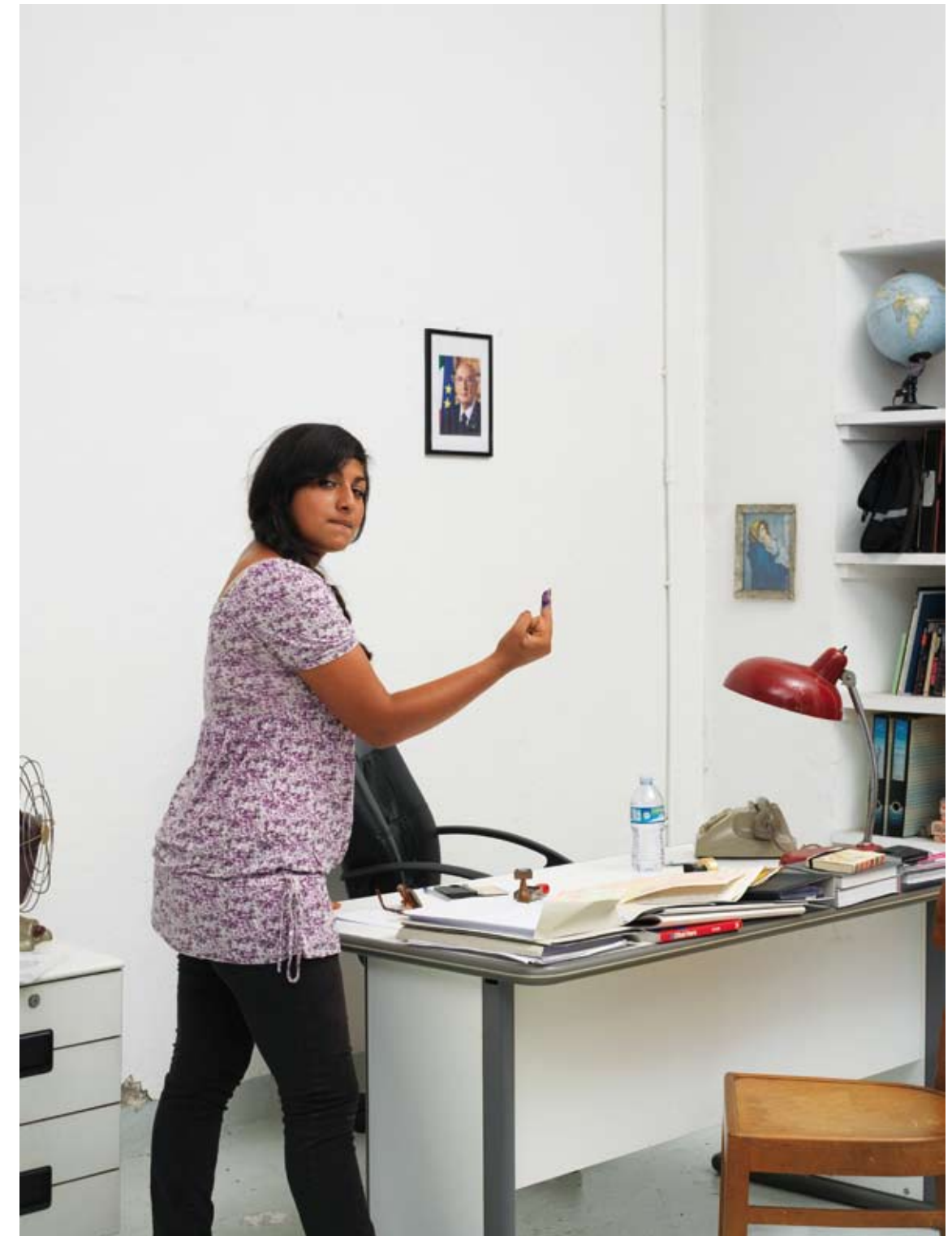
We live in a 'liquid modernism', as the sociologist Bauman defined it, in a reality which is chaotic, magmatic, always in movement, where the impending sense of vulnerability deceptively counteracts with control, cataloguing, limitation of liberty.

Biometry statistically measures and studies data relative to living human beings, it ascertains the identity and comparatively makes classifications and laws, the governments want to catalogue humanity by taking, replicating and distributing 'unique, incomparable, exceptional and precious' fingerprints, the last ideogram of every life. And more and more, like a mined field, the effort of control of the world and of individuals turns into ghosts which fill the mind with fear and a sense of precariousness... We are giving all our fingerprints and all our cells to bio-political control.

