

Invisibility, or You Can't Disappear in America



1

BY LAUREN CORNELL



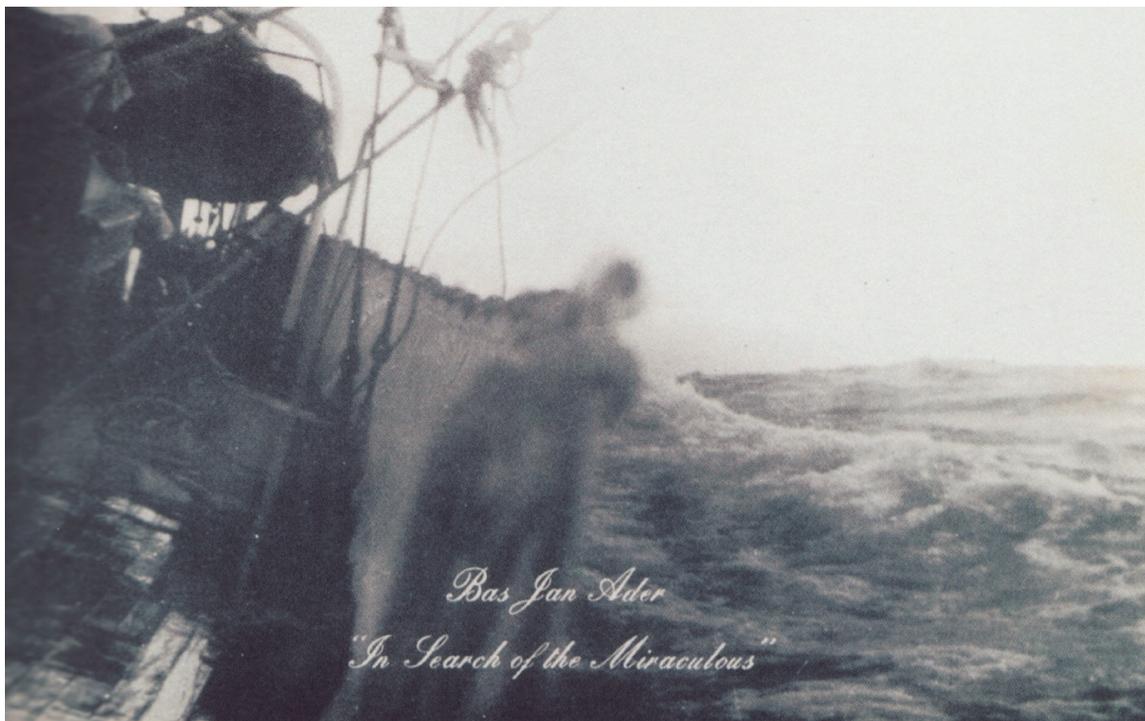
In the guide **How to disappear in America without a trace**, a path to vanishing, of dropping out of life, of extricating oneself from personal ties, from work, from personal history is meticulously laid out. Resuscitated after its original publishing in 1997 by the artist Seth Price through a re-print that re-combines it with other survival strategies, the guide takes into consideration the complications of disappearing from different kinds of circumstances, be they spousal abuse or criminal acts. It doesn't once question the validity or urgency in the desire to disappear, or the possibility that it could happen. Today the strategies proposed in **How to disappear**, such as erasing all pictures of oneself, all bank records and material possessions, feel obsolete, and the reader can't help but feel a sharp incongruity between the world the author is escaping from, and the one in which we live in now. Today, we are no longer in possession of all our personal material, such as photographs or information, as we have either surrendered it or it has been captured by third party systems (be they social media or the telecommunications industry). As the decision between what to share and what to hide increasingly comes to define our lives, possibilities for disappearance have transformed into strategies around how to shield certain areas of our lives, or certain actions: how to produce moments of invisibility.

Disappearance has long been dramatized in art, be it in epic mergers of art and life as in Bas Jan Ader's haunting **In Search of the Miraculous**

