



attilacsörgő

attilacsörgő



Beni, attività e produzioni culturali



Città di Venezia / City of Venice

Sindaco / Mayor
Massimo Cacciari

Settore Beni, Attività e
Produzioni culturali
*Assessora alla produzione
culturale / Councillor*
Luana Zanella
Direttore / Director
Giandomenico Romanelli

Centro Culturale Candiani
Direttore / Director
Roberto Ellero

Galleria Contemporaneo
Direttore artistico / Artistic director
Riccardo Caldura
*Responsabile amministrativo
Administration*
Rossana Papini
Collaboratori / Collaborators
Mara Ambrozic
(produzione/production)
Roberto Moro (web master)

Attila Csörgő
16 settembre - 28 ottobre 2006
16 September - 28 October 2006

*Mostra a cura di
Exhibition curated by*
Riccardo Caldura
Attila Csörgő
*con la collaborazione di
with collaboration of*
Mara Ambrozic

*Catalogo a cura di
Edited by*
Riccardo Caldura

Testi di / Contributions by
Riccardo Caldura
Attila Csörgő
Christine Seidel

*Traduzioni in italiano di
Italian translations*
Riccardo Caldura
Rita D'Oria
*Traduzione in inglese di
English translation*
Rita D'Oria

*Fotografie delle installazioni alla
Galleria Contemporaneo di
Installations photographs at the
Galleria Contemporaneo*
Cinzia De Negri

*Progetto grafico di
Graphic design*
Giancarlo Dell'Antonia

Editore / Publisher
Dario De Bastiani Editore
Vittorio Veneto TV

Si ringrazia / Special thanks to
Galerija Gregor Podnar (Ljubliana)

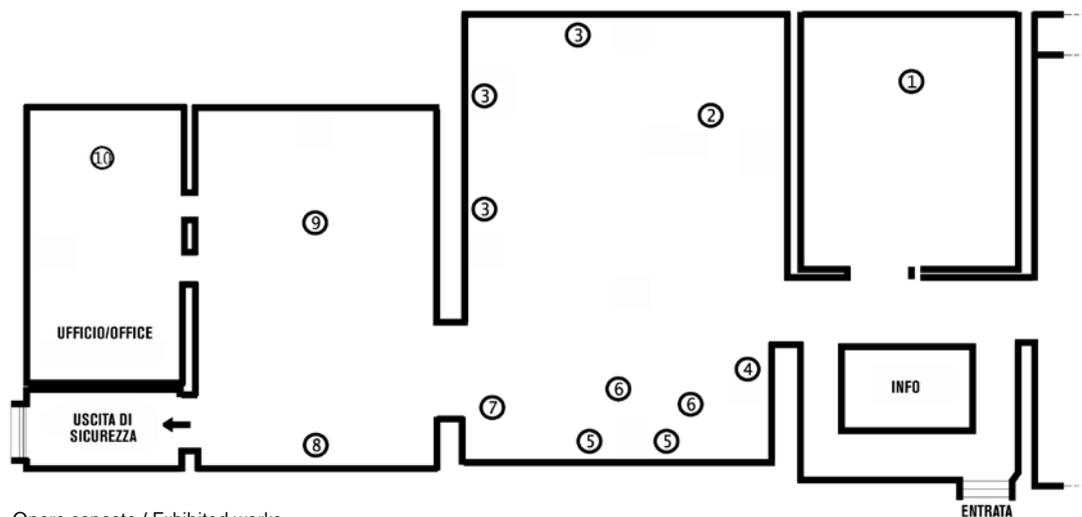
© Comune di Venezia,
Galleria Contemporaneo
© Gli autori / Authors
© Attila Csörgő

Galleria Contemporaneo
P.tta Mons. Olivotti 2
30174 Mestre-Venezia
Tel/fax +39 (0)41 952010
info@galleriacontemporaneo.it
www.galleriacontemporaneo.it



Semi-Space
Fotografia emisferica in BN (Ø 35 cm), tavolo illuminato / *Photography, plexiglas, light box, 65 x 65 x 99 cm, 2001*

Opere esposte / Exhibited works



Opere esposte / Exhibited works

- 1 How to construct an orange, 1993-2006
Carta, ventola, dimensioni variabili
- 2 Untitled (1 tetraedro + 1 cubo + 1 ottaedro = 1 icosaedro), 2000
Stecche di legno, corda, carrucole, struttura metallica, motore elettrico, 180x110x80 cm
- 3 Spherical Vortex III/I, 1999-2002
Stampa lambda su carta fotografica, 128x128 cm (Spherical Vortex in studio)
- 3 Spherical Vortex III/II, 1999-2002
Stampa lambda su carta fotografica, 128x128 cm (Spherical Vortex a bassa rotazione)
- 3 Spherical Vortex III/III, 1999-2002
Stampa lambda su carta fotografica, 128x128 cm (Spherical Vortex ad alta rotazione)
- 4 Orange Space, 2005
DVD, 11min.
- 5-6 Orange Space IV and V, 2005
Strisce fotografiche in BN a forma di spirale presentate in due stadi: immagine bidimensionale (50x130 cm) e immagine sferica (diametro 20 cm)
- 7 Orange Space, macchina fotografica, 2005
- 8 Peeled City II, 2002
14 fotografie, 20x20 cm
- 9 Peeled City II, 2002
Cartoncino colorato, nastro adesivo, matita, 500x300 cm
- 10 Semi-Space, 2001
Fotografia emisferica in BN (diametro 35 cm), tavolo illuminato (65x65x99 cm)

Precarietà e precisione.

Le opere e i dispositivi di Attila Csörgő

Riccardo Caldura

Occasione espositiva rara quella ospitata alla Galleria Contemporaneo: una personale dell'artista ungherese Attila Csörgő (Budapest, 1965). Si tratta della prima personale in Italia che permette uno sguardo esaustivo su una complessa e particolarissima ricerca artistica nella quale si fondono aspetti cardinali della modernità (la geometria, la percezione, la rappresentazione) con l'invenzione di dispositivi atti a coniugare e a reinterpretare quegli aspetti medesimi. Attila Csörgő è un esempio di artista-inventore che letteralmente crea nuovi dispositivi grazie ai quali, ad esempio, si può vedere come un icosaedro si componga dalla scomposizione e ricomposizione di un tetraedro, di un cubo e di un ottaedro. Il primo lavoro di questa serie di opere risale al 1996 ed ha il significativo titolo di *Platonic Love*. Dispositivi che animano le forme solide della geometria classica, le trasformano in un lieve e complesso gioco combinatorio fatto di precisione e ironia, nel quale si fondono elementi 'iperuranici' con abilissime soluzioni meccaniche, a bassa tecnologia, che parlano allo stesso tempo della condizione materiale di un paese prima della caduta del muro di Berlino, e di una odierna posizione artistica (non solo individuale) nella quale si reagisce in controtendenza alla pervasività ubiquitaria delle soluzioni ad alta tecnologia. *Platonic Love*, nelle sue diverse varianti realizzate fra il '96 e il 2000, è lavoro fragile, delicato equilibrio di pesi, contrappesi e sottili fili che tendono i lati delle figure solide costituiti da piccole barre in legno. L'aspetto stupefacente risulta dal convivere, in una medesima opera, del tentativo di visualizzare equazioni (a *visual illustration of the equations*, come la definisce Csörgő), con la 'povertà' dei materiali usati per questo scopo. E' stato scritto come vi sia un aspetto neodada nell'opera dell'artista ungherese, proprio per la precarietà e la condizione di 'ready made', di *object trouvé* dei materiali usati, ma forse ancora di più per una imprevedibile riedizione del concetto di 'macchina celibe', lungo una strada che da Duchamp arriva a Tinguely. E analogamente al creatore della "Sposa messa a nudo dai suoi scapoli, anche", Csörgő evidenzia una relazione con la precisione e la geometria, quasi a farne risuonare la poco compresa tonalità poeticamente paradossale. Rivelando delle modalità di rappresentazione 'esatta' le incongruenze. Macchina, dunque cinetismo e dunque trasformazione: allo stesso tempo frutto di calcolo e di precarietà, e di costanti aggiustamenti,

messe a punto, regolazioni. Qualcosa che ha a che fare con la 'cura' affinché il disfunzionamento, sempre in agguato, non interrompa il gioco combinatorio delle geometrie.

Anche la serie fotografica di *Spherical Vortex* (1999-2002) è il risultato di una invenzione: questa volta si tratta di un apparato meccanico che si muove rotando, e che è dotato di una minuscola lampadina da torcia elettrica. Il movimento continuo del punto di luce una volta fotografato, impressionerà il negativo tracciando una figura geometrica luminosa, nelle sue diverse varianti di completezza. Forse è proprio la trasformazione, cioè il punto in cui una forma si genera e muta, quel che preme all'artista. Allo stesso tempo però tale movimento di trasformazione, - in *Spherical Vortex* la registrazione del generarsi di una sfera luminosa sul piano fotosensibile - è possibile solo se il tempo di esposizione fotografica cattura e cristallizza quelle forme luminose che solo fuggevolmente sono percepibili dall'occhio umano.