Taking one's fingerprints is indecent, crazy and is always a danger to liberty: This was understood by the Taliban, who tried to hinder the free election in Afghanistan in 2009, and threatening those who went to vote to cut off their finger which they used as a registered print in the electoral records.

The presumed security, order, control, which are an impending threat for everyone, always strike the persons who are weaker and with less rights first: in the face of racist filing which foreshadows a global dictatorship, the answer is the mocking gesture of a Roma girl who shows her third finger smeared in blue ink, to indicate where the rest of the world can go.

Untitled, 7/17/2010
Photography
Courtesy the artist and Franco
Soffiantino Gallery, Turin
Photo: Sergio Tornaghi



Previsioni del tempo è metafora di un'intuizione.

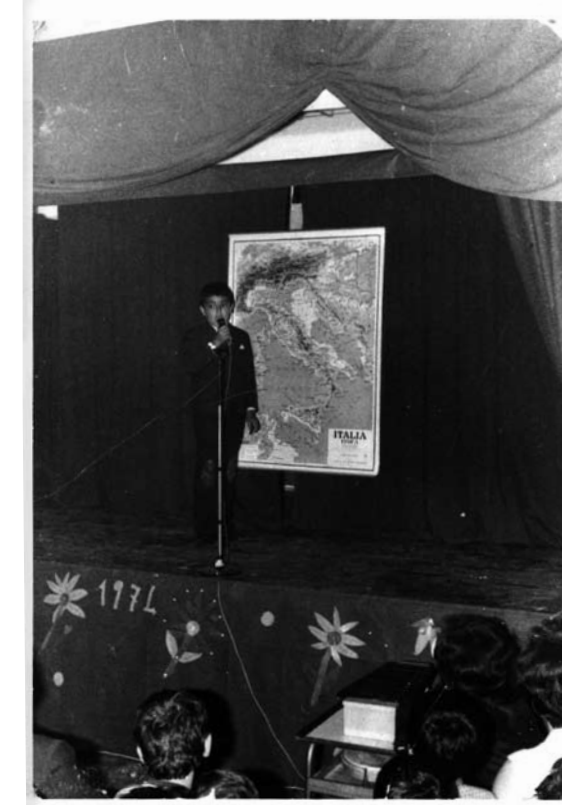
Uno scatto del 1974 dove è visibile il giovanissimo artista intento a interpretare il meteorologo televisivo delle previsioni del tempo davanti a una cartina dell'Italia durante la recita scolastica di quinta elementare.

Un ritratto in copia unica che anticipa le affinità con il suo percorso esistenziale.

Weather forecast is a metaphor for intuition.

A shot taken in 1974, where the very young artist is seen, intent on interpreting the television meteorologist of the weather forecast in front of a map of Italy, during a fifth grade school performance.

A portrait in singular copy which anticipates the affinities with his existential path.



Previsioni del tempo, 1994
Fotografia in bianco e nero
10,5 x 7,5 cm
Courtesy Luca Vitone

Weather Forecast, 1994
Black and white photography
10,5 x 7,5 cm
Courtesy Luca Vitone

Il castello di Afrim Guri

Come un archeologo ho cercato di trovare un oggetto unico, un oggetto che fosse raro nella sua specie. Per caso ho trovato un castello. Non quello costruito dal postino Ferdinand Cheval in Francia nel 1879, ma quello costruito in Albania da Afrim Guri, un ex-emigrato. Con i risparmi messi da parte, una volta ritornato dalla Grecia, Afrim Guri, ha deciso di costruire un castello insieme a suo fratello. Costruire un castello nella loro terra natale era il loro sogno. Il castello è stato finito nel 2009, l'anno scorso. Afrim Guri e suo fratello lo hanno progettato e costruito a mano. Un domani, quanti Ferdinand Cheval ci saranno in Albania?

The castle of Afrim Guri

Like an archeologist, I tried to find a unique object, an object which is rare of its kind. By chance I found a castle. Not the one built by the postman Ferdinand Cheval in France in 1879, but the one built in Albania by Afrim Guri, and ex-emigrant. Afrim Guri, once back from Greece with money he had saved, decided to build a castle together with his brother. Building a castle in their motherland was their dream. The castle was finished last year, in 2009. Afrim Guri and his brother designed and built it by hand. In the future, how many Ferdinand Chevals will there be in Albania?