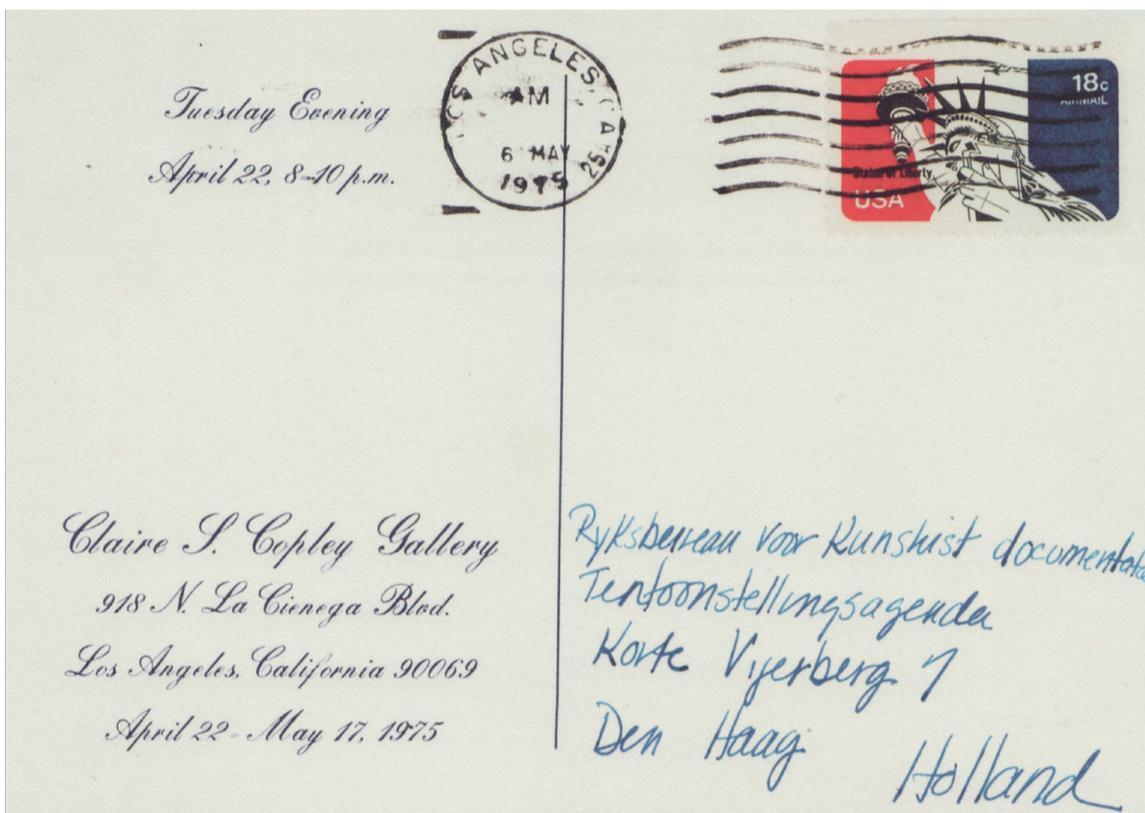


Until a few years ago, giving the world the slip was a possible action and choice. Many artists, intentionally or not, have constructed their own mythology of disappearance. But today, surveillance technology and self-propagating data sprawl make vanishing seem like an impossible feat. Is that really the case? The answer comes from Lauren Cornell, who sees today's activism and art as strategies through which to become, at least temporarily, less visible or totally invisible.

2



Bas Jan Ader
"In Search of the Miraculous"



(1975) or in total refusals to participate in the art world, as in Lee Lozano's **The Dropout Piece** (1972 til her death in 1999). It can also be seen in relationship to authorship, with artists like Sturtevant or Sherrie Levine, and co-extensively, with appropriation, through more recent practices like Darren Bader, Kerstin Bratsch or Price where the artists can be seen to 'disappear' into copy-and-pasted installations or texts. Many recent works, related to disappearance, are tied to issues of surveillance. For instance, Deborah Stratman's **In Order Not to Be Here** (2003) a 33-minute 16mm film that predates the onslaught of

1



di Lauren Cornell

Fino a qualche anno fa, far perdere le proprie tracce era un'azione e una scelta possibile. Molti artisti hanno, volontariamente o meno, costruito un'auto-mitologia della sparizione. Oggi, tuttavia, la tecnologia della sorveglianza tanto quanto l'auto-disseminazione telematica è tale che scomparire appare impossibile. Ma è davvero così? La risposta ci viene da Lauren Cornell che individua nell'arte e nell'attivismo attuale strategie per diventare, anche se temporaneamente, meno visibili o totalmente invisibili.

La guida *How to disappear in America without a trace*, articola meticolosamente un itinerario per scomparire, per assentarsi dalla vita, per districarsi da legami personali, lavoro, storia personale. Pubblicata inizialmente nel 1997, e recuperata dall'artista Seth Price attraverso una ristampa che la abbina ad altre strategie di sopravvivenza, la guida si occupa delle complicazioni implicite nello scomparire da diversi tipi di circostanze, comprese situazioni di maltrattamenti coniugali o atti criminali. La guida non accenna in nessuna occasione alla questione della validità o dell'urgenza del desiderio di scomparire, o della possibilità che possa verificarsi. Oggi le strategie proposte in *How to disappear*,