La fotografia svolge un ruolo essenziale nell'insieme dei lavori di Csörgő e non solo per *Spherical Vortex*. L'intento di evidenziare una corrispondenza fra una geometria primaria - o meglio una forma geometrica primaria, quale è la sfera - nella realtà delle cose spinge Csörgő a porsi il problema della resa fotografica non tanto, come è tradizione della fotografia, di quel che ci sta di fronte, ma di quel che ci sta intorno. Due le soluzioni proposte, ambedue di grande finezza concettuale e visiva nonché tecnicamente ai limiti del realizzabile. Con *Semi-space* (2001) l'artista tenta di rendere in una sola immagine fotografica l'intorno che ci avvolge. Inventa per questo una 'macchina' in grado, allo stesso tempo, di 'fotografare' con un movimento continuo di rotazione l'ambiente circostante, e di 'impressionare' una pellicola costituita da una semisfera di plexiglas trasparente trattata con emulsioni fotosensibili, semisfera posta all'interno del corpo della macchina stessa. Il risultato una volta sviluppata l'immagine sarà una fotografia a calotta che viene esposta, anche qui va notata la qualità della soluzione formale, sopra ad una struttura costituita da un modulo dotato di illuminazione interna in luce bianca. E' evidente anche in questo caso come la soluzione - ai limiti tecnici della sua realizzabilità - abbia di mira una questione di amplissimo respiro: la restituzione visiva, la rappresentazione possibile dell'emisfera.

In *Orange-space* (2005) il lavoro è costituito dal tentativo di rendere l'intorno che ci avvolge utilizzando questa volta un'altra macchina

fotografica che utilizza come pellicola una sfera la cui superficie è composta da strisce di carta fotosensibile. In tal caso la resa finale, esibita in due distinti stadi (tridimensionale e bidimensionale), sarà costituita da una sorta di fotografia spiraliforme, o 'a buccia di arancia' che ricorda l'esperienza infantile, e il gioco, di sbucciare un frutto di forma sferica, così da ottenere una striscia a spirale della sua intera superficie. Esperienza che esemplifica però efficacemente la difficoltà di 'stendere' su un piano una superficie sferica. Problema ben conosciuto dai cartografi e riguardante la restituzione su una superficie piana delle caratteristiche morfologiche di una forma sferica quale è la Terra'. Ma non solo. La restituzione in immagini della sfera ambientale che ci circonda, mediante la sequenza di riprese fotografiche che si sviluppano a spirale, richiama per la sua particolare forma un motivo decorativo tipico dei vasi greci, la linea del ritmico-infinito (il meandro a spirale) che era un'immagine del tempo come eterno ritorno e che si ritrova nel simbolo matematico dell'infinito.

Nell'installazione *How to construct an orange* (1993-2006)² non si tratta più di passare dalla ideale forma semisferica che ci avvolge alla sua rappresentazione mediante fotografie 'a buccia di arancia', ma di passare dalla superficie piana a quella sferica, tentando di dar empirica visibilità a questo passaggio. Il piano bidimensionale dal quale partire è ora costituito dal foglio da disegno e la questione sarà come poterlo piegare in maniera tale da ottenere la forma solida che più si avvicina, senza mai raggiungerla, alla forma sferica. Vengono così prodotte delle 'quasi' sfere che rappresentano bene il paradosso, l'incongruità della trasformazione dal piano allo sferico. Rispetto a questo lavoro di Csörgő i riferimenti possibili, come in un gioco di figure che ritornano, sono moltissimi: dalle geometrie euclidee ammirate da Platone nel *Timeo*, al 'mobile' di Keplero che mostrava la corrispondenza fra le orbite dei pianeti e i cinque solidi regolari (in *Mysterium cosmographicum*); dalla riscoperta delle forme primarie in alcuni momenti principali dell'architettura moderna (si pensi ad esempio alla casa sferica del Guardiano delle Messi di Ledoux) fino alle costruzioni geodetiche di Buckminster Fuller³. Non è tutto: le forme 'quasi' sferiche ottenute piegando il piano del foglio, vengono esposte sospese su dei cilindri di carta, che contengono dei piccoli ventilatori. La particolare struttura a turbina dell'interno del cilindro permette, una volta accesi i ventilatori, di tenere sospese e rotanti sulla colonna d'aria le forme 'quasi' sferiche. Che risultano così allo stesso tempo in una condizione di stasi e di

movimento, in rotazione continua e sempre diversa essendo le 'quasi' sfere, a loro volta, tutte diverse fra di loro. Il risultato è una sorta di planetario costituito da un certo numero di forme 'quasi' sferiche che oscillano sospese nell'aria.

Il rapporto fra volume e superficie, di cui Csörgő tenta di rendere concretamente la problematicità, si traduce anche nel tentativo di 'sbucciare' letteralmente la forma degli edifici urbani, rappresentati da modelli di carta, trasformandoli in forme piane continue. *Peeled City*, un lavoro costituito da azioni, disegni, fotografie e installazioni, mostra il processo di decostruzione di un edificio, che viene letteralmente 'sbucciato'. Csörgő inizia non più dal progetto, cioè dalla tradizionale fase bidimensionale necessaria alla costruzione di un qualsivoglia edificio, come fa l'architetto, ma dalla tridimensionalità dell'edificio costruito (utilizzando ovviamente solo un modello) per decostruirlo sbucciandolo senza interruzione. L'esito finale, l'opera finita, è una sorta di 'muta' dell'edificio risolto ora in una policroma figura astratta bidimensionale che ricorda le composizioni suprematiste di Malevic.

Verrebbe da concludere, sia pur con tutta la dovuta cautela, se non sia in atto una verifica intensa in ambito artistico, degli aspetti (formali, concettuali, e finanche politici) qualificanti il moderno. Probabilmente questa verifica non è un caso si venga compiendo ora in Europa dove il processo di trasformazione, una volta caduti i muri e depositatasi la loro polvere, sembra lasciar intravedere, dagli elementi del passato, una figura profondamente diversa del precedente 'edificio'.

¹ Anche Morris Kline, non a caso fa osservare al lettore che "la difficoltà principale nella redazione di carte geografiche deriva dal fatto che una sfera non può essere ridotta in piano senza gravi distorsioni della sua superficie". E l'esempio che lo studioso propone, riguarda appunto l'esperienza dello "sbucciare un'arancia a strisce o a spicchi, tentando poi di distendere in piano le strisce o spicchi di buccia senza stirarli o romperli". M. Kline "Mathematics in Western Culture (Oxford University Press, 1953). Tr. It "La matematica nella cultura occidentale", pag. 146. Feltrinelli, Milano 1976.

² Questo lavoro esposto per la prima volta nel 1993 e ora nella collezione del Ludwig Museum di Budapest, è stato proposto in una nuova versione nel 2006 appositamente progettata per la Galleria Contemporaneo.

³ Anche *Semi-space* precedentemente commentato può avere un riscontro nell'opera di B.Fuller. Ci si riferisce in particolare al suo progetto di una calotta emisferica per proteggere la città di New York.



Orange Space IV and V
Strisce fotografiche in BN a forma di spirale presentate in due stadi: immagine bidimensionale (50 x 130 cm) e immagine sferica (Ø 20 cm) / *black-and white spirally shaped photo stripes exhibited in two stages: two-dimensional images and spherical images in diameter additionally, 2005*

Orange Space, macchina fotografica / camera, 2005



Orange action, 2005



Orange Space, DVD, 11 min., 2005



Peeled City II, 14 fotografie / 14 photographs, 20 x 20 cm, 2002

"Il mondo è tutto ciò che il caso è" (Ludwig Wittgenstein)

Claudia Seidel

L'artista ungherese Attila Csörgő venne conosciuto da un più ampio pubblico grazie alla sua partecipazione alla Biennale di Venezia nel 1999 e a quella di Istanbul nel 2003. Come indica di nuovo e in modo assai convincente l'esposizione di Mestre, Csörgő si occupa della configurazione di forme che cambiano e di una inevitabilmente connessa e dinamica esperienza del vedere. Esperienza del vedere che offre di fatto l'occasione di riflettere sul modo della acquisizione del mondo. Questo nel caso delle cinetiche sculture di luce, delle macchine neodadaiste che ricordano Yves Tinguely o, per esempio, delle semplici piegature della carta e del loro successivo dispiegarsi come mostra la serie fotografica di *Peeled city II*. Le 14 fotografie colgono il dispiegamento di un modello di 'grattacielo', con un cubo adiacente, il tutto fatto di carte colorate. L'ultima immagine della serie chiarisce bene come la trasformazione della forma tridimensionale in una piana bidimensionalità contenga diversi gradi di astrazione, che vengono realizzati in un unico elemento, senza cesura o divisione materiale della carta.