Il castello di Afrim Guri, 2010
Stampa fotografica; Courtesy l'artista e
Prometeo Gallery di Ida Pisani

The Castel of Afrim Guri, 2010
Photographic print; Courtesy the artist and
Prometeo Gallery of Ida Pisani



L'UNICO / THE ONLY ONE

Trieste, Studio Tommaseo, via del Monte 2/1
4 settembre - 16 ottobre 2010 / 4 September - 16 October 2010

Artisti / Artists

Alterazioni Video, Gea Casolaro, Beatrice Catanzaro, Nemanja Cvijanović, Raphaëlle de Groot, Andrea De Stefani, Paola Di Bello, Nico Dockx, Johanna Domke, Andrea Galvani, Stella Geppert, Bernardo Giorgi, Alban Hajdinaj, Luzia Hürzeler, Valentina Miorandi, Ulrike Mohr, Ciprian Muresan, Andrea Nacciarriti, Alessandro Nassiri Tabibzadeh, Giovanni Oberti, Giovanni Ozzola, Alessandro Piangiamore, Cesare Pietroiusti, Wilfredo Prieto, Riccarda Roggan, Martina Sauter, Albrecht Schäfer, Marinella Senatore, Heidi Specker, Aslı Sungu, Nasan Tur, Enzo Umbaca, Luca Vitone, Driant Zeneli

A cura di / Curator

Julia Trolp

Organizzatori / Organizers

Trieste Contemporanea, Associazione culturale L'Officina

In collaborazione con / In collaboration with

Studio Tommaseo

Con il contributo di / Sponsored by

Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia

Con l'adesione di / With the participation of the

Casa dell'Arte of Trieste

Evento speciale / Special event

sabato 9 ottobre 2010 / Saturday, 9 October 2010

L'Unico - Tavola rotonda / The Only One - Round Table

Nell'ambito di / In the frame of Sesta Giornata del Contemporaneo

Promossa da / Organised by Associazione dei Musei d'Arte

Contemporanea Italiani (AMACI)

Con il sostegno di / Sponsored by Direzione generale per il

paesaggio, le belle arti, l'architettura e l'arte contemporanea -

Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Testi / Texts

Gli artisti, Giuliana Carbi, Julia Trolp

Fotografie / Photo credits

Mirko Sabatini (p.19), Pratchaya Phinthong (p. 25), Raymond Bobar (p. 43), Dora Stamer (p. 63), Sergio Tornaghi (p. 73)

Traduzioni / Translations

Daniel O'Donnell, Lucian Komoy per Key Congressi srl Trieste,

Monica Lumachi, Rivka Nortman, Fiorella Pavan, Liana Rotter

Progetto grafico / Graphic design

Studio Filippo Nostri

Stampa / Printed by

UNICOLOR Azzano Decimo

Ringraziamenti / Thanks to

Gli artisti / the artists, Ambach & Rice, Arte Bocconera

Contemporanea, Mauro Calabrese, Daniele Capra, Collezione

/ Collection Musumeci Greco, Fabio Paris Art Gallery, Festival

DOPUST, Franco Soffiantino Gallery, Galleria Artericambi, Galerie

Lena Brüning, Galleria Continua, Galerie EIGEN + ART, Galleria

Enrico Fornello, Galerie Kamm, Berlino, Galleria Umberto Di Marino,

Galeria Nogueras Blanchard, Galleria Traghetto, Gallery VER,

Kunsthalle Mannheim, Kunstmuseum Solothurn, Lightmachine

Agency, Paolo Martinelli, Mariagrazia Moncada, Dario Monnati,

Nasim Weiler Contemporary, Nicodim Gallery, Ermanna Panizon,

Plan B, Prometeo Gallery di Ida Pisani, The Gallery Apart

© 2010

Trieste Contemporanea.

Dialogues with the Art of Central Eastern Europe

Italy, 34122 Trieste, via del Monte 2/1

www.triestecontemporanea.it

tscont@tin.it

gli artisti per le loro opere e testi

the artists for their works and texts

tutti i diritti riservati / All rights reserved under international copyright conventions. No part of this book may be reproduced or utilized in any form or by any means without permission in writing from the publisher.

prima edizione / first edition 2010