1

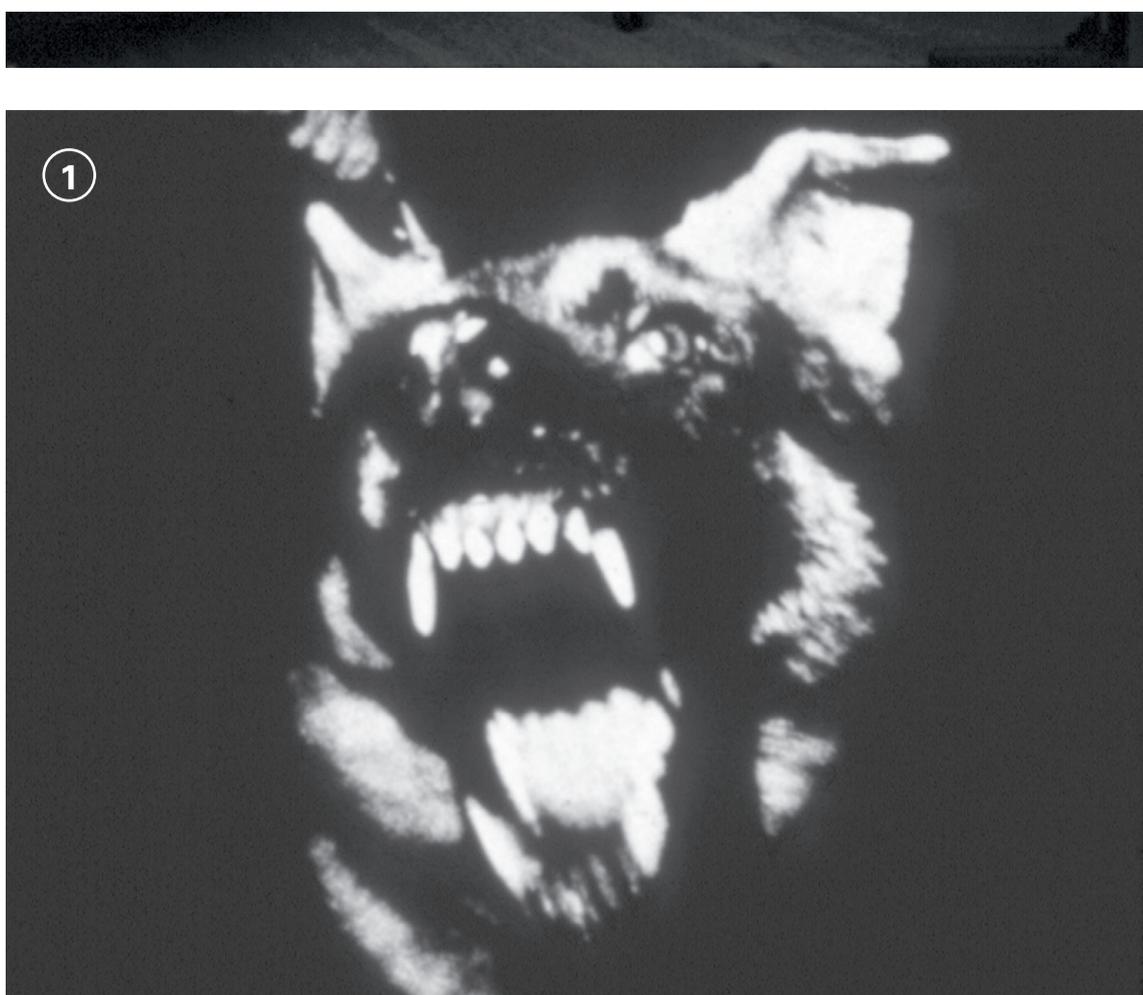
come la cancellazione di tutte le proprie fotografie, tracce bancarie e proprietà materiali, appaiono superate e il lettore non può fare a meno di notare una marcata dissonanza tra il mondo da cui l'autore era impegnato a fuggire e il mondo in cui viviamo oggi. Noi non siamo più in possesso di tutti i nostri materiali personali come foto e informazioni, perché li abbiamo ceduti o sono stati carpiri da sistemi terzi (come i social media o le società di telecomunicazioni). Dato che la scelta tra cosa condividere e cosa nascondere diventa sempre più rilevante nella definizione delle nostre vite, le possibilità di scomparsa si sono trasformate in strategie che vertono su come proteggere certe aree, o certe azioni, delle nostre vite: come, cioè, produrre momenti di invisibilità.

La scomparsa è, da sempre, oggetto di drammatizzazione nell'arte, ad esempio con fusioni epiche di arte e vita, come nell'angoscioso *In Search of the Miraculous* (1975) di Bas Jan Ader o con rifiuti totali di partecipare al mondo dell'arte come in *The Dropout Piece* di Lee Lozano (dal 1972 fino al 1999, anno della morte). È presente anche nella relazione con l'autorialità, con artisti come Sturtevant o Sherrie Levine, e in modo concomitante, con l'appropriazione, attraverso pratiche più recenti come quelle di Darren Bader, Kerstin Bratsch o Price dove si vedono gli artisti "scompare" in installazioni o testi copiati e incollati. Un esempio è *In Order Not to Be Here* (2003),

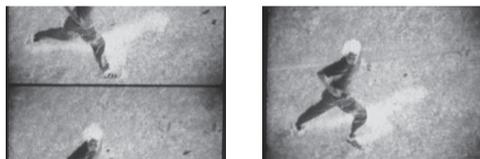
2

una pellicola in 16 mm della durata di 33 minuti di Deborah Stratman che anticipa l'invasione dei social media e, rivolgendosi piuttosto alle nozioni di sorveglianza di stato, privacy e violenza, si pone in netto contrasto con *How to Disappear...* Proponendo una riflessione cinematografica sulle comunità suburbane recintate e paranoide, l'opera si conclude con una lunga sequenza, girata da una telecamera di sorve-





social media. Preoccupied more with notions of state surveillance, privacy and violence, it provides a sharp contrast to **How to disappear...** A filmic essay on gated and paranoid suburban communities, the work ends with a long take, shot through a surveillance camera, of



a man seemingly breaking free (from his life or from a crime, it's not clear) by plunging himself into an unnamed body of water and swimming away. His escape, a desperate freestyle dash to freedom, is experienced by the viewer on two levels: one, we see his hysterically exciting and daring bid towards freedom, his lashing movements, his determination; second, we participate in his failure to disappear as we are watching him through a surveillance footage that, by its very existence, signals his inability to truly leave. It's a hopeless mission, one that tells us that America is no longer just a geographical place that we can hide in, but a concatenation of visual and data-mining systems that bind us to our lives, and to the information that we give away whether consciously or not. The problem with disappearance is that, today, we cannot stop appearing, we are too highly visual, not just as a culture, but as individuals.