"Peeling is an excellent method to transport spatial forms into surface. Its prototype is the peeling of an orange, as you can unwrap the skin of a fruit (quasi-sphere) to get a double armed spiral. The result is a kind of image of the fruit, which is depicting the entire orange. This image is very unusual by its form, but definitely in its development" (Attila Csörgő, 2004). Ristà, paradossalmente, nella rigorosa logica della loro esistenza che noi di fronte alle opere di Csörgő ci si imbatte sempre in una struttura fuori dall'ordinario e con ciò nella loro antecedente e specifica strutturazione - cosa che sorprende a causa della configurazione, per lo più 'mobile', data parimenti in fotografie e oggetti. I singoli lavori comunicano con chiarezza, che una compiuta rappresentazione (*Darstellung*), o per meglio dire la rappresentazione (*Repräsentation*) in immagine di un oggetto, non sfocia mai in una forma unica, assoluta. Non possiamo concludere nient'altro se non che il vedere e dunque il comprendere un oggetto si compie solo per singoli aspetti e che una completa percezione dell'oggetto è resa più o meno possibile solo mediante il movimento. Già le prime fotografie concettuali della metà degli anni '60, sarebbero da ricordare i lavori di Mel Bochner, e degli artisti concettuali anch'essi attivi in America Joseph Kosuth e Bernard Venet, si sono interessate dei modi di rappresentazione di un

medesimo oggetto, modi in cui, fra disegno schematico, fotografia e definizione lessicale, si evidenziava sempre una carenza di descrizione completa. Questa carenza di univocità rappresentativa fra diversi mezzi (lineale, fotografico, linguistico, plastico, etc.) non viene annullata nemmeno sulla scorta di permutazioni logiche. Rispetto a questo punto merita ricordare anche il belga Georges Vantongerloo, il quale, già nel 1920, si poneva in modo critico verso l'universalismo di Piet Mondrian. Alla posizione di Mondrian, l'aver tradotto nell'arte il principio di una universale armonia del cosmo, riducendo la sua pittura ai colori primari e al loro ordinamento in una composizione ad angolo retto e basata sul bianco e nero, Vantongerloo replicava con una prospettiva dinamica. Conquistato dalla lettura dell'Etica di Spinoza, l'universo per Vantongerloo consiste di energia; si tratta di un universo 'vivente', nel quale ogni cosa agisce e produce necessariamente degli effetti. Di conseguenza Vantongerloo era attratto dagli aspetti di spazio, movimento e tempo propri di tutte le cose visibili, che vengono percepiti in rapporto relativamente l'uno all'altro. In modo analogo al giorno d'oggi il lavoro di Csörgő solleva sia questioni intorno all'origine di una condizione d'essere materiale, sia questioni, su un piano visivo, che riguardano una più esatta e perciò più veritiera rappresentazione. Ambedue – modello spaziale e astratta tettonica piana, rappresentano di volta in volta e ognuna a suo modo il medesimo spazio e in tal senso non sono nient'altro che *costruzioni di realtà*. Sarebbe comunque non corretto, derivarne per questo uno scetticismo artistico quale primo movente dell'arte di Csörgő. Molto di più sembra la decostruzione postmoderna, così come questa ha assunto la sua forma smembrata soprattutto in architettura, ad essere giunta per Attila, attraverso il retaggio di Wittgstein, ad una visione del mondo. In altre parole: dall'analisi della visibilità delle cose, che non può stabilire nient'altro se non che il mondo si dissolve nei fatti, emerge la conoscenza del costituirsi dei fatti stessi in tutte le possibilità del loro apparire.

Si scopre con grande piacere negli spazi espositivi a Mestre un oggetto che ricorda una specie di diorama, un telescopio rudimentale. In questo oggetto si condensa in un certo qual modo il sapere che l'immagine geocentrica del mondo, nell'anno 1609 con Galileo Galilei, si sarebbe dovuta congedare passo dopo passo e che era la concezione eliocentrica quella da seguire. E che infine nel gennaio 1996, grazie alle capacità del telescopio universale Hubble, l'universo è cresciuto repentinamente a circa 40 miliardi di galassie. Cos'è dunque lo spazio?

Quanto lontano vediamo, quali strumenti usiamo, come possiamo giungere ad una conoscenza certa intorno al cosmo e alla materia, alla luce e all'energia? L'universo – ancora e sempre un mistero e un compito meraviglioso, come mostra l'esposizione di Attila, un compito che è da dipanare con la nostra sensibilità. La spazialità e la sua percezione non sono vincolati alla rappresentazione tridimensionale dello spazio. Evidentemente il vedere significa di più, che non l'essere solo un mezzo per l'orientamento pratico.



Peeled City II,
cartoncino colorato,
nastro adesivo, matita /
colored paper, tape,
pencil, 500 x 300 cm, 2002
Galleria Contemporaneo, 2006

Platonic love

Esistono solo cinque solidi regolari nell'universo: tetraedro, cubo, ottaedro, dodecaedro e icosaedro. La prima descrizione nota di questi solidi si trova negli scritti di Platone, da cui deriva il nome di solidi platonici. Hanno tutti una struttura "precisa": possono tutti essere iscritti in una sfera, e in ogni solido, tutte le facce, gli angoli e i vertici sono della stessa dimensione. Questa regolarità unica può avere indotto Platone ad attribuire un significato cosmologico a questi solidi: egli ha associato quattro dei solidi con i quattro elementi, mentre, nel suo sistema, il quinto è diventato il fondamento del mondo.

Contando gli angoli è possibile trovare semplici corrispondenze geometriche tra i solidi platonici. Due tetraedri hanno tanti angoli quanto un cubo o un ottaedro, e la somma di questi tre solidi dà un dodecaedro o un icosaedro.

Per creare una rappresentazione visiva, tra il 1996 e il 2000 ho costruito in tutto cinque composizioni mobili che compiono le seguenti trasformazioni:

1 tetraedro + 1 tetraedro = 1 cubo

1 tetraedro + 1 tetraedro = 1 ottaedro

1 dodecaedro = 1 icosaedro

1 tetraedro + 1 cubo + 1 ottaedro = 1 dodecaedro

1 tetraedro + 1 cubo + 1 ottaedro = 1 icosaedro

Le composizioni mobili sono state costruite per fornire una dimostrazione visiva delle "equazioni", usando semplici soluzioni meccaniche quali un motore elettrico, fili e pesi.

I "solidi platonici" rappresentano rapporti geometrici immutabili. Quel che li collega qui è la transitorietà della trasformazione. La fase intermedia, tra le fasi finali, appare relativamente non organizzata, in ciò essa mostra una caratteristica difficile da definire. Se si dovesse fissare il movimento in questo stadio intermedio, si potrebbe pensare che quel mucchio di angoli abbia appena qualche legame con un solido regolare. La decrescente/crescente confusione delle forme intermedie non corrisponde alla topologia di regolarità; la loro irregolarità è, comunque, il risultato di un movimento precisamente calcolato. Tolti dalla continuità di movimento, possono essere considerati come solidi a metà, o forme embrionali di solidi. Se si osserva invece la continuità di movimento, l'intera metamorfosi può essere considerata come un corpo pulsante, multidirezionale, con forme senza tempo nei loro stadi finali.

Untitled (1 tetraedro + 1 cubo + 1 ottaedro = 1 icosaedro),
stecche di legno, corda, carrucole,
struttura metallica, motore elettrico
/ (1 tetrahedon + 1 cube + 1
octahedron = 1 icosahedron),
wooden stich, string, pulley
wheel, iron frame, electromotor,
180 x 110 x 80 cm, 2000



Spherical Vortex

Spherical Vortex è il percorso di una lampadina da torcia elettrica realizzato collegando tre distinti movimenti rotanti a velocità differenti. Partendo da un solo punto, la sorgente di luce compie una spirale di raggio crescente, descrivendo una "sfera". Raggiunta la fine, le spirali luminose tornano indietro allo stato di punto-sorgente. Parallelamente all'installazione del dispositivo mobile, sono esposte 3 foto scattate con differenti esposizioni (esposizione lunga oppure consecutiva), rivelando il percorso della luce, invisibile ad occhio nudo.



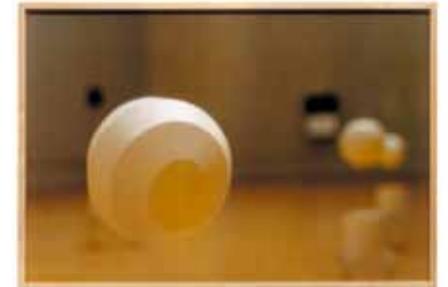
Spherical Vortex III/I, III/II, III/III
Stampa lambda su carta fotografica /
lambda-print on photo-paper, 128 x 128 cm,
1999-2002
Galleria Contemporaneo, 2006

How to Construct an Orange?

All'interno di un'area quadrata, solidi bianchi di carta fluttuano su "turbine di carta".

Quando ho creato questi solidi, ho iniziato con forme che possono essere inscritte in una sfera, come i solidi geometrici regolari e semi-regolari. Nello stesso tempo, ho utilizzato alcuni concetti costruttivi totalmente differenti – quale l'approccio alla sfera dal punto di vista di una spirale, come quando si sbuccia un'arancia (semitrasformazione dall'infanzia).

Quando ho iniziato a lavorare su questo, ero interessato alla incompatibilità a priori tra due sistemi apparentemente correlati: la geometria piana e la geometria solida. Mentre alcune forme possono essere comodamente create da un piano – per esempio, la creazione di un cubo suggerisce una compatibilità tra piano e spazio –, i tentativi di "appiattare" una sfera rivelano l'estrema contraddizione tra i due sistemi. Benché astratto, è un problema che si presenta spesso nella vita quotidiana.



How to construct an orange?
stampa lambda su carta / lambda-print on
photo-paper, 90 x 130 cm, 1993-2002

In un atlante, per esempio, le deformazioni che derivano dalla proiezione spiegano come l'area della Groenlandia possa apparire equivalente a quella dell'Africa.

Il cartografo tenta di appiattare il globo, mentre il mio intento era diverso, stavo tentando di creare sfere incollando insieme fogli di carta.

Ho lavorato sull'ipotesi che una sfera avrebbe fluttuato immobile sopra un ventilatore elettrico. I miei sforzi di costruire una sfera da un piano potevano concludersi solo in una serie di approssimazioni imperfette.

Posizionate sul flusso d'aria, questi oggetti "anomali" si muovono come se l'aria ne impigliasse i lati e i vertici. Questo si risolve in varie forme di movimento – i solidi ruotano, fluttuano e si muovono su e giù nel flusso d'aria, a volte in modo incostante, a volte più regolarmente, secondo la propria struttura.



How to construct an orange,
Carta, ventole, dimensioni variabili
Paper, electric fans, area variable, 1993-2006
Galleria Contemporaneo, 2006



How to construct an orange
carta, ventole, dimensioni variabili / paper, electric fans, area variable, 1993-2006



Orange Space IV and V
strisce fotografiche in BN a forma di spirale presentate in due stadi: immagine bidimensionale (50 x 130 cm)
e immagine sferica (Ø 20 cm) / *black-and white spirally shaped photo stripes exhibited in two stages:
two-dimensional images and spherical images, in diameter additionally, 2005*



Spherical Vortex III/III
stampa lambda su carta fotografica / *lambda-print on photo-paper*,
128 x 128 cm, 1999-2002



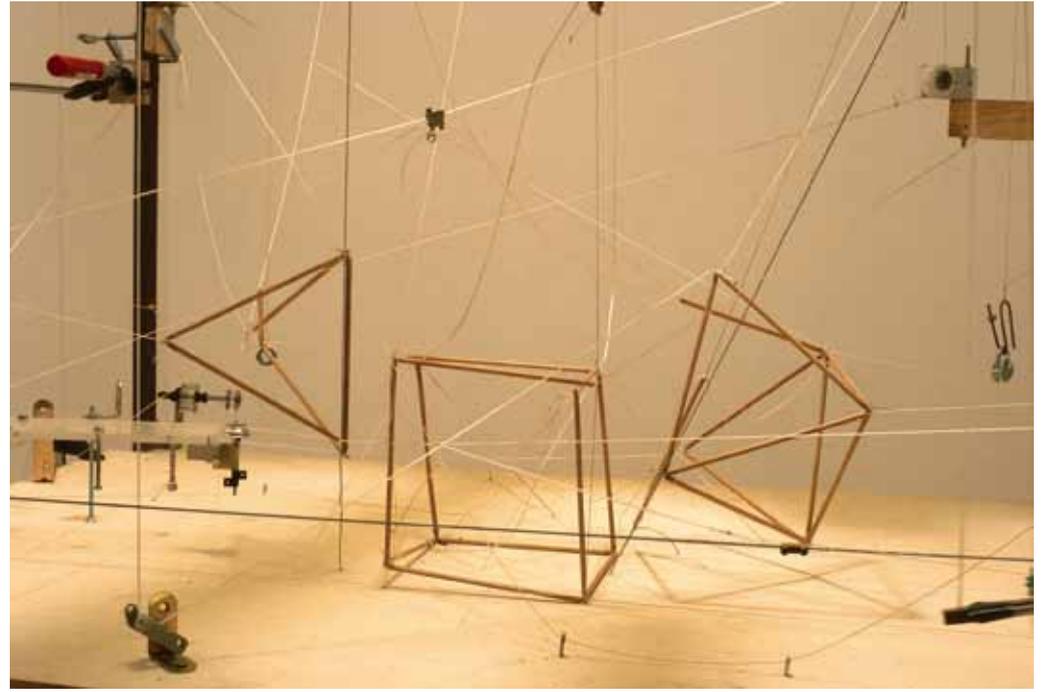
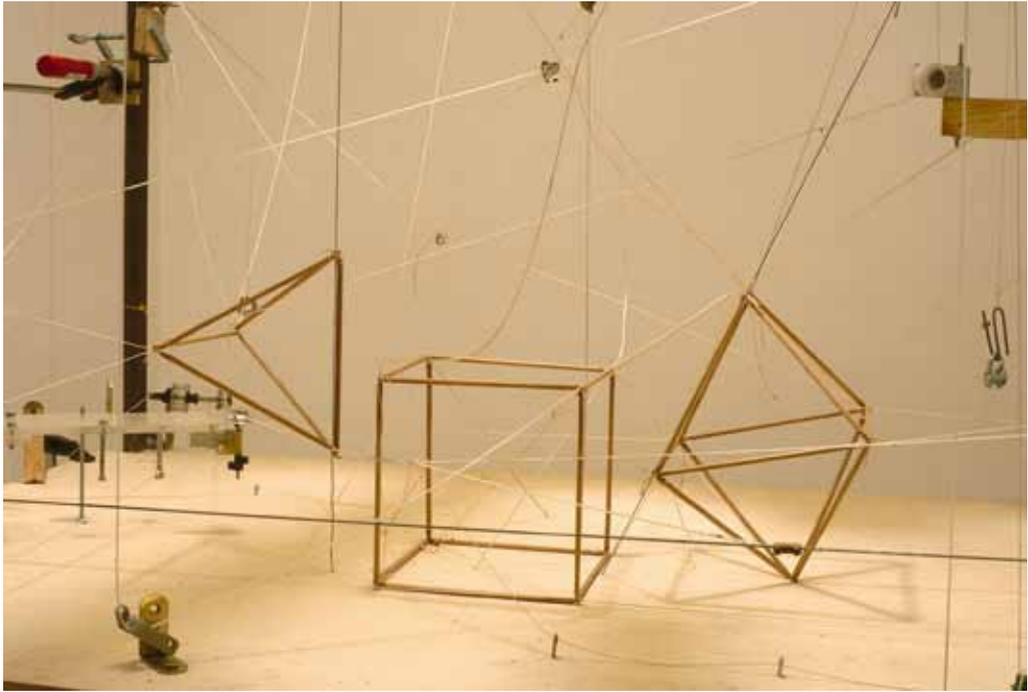
Spherical Vortex III/II
stampa lambda su carta fotografica / *lambda-print on photo-paper*,
128 x 128 cm, 1999-2002