In the U.S., the erosion of individual privacy was paralleled by a rise in self-exposure through social media. The political environment post 9/11 saw the introduction of The Patriot Act, and an onslaught of insidious and intrusive actions against immigrants and Arab-Americans,



1 On the notion of privacy curator Michael Connor writes: "The concept of privacy is widely invoked, but difficult to define. Something is private when we have some level of control over who has access to it, whether it is our domestic space, body, thoughts, communications, or behaviors, rendered inaccessible to the public eye (and ear) by legal, social, and physical boundaries, such as wearing clothing that covers most of the body, or not listening to a nearby cell-phone conversation. These practices are so much a part of the fabric of everyday life, they only become visible when they change."

2 Ibid, pg. 2.

3 "Inside the Mind of Google," CNBC Interview with Eric Schmidt, November 30, 2009.

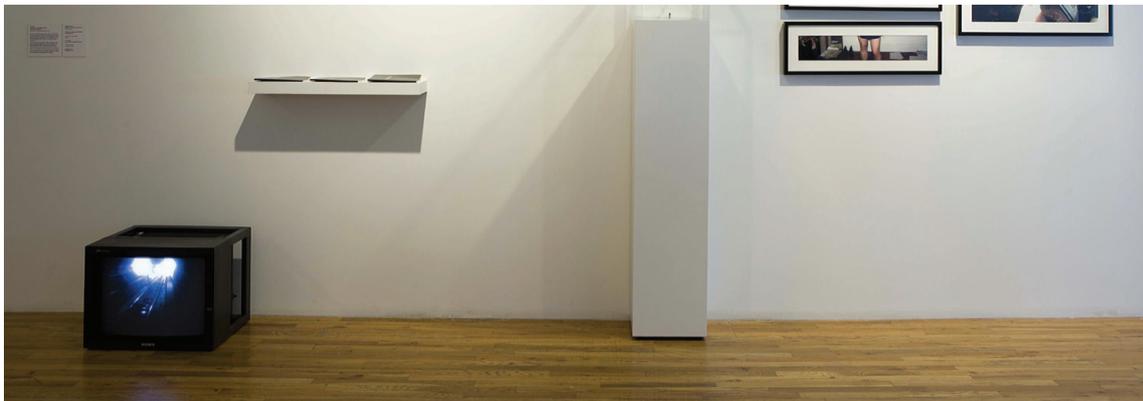
gianza, di un uomo che sembra liberarsi e fuggire (non si capisce se dalla propria vita o da un crimine commesso) tuffandosi in un non meglio identificato specchio d'acqua nel quale si allontana a nuoto. Lo spettatore partecipa alla sua disperata fuga a bracciate in stile libero verso la libertà su due livelli: nel primo lo vediamo lanciarsi in modo audace e incredibilmente avvincente verso la libertà con movimenti sferzanti e determinati; nel secondo partecipiamo alla sua mancata scomparsa dato che appare nelle immagini della telecamera di sorveglianza che, con la loro esistenza, segnalano l'incapacità di fuggire davvero. È una missione senza speranza che ci dice come l'America non sia più un luogo geografico nel quale possiamo nascondersi ma una concatenazione di sistemi visivi e di estrazione dati che ci legano alle nostre vite, e alle informazioni che, più o meno consapevolmente, diffondiamo. Il problema di sparire oggi è che in realtà appariamo continuamente, siamo fin troppo visivi, non solo come cultura ma anche come individui.

Negli USA, l'erosione della privacy individuale è stata accompagnata da un aumento dell'autoesposizione attraverso i social media. La situazione politica determinatasi dopo l'11 settembre ha visto introduzione del Patriot Act, con una raffica di provvedimenti insidiosi e intrusivi contro immigrati e americani di origine araba che ha sancito la prevalenza dei diritti federali sulla privacy individuale. Questa situazione è stata oggetto di un'eloquente riflessione realizzata nel 2004 dalla mostra *The New Normal* **3**

che, rivolgendosi alla concezione di privacy¹, affermava che una nuova forma di identità personale e di gestione delle informazioni, detta "disclosure" [cioè "divulgazione"], aveva sostituito quella che in precedenza era considerata una sfera privata inalienabile. Come scriveva il curatore Michael Connor: "Viviamo in un'epoca di confessioni, sia volontarie che estorte. Eppure ciò che emerge con maggior forza da questa mostra è l'idea che la rivelazione di informazioni private non sia sempre qualcosa da temere. Possiamo, infatti, formulare le nostre personali risposte alle condizioni alterate che hanno modificato il modo in cui viviamo. Possiamo costruire l'intimità ed entrare in contatto con gli altri, sperimentare con la nostra identità e personalità e sviluppare tattiche di critica politica. La divulgazione è un gioco con regole e codici estetici propri"².