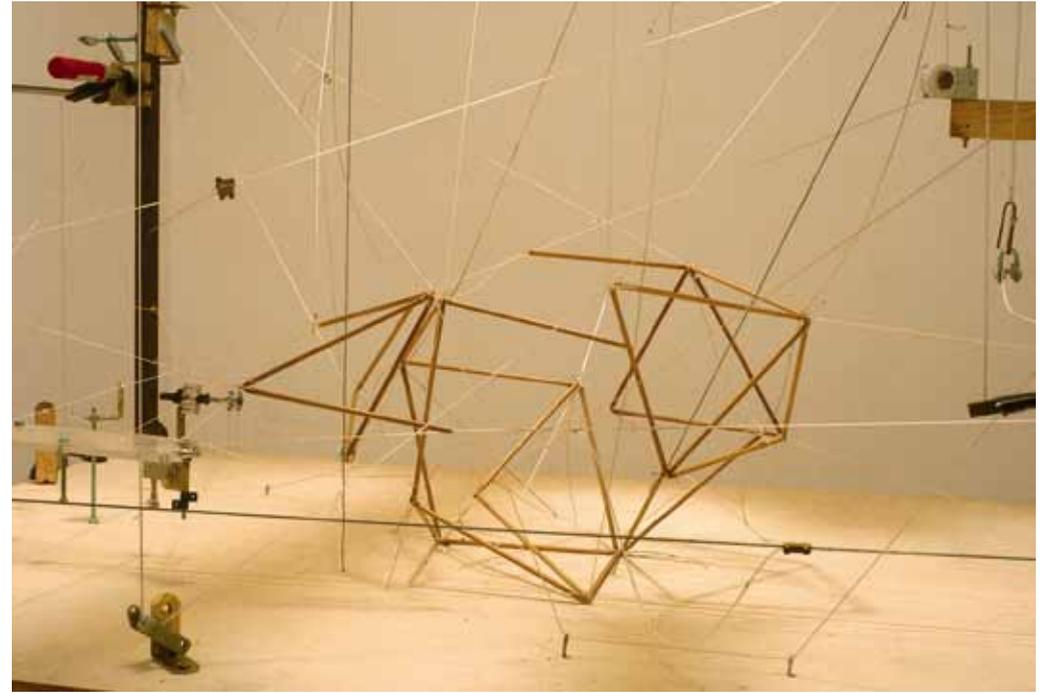
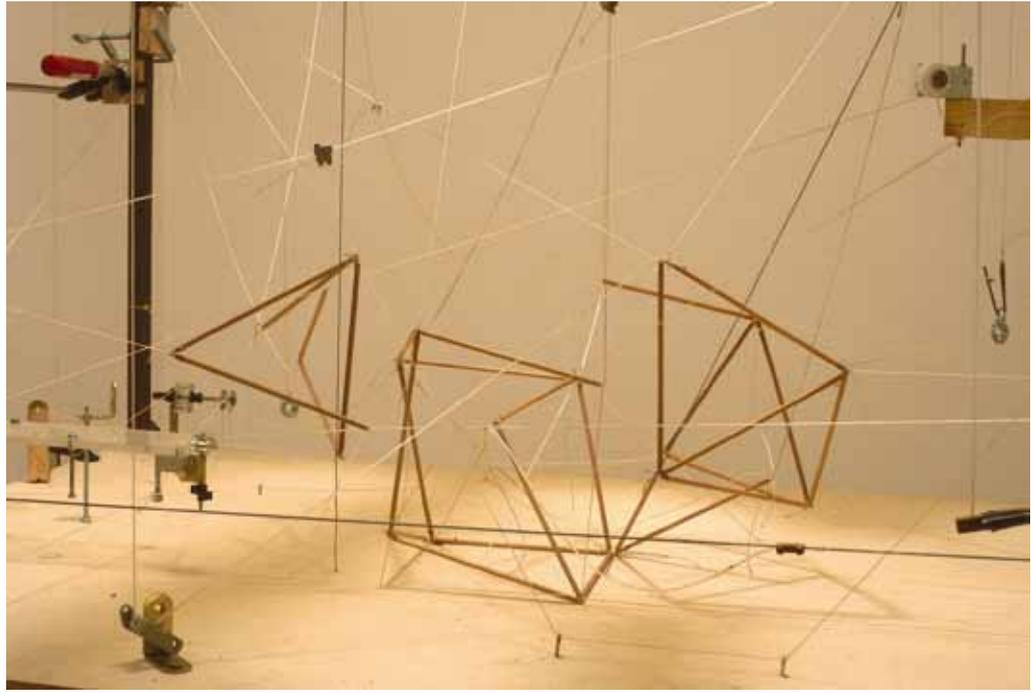
Spherical Vortex III/I
stampa lambda su carta fotografica / *lambda-print on photo-paper*,
128 x 128 cm, 1999-2002

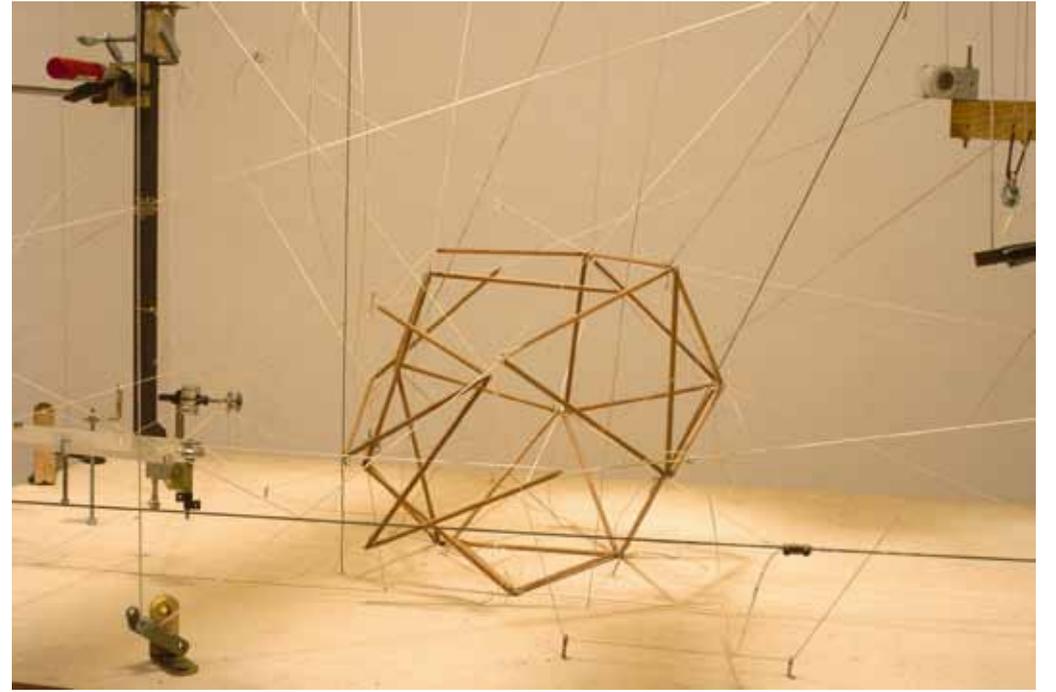
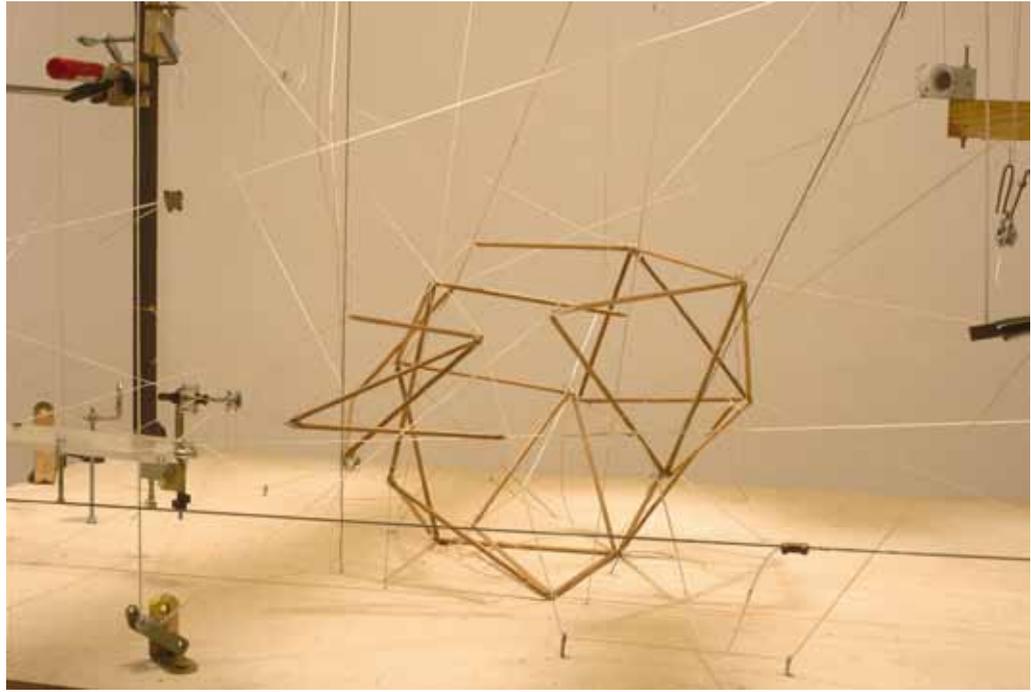


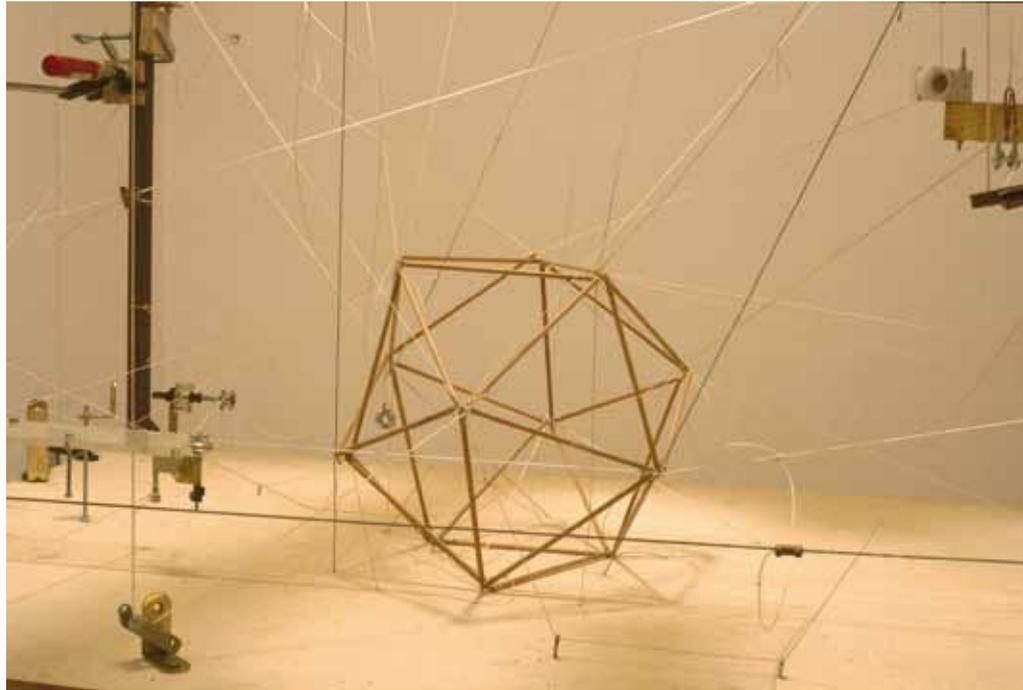
Spherical Vortex III/I, III/II, III/III, 1992-2002
Untitled, (1 tetraedro + 1 cubo + 1 ottaedro = 1 icosaedro)
Untitled, (1 tetrahedon + 1 cube + 1 octahedron = 1 icosahedron), 2000
Galleria Contemporaneo, 2006



Untitled (1 tetraedro + 1 cubo + 1 ottaedro = 1 icosaedro)
stecche di legno, corda, carrucole, struttura metallica, motore elettrico
Untitled (1 tetrahedon + 1 cube + 1 octahedron = 1 icosahedron),
wooden stich, string, pulley wheel, iron frame, electromotor, 180 x 110 x 80 cm, 2000







Precariousness and precision. Attila Csörgő's works and devices.

Riccardo Caldura

The exhibition hosted by the Galleria Contemporaneo is unusual: the Hungarian artist Attila Csörgő (Budapest, 1965) first solo show in Italy. It offers an expansive view on a complex and particular artistic movement, in which the cardinal aspects of modernity (geometry, perception, and representation) blend with the invention of devices able to combine and reinterpret those aspects themselves. Attila Csörgő is an example of an artist-inventor who literally creates new "devices" with which, for instance, one can see how an icosahedron is composed by the division, and recomposing of a tetrahedron, a cube and an octahedron. The first work of this series dates back to 1996 and has a significant title, *Platonic Love*. They are devices that animate the solid forms of classic geometry transforming them into a light yet complex combinatorial game created by precision and irony. Here *hyperuranic* elements merge with clever mechanical low-tech solutions. At the same time they tell of the physical condition of a country before the fall of the Berlin wall and of an actual artistic (not only individual) position, where the reaction is against the current of the ubiquitous pervasion of hi-technology solutions. *Platonic Love*, in its varying versions made from 1997 to 2000, is a fragile work, a delicate equilibrium of weights, counterweights and thin threads stretching the sides of solid forms formed by small wooden bars. The incredible aspect is in the coexistence, in a single work, of the attempt to represent equations ("a visual illustration of equations", as defined by Csörgő) with the dearth of the materials used for this aim. It has been written that there is a neo-dada aspect in his works, exactly because of their precariousness and their "ready made" aspect, the "object trouvé" nature of the used materials, but most precisely because of the unexpected return to the concept of the sterile environment found on the path from Duchamp to Tinguely. Similarly to the author of "*The bride stripped bare by her bachelors, too*", Csörgő notes a relationship with precision and geometry, almost repeating the little understood and poetically paradoxical tone. It reveals the contradictions of the representation of the "exact".

Machine, thus *kinetics* and then transformation: the result of calculation and precariousness, continuous adjustments, tunings and regulations. It hints at 'care'; so that malfunction, always ready to pounce, can not stop the combinatory game of geometry.

The series of photographs of *Spherical Vortex* (1999-2002) is also the result of invention. It is a mechanical device which rotates with a minute electric torch bulb. The continuous movement of the light point is photographed, leaving a negative and tracing a luminous geometric figure in its several variants of entirety. Perhaps it is precisely the transformation, that is, the point where a shape is generated and mutates, which attracts the artist. At the same time this movement of transformation, in *Spherical Vortex* the recording of the generation of a luminous sphere on the photosensitive plate, is possible only if the exposure time captures and crystallizes those bright shapes which are only fleetingly perceivable to human sight.

Photography plays an essential role in all of Csörgő's work, not only in *Spherical Vortex*. His intention of underlining a correspondence with primary geometry, or more clearly a primary geometrical figure such as the sphere, induces Csörgő to put to himself the problem of rendering, through photography, not what is in front of us, as it traditionally does, but what is around us. He proposes two solutions, both of great conceptual and visual sharpness and technically at the limits of realisation. With *Semi-space* (2001) the artist attempts, in one photograph, to capture what surrounds us. For this he invents a mechanism able to both photograph, with a continuous movement, the surroundings, and to expose a film constituted by a transparent plexiglas hemisphere treated with photosensitive emulsions. The hemisphere is put inside the camera body. Once the image is developed, the result is a photograph made like a hood. It is shown on a structure constituted by a module provided with inside white lighting. The quality of this formal choice is to be noted. Also in this case, it is clear that the solution, at the technical limits of its realisation, is aimed at a wide-ranging question: the visual return, the possible representation of the hemisphere.

In *Orange-space* (2005) the work is made through the attempt to render the surroundings around us using another camera that uses as film a sphere whose surface is made of strips of photosensitive paper. Here the final result,

shown in two different stages (three-dimensional and two-dimensional), is a kind of spiral or orange peel shaped photograph. It remembers a childhood experience-the game of peeling a sphere-shaped fruit in order to obtain a single spiral strip with its surface. It is an experience which exemplifies the difficulty of laying a spherical surface on a plane. This is a problem well-known by cartographers and concerns the return of the morphological characteristics of a sphere shape, such as the earth, on a flat surface¹. In addition the return, in images, of the sphere which surrounds us, through a sequence of photographic shots developed in a spiral, reminds us, due to its particular shape, of a decorative pattern typical of Greek vases: the line of rhythmic-infinite meaning (the spiral meander) an image of time as an eternal return and which can be found in the mathematic symbol of infinity.

In "*How to construct an orange*" (1993-2006)² we no longer deal with the series of peeled-orange-shaped photographs representing the form of the perfect hemisphere around us, now the passage is from the plane surface to the spherical one, attempting to give physical visibility to this passage. The original two-dimensional plane is made of a drawing sheet. The difficulty lies in finding a way of folding it in order to obtain a solid figure which most closely resembles the sphere, if not ever exactly reproducing it. Hereby some quasi-spheres are made which clearly represent the paradox, the incongruity, in the transformation from plane to sphere. Many references can be found in this piece by Csörgő from the Euclidean geometry admired so by Plato in *Timaeus* to Kepler's "mobile" which showed the correspondence between planets' orbits and the five regular solids (in *Mysterium cosmographicum*); from the rediscovery of primary forms in some of the most important moments of modern architecture (such as the spherical house of the *Guardian of the Fields* planned by Ledoux) to Buckminster Fuller's geodetic buildings³. In addition the quasi-spherical shapes obtained by folding the sheet, suspended on paper cylinders, contain small fans. The interior of the cylinder contains a turbine structure which, when switched on, allows the suspension and rotation of the quasi-spheres on an air column. In this way the spheres are at the same time in a static and moving condition, in a continuous and yet always different rotation due to each quasi-sphere's uniqueness. The result is a kind of planetary system created by a number of quasi-spherical shapes which oscillate suspended on air.