In breve tempo questa profetica nozione di divulgazione è diventata, per l'appunto, normale. L'idea che non siamo solo gli agenti delle nostre vite ma anche gli autori attivi della nostra stessa immagine è una dimensione della vita contemporanea ampiamente accettata e intensamente negoziata. Ma, nonostante ciò, non disponiamo di un controllo totale sulle nostre stesse identità. Ciò si è evidenziato con le rivelazioni relative a un software della compagnia telefonica AT&T capace di rintracciare le posizioni dei suoi utenti reso disponibile all'uso da parte della polizia, o al fatto che Facebook vende i dati personali agli inserzionisti, o a incidenti come la recente introduzione, chiaramente sgradita, di Google Buzz, un'applicazione di Gmail che rendeva noti all'intero gruppo sociale i primi dieci contatti di un utente (vale a dire quelli con cui interagisce più spesso). Una delle reazioni dell'amministratore delegato di Google, Eric Schmidt, alle pesanti critiche rivolte da utenti come attivisti, giornalisti e adulteri che si sono sentiti colpiti (e magari messi in pericolo) da questa esposizione forzata, è stata questa dichiarazione apertamente paternalistica e moralizzatrice: "Se fate cose che non dovrete fare, smettete di farle"³. Questo, e tanti altri incidenti simili, ci avvertono che, mentre noi scegliamo sempre più spesso di affidare le nostre vite professionali e sociali, in tutta la loro complessità, a società private (come Google e Facebook), le prerogative principali di queste ultime non sono proteggerci ma estrarre da noi dati e informazioni demografiche che possono capitalizzare o usare per promuovere le loro politiche competitive. A proposito della nostra complicità in questo processo, Trebor Scholz ci avverte che: "Lavorano su di noi, ci scolpiscono poco a poco. Stiamo diventando noi il brand. Ormai non siamo più soltanto *ne/* Social Web, stiamo diventando noi il Social Web"⁴. Oggi siamo le prede di una caccia costante messa in atto da reti presenti intorno a noi anche

3



that marked a new era in federal rights over individual privacy. This situation was eloquently handled in a 2004 exhibition entitled **"The New Normal"**, which examined the conception of privacy¹ and asserted that a new form of personal identity and information management, or "disclosure," had replaced what had previously been understood as an inalienable private sphere. The curator Michael Connor writes: "We live in a time of confessions, both voluntary and forced. Yet what emerges most strongly from this exhibition is the idea that the revelation of private information is not always something to fear. Instead, we can form our own responses to these altered conditions that have changed the way we live. We can build intimacy and connect with others, experiment with our identity and persona, and develop tactics for political critique. Disclosure is a game with its own rules and aesthetic codes."² In a short time, this prescient notion of disclosure has, indeed, become normal. The idea that we are not only the agents in our lives but also the active authors of our own image is a widely accepted and heatedly negotiated dimension of contemporary life. And yet, control over our own personae is not entirely within our grasp. This has been highlighted by revelations that AT&T had software that tracked the locations of its users, that could be used by the police, or the fact that Facebook sells personal data to advertisers, or incidents like the badly received integration of Google Buzz, a recent feature within Gmail that revealed a user's top ten contacts (i.e. those they were in the most communication with) to their entire social group. One of the responses Google CEO Eric Schmidt offered towards the harsh criticism, issued by users including activists, journalists, and adulterers who felt hurt (possibly even endangered) by this forced exposure, was a sharply paternalistic and moralizing statement that "If you have something that you don't want anyone to know, maybe you shouldn't be doing it in the first place."³ This, and so many other similar incidents, serve as reminders that while we increasingly choose to entrust our professional and social lives, in all their complexity, to private companies (like Google and Facebook), the companies' main prerogatives are not to protect us but rather to mine us for data and demographics that they can capitalize on or use to further their own competitive agendas. Of our complicity in this process, writer Trebor Scholz has warned: "We are being worked on, sculpted over time. We are becoming the brand. We are not just on the Social Web but we are becoming it."⁴ Today, we are in a constant state of capture, and yet the surrounding nets are not fully visible. Even 'going off the grid,' i.e. removing oneself from the enhanced sociality the web provides, for a temporary period of time is a luxury some have argued that only the wealthy will one day be able to afford.⁵

In this context, strategies to become less visible, or totally invisible, however temporarily, have emerged in contemporary art and

4

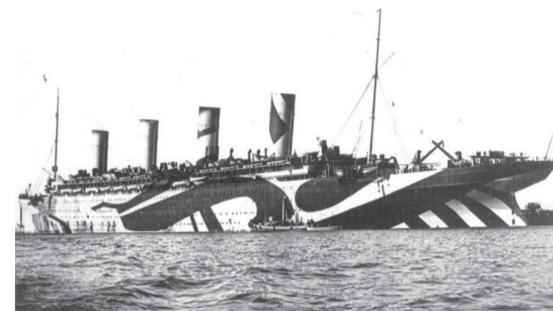


4 Interview with Laura Y. Liu and Trebor Scholz, "From Mobile Playgrounds to Sweatshop City," *The Architecture League of New York: Situated Technologies Pamphlets*.

5 This was an assertion made by Adam Greenfield in his 2005 book *Everyware: The Dawn of Ubiquitous Computing* (New Riders Publishing, 2006).

se non del tutto visibili. Anche "uscire dalla rete", cioè sospendersi dalla socialità esasperata che il web offre, per un periodo di tempo limitato, è un lusso che, a detta di qualcuno, solo i molto ricchi potranno un giorno permettersi⁵.

In questo contesto sono emerse, nell'arte contemporanea e nell'attivismo, strategie per diventare, anche se temporaneamente, meno visibili o totalmente invisibili. Queste intervengono sulla divulgazione rendendo letteralmente impossibile vedere il processo e la produzione o l'opera oppure un particolare aspetto dell'identità. *CV Dazzle* è un progetto di ricerca condotto dall'artista Adam Harvey per impedire l'identificazione facciale. Il progetto, che prende nome dal programma "OpenCV" con il quale è stato realizzato, e dal cosiddetto "dazzle camouflage"⁶, la tecnica di mimetizzazione colorata



utilizzata durante la prima guerra mondiale per impedire l'identificazione delle navi da guerra, espande ed evidenzia i tratti facciali degli utenti – come zigomi, occhiaie, ciuffi di capelli – al fine di creare immagini che aggirano le tecnologie di riconoscimento facciale. In *How to Hide from Machines* (2011),

4

una collaborazione con la rivista *DIS*, questo processo di evidenziazione ed esposizione è stato applicato a cittadini di New York come fosse una sorta di nuova moda camouflage. Quando Joanne McNeil ha chiesto a Harvey se questo processo di esagerazione ed esposizione potesse diventare un modo efficace di nascondersi in futuro, l'artista ha risposto: "L'esagerazione rende la vita artificiale difficile ai robot, che si aspettano di trovare l'uniformità. Di recente mi è capitato di leggere un articolo sul riconoscimento facciale nel quale un esperto di biometrica spiegava che un volto sorridente rappresenta un problema per la biometrica. È raro che i professionisti di questo settore ammettano vulnerabilità simili. Ma è un sollievo sapere che queste esistono e che talvolta il modo migliore di sfruttarle è semplicemente essere più umani, essere più strani di quanto le macchine si aspettino"⁷.

Un nuovo progetto di Zach Blas, prolifico creatore di una serie di opere che si richiamano alla sua "queer technologies platform", si schiera contro la visibilità come obiettivo della politica gay dominante negli USA che di recente si è concentrata sul matrimonio gay, e contro campagne visive come "It Gets Better" che tentano di convincere gli adolescenti gay con tendenze suicide che la vita adulta sarà migliore. Mentre questi progetti puntano all'assimilazione a una cultura eteronormativa, Blas scrive: "C'è anche un'altra politica queer improntata, potremmo dire, alla non riconoscibilità, una politica che è anti-identità, anti-stato, anti-riconoscimento; chiamiamola una politica di fuga". La sua *Facial Weaponization Suite*

5

prevede alcuni dispositivi di occultamento che interferiscono con le tecnologie di riconoscimento facciale come "The Fag Face Mask", che riunisce più volti in un volto unico utilizzando tratti fisiognomici standard per impedire il riconoscimento e può essere applicato sia virtualmente che fisicamente. Ma, oltre a contrastare la sorveglianza, i due progetti scelgono come campo di battaglia l'ambito della rappresentazione, ridefinita, in questo caso, come ambito non solo visivo ma di proprietà dati. Entrambi dicono che se non sei visibile – se, letteralmente, non hai volto – la tua identità non può essere catturata e, quindi, identificata e rintracciata. La dimensione politica del progetto di Blas sembra reagire direttamente al modo in cui politiche o stili di vita sovversivi sono rapidamente cooptati e depotenziati, spesso per essere rivenduti alla società



activism. These take disclosure further by literally blocking view to the process and production or work, or to a particular facet of identity. **CV Dazzle** is an ongoing research project by artist Adam Harvey that provides camouflage for facial detection. Named for the program 'OpenCV,' through which it was made, and after the 'dazzle camouflage'⁶ used during WWI to create a colorful subterfuge for ships, expands and enhances users' facial features—for instance



5

their cheekbones, the darkness under their eyes, their bangs—to create images that subvert facial recognition technologies. In **How to Hide from Machines** (2011), a collaboration with DIS magazine, this process of enhancing and exposing was applied to New Yorkers as a new camouflage fashion. Writer Joanne McNeil asked Harvey if this process of exaggerating and exposing would become an apt way to hide in the future, to which the artist responded: "Exaggeration makes artificial-life difficult for robots. They expect uniformity. I recently came across an article about facial-recognition where a biometrics expert was quoted saying that smiling can be detrimental to biometrics. It's rare that professionals in this field admit vulnerabilities like this. But it's comforting to know that they exist and that sometimes the best way to exploit them is to be just be more human, to be weirder than machines expect."⁷

A new project by Zach Blas, the prolific creator of a series of works under his 'queer technologies platform,' takes issue with the goal of visibility within the mainstream gay agenda in the U.S. which has recently been preoccupied with same-sex marriage, as well as visual campaigns like 'It Gets Better' which promise an affluent adult life to suicidal gay teens. While these projects relate to assimilation within a heteronormative culture, Blas writes: "There is also another queer politics that could be said to be concerned with the non-recognizable, a politics that is anti-identity, anti-state, anti-recognition; let's call it a politics of escape." His **Facial Weaponization Suite** provides cloaking devices that intervene into the operations of facial recognition technologies, such as 'The Fag Face Mask,' which compiles many faces into one face, thus using compiled features to throw off recognition, and can be applied both virtually and physically. Both projects not only endeavor to block surveillance, but also take the field of representation, re-defined here not only as a visual field but one of data ownership, as a battleground. Both say that if you are not visible—literally if you have no face—your identity cannot be captured, and further, identified and tracked. The political dimension within Blas' project seems to fight directly against the way subversive politics or lifestyles become quickly co-opted and drained of power, often to be sold back to broader society in neutered form. His aim is to carve a space where a community and ideas can form without the pressure and dangers of visibility.