Csörgő attempts to render in concrete the problematic nature of the relation between volume and surface. This relation is expressed in the attempt of peeling the shape of urban buildings, represented by paper models, transforming them literally in continuous flat shapes. *Peeled City* is a work constituted by actions, drawings, photographs and installations. It shows the process of the deconstruction of a building, which is literally peeled. Here the artist does not start with the traditional two-dimension phase necessary to build any building, beginning with the project, as an architect would. Rather Csörgő begins from the three-dimension phase of a constructed building (by using a model) to deconstruct it, peeling it without interruption. The final result, the finished work, is a kind of "moult" of the building. It is resolved in a two-dimensional, polychrome, abstract shape which recalls Malevich's supremacist compositions.

We could conclude, although with prudence, that an intense verification of the aspects which qualify the Modern (such as the formal, conceptual, and even political) is underway in the artistic field.

Perhaps this verification is not happening purely by chance in Europe where the process of transformation, once the walls have fallen and the dust has settled, allows us to glimpse, through the elements of the past, a form which differs deeply from the preceding "building".

¹ Compare M. Kline *Mathematics in Western Culture*. Oxford University Press, 1953.

² This work was first shown in 1993 and now it is in Ludwig Museum collection in Budapest. It has been proposed in a new version in 2006 expressly projected for Galleria Contemporaneo.

³ Also Semi-space can have a comparison in B.Fuller's work. The reference in particular is to his project of an hemispherical calotte to protect New York City.

"Die Welt ist alles, was der Fall ist" (Ludwig Wittgenstein)
Claudia Seidel

Erstmalig wurde der ungarische Künstler Attila Csörgő einer breiteren Öffentlichkeit durch seine Teilnahme an den Biennalen in Venedig 1999 und Istanbul 2003 bekannt. Wie seine Ausstellung in Mestre erneut auf eindrucksvolle Weise zeigt, beschäftigt sich Csörgő mit der Gestalt wandelbarer Formen und einer damit unweigerlich verbundenen, dynamischen Seherfahrung. Sie gibt letztlich Anlass dafür, über die Art und Weise von Weltaneignung grundlegend nachzudenken: Sei es anhand kinetischer Lichtskulpturen, an Yves Tinguely erinnernde, neodadaistische Maschinen oder am Beispiel einfacher Papierfaltungen und deren sukzessiver Abwicklung, wie es die fotografische Serie von „Peeled City II“ zeigt. Die 14 Aufnahmen erfassen die Abwicklung eines aus farbigen Papieren gebauten, modelltypischen, Skyscrapers' mit benachbartem Kubus, wobei das letzte Bild der Serie offensichtlich verdeutlicht, dass die Verwandlung von dreidimensionaler Form in flächige Zweidimensionalität mehrere Abstraktionsstufen beinhaltet, die an einem Stück, ohne Schnitt und materielle Teilung des Papiers, verwirklicht werden.

"Peeling is an excellent method to transport spatial forms into surface. Its prototype is the peeling of an orange, as you can unwrap the skin of a fruit (quasi-sphere) to get a double armed spiral. The result is a kind of image of the fruit, which is depicting the entire orange. This image is very unusual by its form, but definitely in its development" (Attila Csörgő, 2004). Dass wir angesichts Csörgös Werken immer wieder einer ungewöhnlichen Gestalt und damit einer ihr jeweils vorgängigen spezifischen Gestaltung begegnen, – und dies staunend, ob der gleichermaßen in Fotografie und Objekt gegebenen, meist 'beweglichen' Ausformung - liegt paradoxerweise in der strengen Logik ihrer Existenz. Die einzelnen Arbeiten vermitteln anschaulich, dass eine vollkommene Darstellung, d.h. die bildliche Repräsentation eines Objekts, nie in eine einzige, also absolute Form münden kann. Wir können daraus nichts anderes folgern, als dass das Sehen und damit das Begreifen eines Objekts sich nur in Aspekten vollzieht und eine vollständige Objektwahrnehmung nur über Bewegung annähernd möglich ist.

Bereits die frühe konzeptuelle Fotografie Mitte der 1960er Jahre, zu nennen wäre hier Mel Bochner, sowie die ebenfalls in Amerika arbeitenden Konzeptkünstler Joseph Kosuth und Bernar Venet hatten sich mit den Darstellungsmodi ein und desselben Objekts befasst, wobei zwischen schematischer Zeichnung, Fotografie und lexikalischer Definition immer ein Mangel an vollständiger Deskription ersichtlich wurde. Dieser Mangel an darstellender Eindeutigkeit innerhalb unterschiedlicher Medien (linear, fotografisch, sprachlich, plastisch etc.) wird auch nicht anhand sich logisch vollziehender Permutationen aufgehoben.

Es ist an dieser Stelle auch an den Belgier Georges Vantongerloo zu erinnern, der sich gegenüber dem Universalismus Piet Mondrians bereits um 1920 kritisch absetzte. Mondrians Setzung, das Prinzip einer universalen Harmonie des Kosmos allgemeingültig in die Kunst übertragen zu haben, indem er seine Malerei auf die Primärfarben sowie deren Einordnung in eine rechtwinklige und auf Weiß und Schwarz fußende Komposition reduzierte, entgegnete Vantongerloo mit einer dynamischen Perspektive. Aus der Lektüre von Spinozas Ethik gewonnen, besteht für Vantongerloo das Universum aus Energien; es ist ein ‚lebendiges‘ Universum, in welchem alles handelt und notwendig Wirkungen erzeugt. Somit fesselten Vantongerloo die allen sichtbaren Dingen innewohnenden Aspekte von Raum, Bewegung und Zeit, welche relativ in Beziehung zueinander wahrgenommen werden.

Gleichermaßen wirft Csörgös Arbeit heute Fragen nach dem Ursprung eines materiellen Zustands auf sowie auf bildlicher Ebene Fragen nach exakter und demnach wahrhaftiger Repräsentation: Beides, räumliches Modell und abstrakt flächige Tektonik stellen auf ihre Art jeweils denselben Raum dar und sind dahingehend nichts anderes als Konstruktionen von Wirklichkeit. Es wäre jedoch unangemessen, demnach eine künstlerische Skepsis als vorrangiges Movens von Csörgös Kunst zu behaupten. Vielmehr scheint die postmoderne Dekonstruktion, wie sie vor allem in der Architektur ihre zersplitterte Form annahm, bei Attila Csörgő nun zu einer mit dem Erbe Ludwig Wittgensteins zu formulierenden Weltansicht zu gelangen. Mit anderen Worten: Aus der Analyse der Sichtbarkeit der Dinge, die nichts anderes feststellen kann, als dass ‚die Welt in Tatsachen zerfällt‘, entsteht die Erkenntnis, sich den Tatsachen in allen Möglichkeiten ihres Vorkommens zu stellen.

Mit großem Vergnügen entdeckt man daher in den Ausstellungsräumen in Mestre ein Objekt, was an einen Guckkasten, ein ungelinktes Teleskop erinnert. In ihm gerinnt gleichsam das Wissen, dass sich im Jahr 1609 mit Galileo Galilei das geozentrische Weltbild Schritt für Schritt zu verabschieden hatte und das heliozentrische Konzept zu verfolgen war. Und dass im Januar 1996, durch das Vermögen des Weltraumteleskops Hubble, das Universum um etwa 40 Milliarden Galaxien schlagartig anwuchs. Was ist also der Raum? Wie weit sehen wir, welche Instrumente benutzen wir, wie gelangen wir zu gesicherten Erkenntnis über Kosmos und Materie, Licht und Energie? Das Universum – weiterhin ein Rätsel und eine, wie Attila Csörgös Ausstellung zeigt, wunderbare Aufgabe, die es mit unserer Sinnlichkeit weiterhin zu entschlüsseln gilt. Räumlichkeit und ihre Wahrnehmung ist nicht an die dreidimensionale Darstellung von Raum gebunden. Offensichtlich kann Sehen also mehr bedeuten, als nur ein Mittel zur praktischen Orientierung zu sein.



Platonic Love
Attila Csörgő

There are only five regular solids in the universe: tetrahedron, cube, octahedron, dodecahedron and icosahedron. The first known description of these solids is found in the writings of Plato, hence the name "Platonic solids". They all have a "neat" structure: they can all be inscribed within a sphere, and in each solid, all planes, edges and vertices are of the same size. This unique regularity may have inspired Plato to attribute a cosmological significance to these solids: he associated four of the solids with the four elements, while, in his system, the fifth became the foundation of the world.

Among the Platonic solids we can find simple geometrical correspondences if we count the number of edges. Two tetrahedra have so many edges as a cube or an octahedron, and the addition of these three solids results in a dodecahedron or an icosahedron.