This strategy is shared by activist groups that have emerged in the past decade, among them Anonymous, Wikileaks and Occupy Wall Street, each one deploying a certain amount of opacity to their advantage. Occupy Wall Street stymied quick co-optation and suppression precisely because it had no clear demands; through the invisibility of its agenda,

più ampia in forma sterilizzata. Il suo obiettivo è ritagliare uno spazio nel quale una comunità e le idee possano formarsi senza la pressione e i pericoli della visibilità.

Questa strategia è condivisa da gruppi di attivisti emersi negli ultimi dieci anni come Anonymous, Wikileaks e Occupy Wall Street, ognuno dei quali utilizza a proprio vantaggio un certo livello di "nebbia". Occupy Wall Street ha sventato i tentativi di cooptazione e soppressione proprio evitando di esprimere richieste chiare; attraverso l'invisibilità della sua politica, combinata alla presenza sia fisica che mediata dei suoi partecipanti, ha creato uno spazio negativo che si è rivelato produttivo, facendo così sapere al potere costituito che la protesta di questa portata è possibile. Anonymous, la rete di anarchici riuniti attraverso il sito 4chan che sembra abbia anche offerto un luogo di incontro alla banda Wikileaks, opera da dietro una coltre di invisibilità ancora più spessa. Non solo non ha una politica, nessuna persona può essere direttamente associata al gruppo, né può esserle ragionevolmente ascritta ad alcuna posizione politica. Le azioni di Anonymous spaziano dall'estrema sinistra all'estrema destra; un giorno il gruppo si comporta da vigilante (come quando si è vendicato di una donna inglese che aveva volutamente buttato il gatto di un vicino nella spazzatura), il giorno dopo fa uno scherzo a *Time Magazine* votando in massa per far nominare il fondatore di 4chan, Chris Poole, *Personaggio dell'anno*. La sua invisibilità gli consente di mettere a segno azioni radicali che continuano a eludere la repressione governativa; la sua posizione amorfa propone un modello di movimento su vasta scala, per quanto frammentato e contraddittorio, nel quale fazioni eterogenee possono coalizzarsi intorno a un obiettivo comune. Queste configurazioni a rete sono sempre più imitate da gruppi di artisti come Camp, una rete variabile di attivisti e artisti che, seppure identificabili (ognuno di loro ha una carriera artistica vera e propria), producono una gamma variabile di opere su registri diversi, eludendo costantemente una definizione stabile di come operino.

Nella conferenza del 2011 intitolata "Black Box, Black Bloc", il critico e artista Alex Galloway si occupa dell'oscurità che ha cominciato a permeare gli studi cibernetici. Esaminando le condizioni filosofiche e materiali che portano a tale situazione, giunge a questa conclusione: "Se c'è una cosa che si può ricavare dalla situazione in cui ci troviamo potrebbe essere che un'oggettiva non esistenza può emergere da un essere che è praticamente inesistente, che l'essere sottrattivo (n-1) potrebbe essere l'unica cosa che il capitalismo oggi non può cooptare"⁸.

L'idea comporta che la nostra "attuale difficile situazione" sia di mercificazione pervasiva, in cui l'invisibilità può dunque emergere come un gesto di resistenza altrettanto totalizzante. Non possiamo più sparire in qualche luogo – i nostri cellulari ci rendono tracciabili; le nostre banche; le videocamere ci vedono e ci seguono – e tuttavia possiamo sviluppare metodologie più sofisticate, sia individualmente che collettivamente, scegliendo cosa rendere visibile, per riuscire a nascondere le nostre azioni, e per operare, seppure temporaneamente, entro uno spazio di invisibilità. Quando partecipare e quando schermare, quando essere aperti e quando bloccare l'accesso: è questa la decisione che assumerà un'urgenza sempre maggiore non solo per gli individui ma anche per gli artisti e per gli attivisti che operano in una sfera di rappresentazione che, a sua volta, si è ampliata al di là del visivo e tocca indicatori di identità meno visibili, tra cui dati come l'età, le preferenze personali esplicitate, il reddito e la posizione geografica.

Non si può smettere di apparire oggi, ma è possibile bloccare strategicamente l'accesso – rendere invisibili – certi aspetti della nostra esistenza e resuscitare un senso della privacy apparentemente scomparso, o farlo con spazi che generino idee, prima che siano catturati.

coupled with the physical and mediated presence of its participants, it created a negative space that was productive, reminding the powers-that-be that protest of this scale was possible. Anonymous, the network of anarchists that met through the website 4chan and is reputed to have been the meeting grounds for the Wikileaks cohort, operates under a more extreme cloak of invisibility. Not only does it not have an agenda, no one person can be directly associated with the group, nor can one political position be consistently ascribed to it, as all participation in the group is covert. Anonymous actions range from the far left to the far right; one day the group operates in vigilante mode (as in its avenging of an English woman who spontaneously threw a neighbor's cat in the trash), another day it is a jokester (gaming Time Magazine's Person of the Year voting to anoint 4chan's founder, Chris Poole). Its invisibility allows it to enact radical actions that continue to evade government suppression; its amorphous position proposes a template for a wide-scale, if fragmented and contradictory movement, where unlike-minded factions align around one goal. These networked configurations are increasingly mirrored by artist groups such as Camp, a shifting network of activists and artists, that while identifiable (they all pursue their own art careers), produce a shifting set of works on different registers, constantly alluding a stable definition of how they work.