In order to create a visual representation, I constructed, between 1996 and 2000, a total of five mobiles that perform the following transformations:

1 tetrahedron + 1 tetrahedron = 1 cube

1 tetrahedron + 1 tetrahedron = 1 octahedron

1 dodecahedron = 1 icosahedron

1 tetrahedron + 1 cube + 1 octahedron = 1 dodecahedron

1 tetrahedron + 1 cube + 1 octahedron = 1 icosahedron

The mobiles were constructed to provide a visual illustration of the "equations", using simple mechanical solutions such as an electromotor, strings and weights.

The "Platonic solids" represent timeless geometrical relationships. What connects them here in the temporariness of transformation. The intermediate stage, between the end stages, appears relatively unstructured, in that it displays a character which is difficult to define. If the motion were to be frozen in this intermediate stage, there would be little suggestion that the jumble of the edges had any connection with a regular solid. The decreasing/increasing confusion of the intermediate forms does not satisfy the topology of regularity; their irregularity is, however, the result of a precisely calculated motion. Extracted from the continuity of motion, they might be regarded as half solids, or the embryonic forms of solids. If one looks instead at the continuity of motion, the whole of the metamorphosis may be regarded as a multi-directional, pulsating body, with timeless forms at its end stages.

Spherical Vortex

Attila Csörgő

Spherical Vortex is the path of a flashlight bulb made by connecting three separate whirling movements of different velocity. Starting from a single point, the light-source makes a spiral of growing radius, describing a 'sphere'. Having reached its final limit, the light spirals back into a point-source state. Parallel to the exhibition of the moving device, 3 photos are on display which were made with different exposures (consecutive or long exposure), revealing the path of light that is invisible to the naked eye.

How to Construct an Orange?

Attila Csörgő

Within a square-shaped area, white solids of paper float above "paper turbines".

When creating these solids, I began with forms which can be inscribed within a sphere, such as regular and semi-regular geometrical solids. At the same time, I used some entirely different constructional concepts – such as approaching the sphere from the point of view of a spiral, as if peeling an orange (quasitransformation from childhood).

When I began working on this, I was interested in the a priori incompatibility between two seemingly related systems: plane geometry and solid geometry. While certain forms may be conveniently created from a plane – for instance, the creation of a cube suggests a compatibility between plane and space – attempts to "flatten" a sphere reveal the ultimate contradiction between the two systems. Although the problem is an abstract one, it frequently arises in everyday life. In an atlas, for example, distortions resulting from the projection mean that the area of Greenland may appear equivalent to that of Africa.

While the cartographer attempts to flatten the globe, my aim was different, in that I was attempting to create spheres by gluing together sheets of paper.

I was working on the hypothesis that a sphere will float motionlessly above an electric fan. My efforts to construct a sphere from a plane could only result in a variety of imperfect approximations. When placed in the air stream, these "aberrations" are set in motion as the air catches their facets and vertices. This results in various forms of motion – the solids rotate, float and bounce in the air stream, sometimes capriciously, sometimes more evenly, depending on their structure.

Attila Csörgő 2004 *Travelling without Moving*, W139, Amsterdam
1965 nato a/born in Budapest. He lives and works in Budapest.
1988–1994 Academy of Fine Arts, Budapest (painting / inter-media faculty)
1993 Rijksakademie van beeldende Kunsten, Amsterdam
Mostre Personali/Solo Exhibitions (Selezione/Selection)
2006 Galleria Contemporaneo, Mestre
Skin of Space, Galerija Gregor Podnar, Ljubljana
2004 *Platonic love*, Kettle's Yard, University of Cambridge, Cambridge
Orange Space, acb Gallery, Budapest
2002 *Peeled City*, Art in General, New York
Semi-Space, Budapest Galéria, Budapest / Pelikán Galéria, Székesfehérvár
2001 Le Fresnoy Studio national des arts contemporains, Tourcoing
2000 Galerie für Gegenwartskunst Barbara Claassen-Schmall, Bremen
L'Aqua Obliqua, Fioretto Arte Contemporanea, Padova
1999 *Altered States*, Galerija Škuc, Ljubljana (with Antal Lakner)
Galeria Monumental, Lisbon (with Endre Koroncz)
1996 Stúdió Galéria, Budapest
1995 Goethe-Institut, Budapest (with Róza El-Hassan)
1994 *Three Solids*, Óbudai Pincegaléria, Budapest
Mostre Collettive/Group Exhibitions (Selezione/Selection)
2006 *Cosmogonies*, La Galerie, Noisy-le-Sec
2005 *Nach Rokytnik*. Die Sammlung der EVN', Museum of Modern Art Foundation Ludwig, Vienna
Minimalism and After IV, New Acquisitions of the DaimlerChrysler Collection, Haus Huth, Berlin
Active Image, National Centre for Contemporary Art, Moscow
Light, Image, Illusion, 3. Aegina Academy, Aegina
Bewegliche Teile / Moving Parts, Museum Tinguely, Basel
Nothingness, Galerija Gregor Podnar, Kranj / Ljubljana
2003 *Persistent perspective*, Ecole Supérieure des Beaux-arts de Mans, Le Mans
2003 *Poetic Justice*, 8th Istanbul Biennale, Istanbul
Modesty, Galerija Škuc / Mala galerija (Moderna galerija), Ljubljana
2002 *The eye of the beholder*, Dundee Contemporary Arts, Dundee
Twinklings, Galerija Škuc, Ljubljana
2001 *Milano Europe 2000*, Palazzo della Triennale, Milano
Geologists at Sunset, Hotelit, Fort Asperen, Acquoy
2000 *Uncontrolled*, North Exhibitionspace, Copenhagen
Intuition, innovation, invention, Kunsthalle, Budapest
What, how & for whom, Dom HDLU, Zagreb
After the Wall, Ludwig Múzeum, Budapest-Hamburger Bahnhof, Berlin
Change of Order, National Gallery in the Trade Fair Palace, Prague 1991
Germination 6, Ludwig Forum für internationale Kunst, Aachen
1999 *Tackling Techné*, 48. Venice Biennial, Hungarian Pavillion
Kunst der neunziger Jahren in Ungarn, Akademie der Künste, Berlin
After the Wall, Moderna Museet, Stockholm
1998 *Observatorium*, Centre for Contemporary Art, Ujazdowski Castle, Warsaw
Inter/Media/Art, Ernst Múzeum, Budapest
Jenseits von Kunst, Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerpen
1997 *Schwerelos Skulpturen*, Landesgalerie am OÖ. Landesmuseum, Linz - Ludwig Múzeum, Budapest
Sexmachine, Stúdió Galéria, Budapest
1996 *The Butterfly Effect*, Kunsthalle, Budapest
3x3 from Hungary, Bard Collage, Annandale-

on-Hudson, New York
Beyond Art, Ludwig Múzeum, Budapest - Neue Galerie, Graz
Multilingual Landscapes, Contemporary Art Center, Vilnius
Computer World, The Tannery, London
1995 *Zusammenziehende Häuser*, Kunsthhaus, Hamburg
In and Out of Touch, Budapest Galéria - Haus Ungarn, Berlin
1994 *22. Biennial of Sao Paulo*, Sao Paulo
1992 *Space Concepts*, Budapest Galéria, Budapest
Collezioni/Collections
Center for Contemporary Art / Ujazdowski Castle, Warsaw
DaimlerChrysler AG, Kunstbesitz, Stuttgart
EVN Sammlung, Maria Enzersdorf
Institute of Modern Art, Dunaujvaros
Ludwig Museum, Budapest
Robert Bosch, Repräsentanz Berlin

Autori/Authors

Riccardo Caldura docente di Fenomenologia delle arti contemporanee all'Accademia di Belle Arti di Venezia, autore di numerosi saggi di teoria dell'arte, estetica e fenomenologia delle arti; dal 1996 curatore di mostre d'arte contemporanea per il comune di Venezia.

Riccardo Caldura Professor of Phenomenology of contemporary arts at the Academy of Fine Arts in Venice, several publications on aesthetics, art theory and phenomenology of arts; since 1996 director of contemporary art projects for the city of Venice.

Claudia Seidel Nata a Stockach/Baden nel1968. Vive e lavora a Stoccarda.

Studi di storia dell'arte e scienze politiche. Curatrice e saggista dal 1997, dal 2003 è assistente alla direzione della collezione d'arte della DaimlerChrysler a Berlino e Stoccarda. Nel 2006 ha curato l'esposizione "Konkretismus" alla BW-Bank di Stoccarda.

Claudia Seidel Born in Stockach/Baden in 1968. The artist lives and works in Stuttgart. She studied history of art and political science. She has been curator and author of essays since 1997, and assistant director of the Daimler Chrysler art collection in Berlin and Stuttgart since 2003. In 2006 she curated the "Konkretismus" exhibition at BW-Bank in Stuttgart.