In a 2012 talk entitled "**Black Bloc, Black Box**", later published as an essay, critic and artist Alex Galloway write of the darkness that has begun to permeate cybernetic studies. Examining the philosophical and material conditions leading to this situation, he offers one conclusion: "If anything can be learned from the present predicament it might be that a practical nonexistence can emerge from a being that is practically nonexistent, that subtractive being (n-1) might be the only thing today that capitalism cannot eventually co-opt."⁸ The idea implies that our 'present predicament' is one of pervasive commodification, in which invisibility can emerge as an equally totalizing gesture towards resistance. We cannot disappear to some place anymore—our phones track us; our banks monitor us; cameras see us and follow us—and yet we can develop more sophisticated ways, both personally and collectively, to choose what to render visible, to in effect hide our actions, and to operate, however temporarily, within a space of invisibility. When to participate and when to protect, when to be open and when to block access have increasingly become matters of greater urgency not only for individuals, but for artists and activists working within a sphere of representation that has, itself, expanded beyond the visual, to encompass less visible markers of identity, including data like age, stated personal preferences, income and location. One can't **stop appearing** today, but it is possible to strategically block access—to render invisible—certain facets of our being and resuscitate a seemingly foregone sense of privacy, or space to generate ideas, before it can be captured.

Images

- 1 Deborah Stratman, *In Order Not To Be Here*, 2002.
Courtesy: the artist
- 2 Bas Jan Ader, *In Search of the Miraculous*, 1975.
Courtesy: Patrick Painter Editions
- 3 "The New Normal", exhibition view, Artists Space, New York, 2008.
Curated by Michael Connor and co-organized with ICI (Independent Curators International.) Photo: Adam Reich
- 4 Adam Harvey, *CV Dazzle: Look #1* and *CV Dazzle: Look #2*, 2010-ongoing.
Courtesy: the artist
- 5 Zach Blas, *Fag Fag / Facial Weaponization Suite*, 2011-ongoing.
Courtesy: the artist

6 Dazzle camouflage was a family of military camouflage paint schemes used on ships during World War I and World War II. Credited to artist Norman Wilkinson, it consisted of complex patterns of geometric shapes in contrasting colours, interrupting and intersecting each other. At first glance dazzle seems an unlikely form of camouflage, drawing attention to the ship rather than hiding it. It made ships more visible but paradoxically harder to target.

7 Joanne McNeil, *Artist Profile: Adam Harvey*, Rhizome, June 11, 2012 (accessed: <http://rhizome.org/editorial/2012/jun/11/artist-profile-adam-harvey/>)

8 Alexander R. Galloway, "Black Bloc, Black Box." In *Communication and its Discontents: Contestation, Critique, and Contemporary Struggles*, ed. Benjamin Noys (Brooklyn: Minor Compositions/Autonomedia, 2011): 237-249.

NOTE



1 A proposito della nozione di privacy, il curatore Michael Connor scriveva: "Il concetto di privacy che tanto spesso si invoca è in realtà difficile da definire. Una cosa è privata quando abbiamo qualche tipo di controllo su chi può accedervi, che si tratti del nostro spazio domestico, del nostro corpo, dei nostri pensieri, comunicazioni o comportamenti, resi inaccessibili all'occhio (e orecchio) pubblico grazie a limiti legali, sociali e fisici come gli abiti che coprono gran parte del nostro corpo, o il non ascoltare una conversazione al cellulare che si svolge vicino a noi. Queste pratiche sono talmente parte del tessuto della vita quotidiana che diventano visibili solo quando cambiano".

2 Ibid, p. 2.

3 "Inside the Mind of Google," CNBC Intervista a Eric Schmidt, 30 Novembre, 2009.

4 Laura Y. Liu e Trebor Scholz, "From Mobile Playgrounds to Sweatshop Cities". *Situated Technologies*, 2010.

5 Questa affermazione, resa da Adam Greenfield in *Everyware*, il suo libro del 2005, è oggetto di ulteriore analisi da parte di Brian Droitcour in uno scritto di prossima pubblicazione.

6 La "mimetizzazione abbagliante" [dazzle camouflage] è una tipologia di verniciatura per la mimetizzazione militare usata sulle navi durante la Prima e la Seconda Guerra Mondiale. Attribuita all'artista Norman Wilkinson, consisteva in un complesso pattern di forme geometriche dai colori contrastanti, interrotte ed intersecate l'una all'altra. A prima vista, il *dazzle camouflage* appare come un'improbabile forma di mimetizzazione, in quanto attrae l'attenzione sulla nave piuttosto che nascondere. In realtà, paradossalmente, rendeva le navi più visibili ma più difficili da centrare come bersagli.

7 Joanne McNeil, *Artist Profile: Adam Harvey*, Rhizome, 11 giugno 2012. (<http://rhizome.org/editorial/2012/jun/11/artist-profile-adam-harvey/>)

8 Alexander R. Galloway, "Black Bloc, Black Box." In *Communication and its Discontents: Contestation, Critique, and Contemporary Struggles*, ed. Benjamin Noys (Brooklyn: Minor Compositions/Autonomedia, 2011): 237-249.