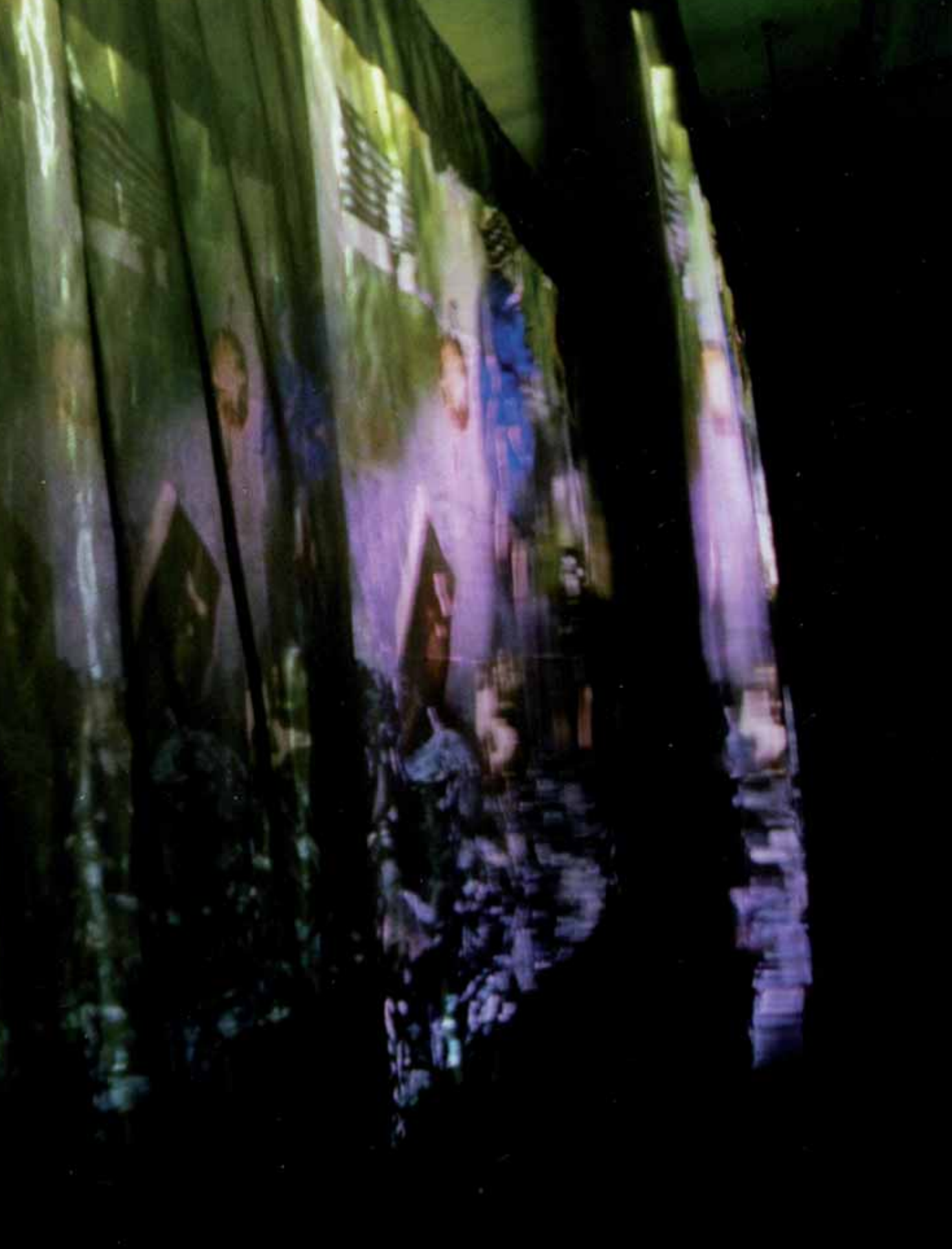


K140 1920 32









Saludo del Ángelus

GERSHOM SCHOLEM

IX

Mi ala está pronta al vuelo.
Retornar, lo haría con gusto,
pues, aun fuera yo tiempo vivo,
mi suerte sería escasa.

Angelic Greetings

GERSHOM SCHOLEM

IX

My wing is ready for flight
I would like to turn back
If I stayed timeless time
I would have little luck

Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso.

–Walter Benjamin, *Sobre el concepto de Historia*, 1940

There is a painting by Klee called *Angelus Novus*. An angel is depicted there who looks as though he were about to distance himself from something which he is staring at. His eyes are opened wide, his mouth stands open and his wings are outstretched. The Angel of History must look just so. His face is turned towards the past. Where we see the appearance of a chain of events, he sees one single catastrophe, which unceasingly piles rubble on top of rubble and hurls it before his feet. He would like to pause for a moment so fair, to awaken the dead and to piece together what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise, it has caught itself up in his wings and is so strong that the Angel can no longer close them. The storm drives him irresistibly into the future, to which his back is turned, while the rubble-heap before him grows sky-high. That which we call progress, is this storm.

–Walter Benjamin, *On the Concept of History*, 1940

Página 1: Paul Klee, *Angelus Novus* (1920). Tinta india, tiza de color y aguada marrón sobre papel. 32,5 x 24,2 cm. Regalo de Fania y Gershom Scholem, Jerusalén; John Herring, Marlene y Paul Herring, Jo-Carole y Ronald Lauder, Nueva York. Colección de The Israel Museum, Jerusalén. B87.0994. Foto © The Israel Museum by David Harris.

Páginas 2-3: Margot Lovejoy, *The Storm from Paradise* (1999).

Páginas 4-5: AES+F, *Last Riot* (2007).

Páginas 6 y 7: Fuente: <http://www.bolivare.unam.mx/>. Edición y traducción: ©2004 Bolívar Echevarría; CopyLeft: Creative Commons (Attribute & ShareAlike); Título original en alemán: *Gesammelten Schriften I: 2*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974.

Páginas 22 y 23: Cao Fei, *Whose Utopia?* (2006).

Página 202: Carlos Motta, *The Good Life* (2005-2008).

Page 1: Paul Klee, *Angelus Novus* (1920). India ink, colour chalks and brown wash on paper. 32.5 x 24.2 cm. Gift of Fania and Gershom Scholem, Jerusalem; John Herring, Marlene and Paul Herring, Jo-Carole and Ronald Lauder, New York. Collection of The Israel Museum, Jerusalem. B87.0994. Photo © The Israel Museum by David Harris.

Pages 2-3: Margot Lovejoy, *The Storm from Paradise* (1999).

Pages 4-5: AES+F, *Last Riot* (2007).

Pages 6 and 7: Source: http://www.efn.org/~dredmond/Theses_on_History.html; Translation: ©2005 Dennis Redmond; CopyLeft: translation used with permission, Creative Commons (Attribute & ShareAlike); Original German title: *Gesammelten Schriften I:2*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974; Transcribed: by Andy Blunden.

Pages 22 and 23: Cao Fei, *Whose Utopia?* (2006).

Page 202: Carlos Motta, *The Good Life* (2005-2008).

FEEDFORWARD

EL ÁNGEL DE LA HISTORIA

Feedforward — *El Ángel de la Historia* — The Angel of History

Una exposición comisariada por Steve Dietz y Christiane Paul
An exhibition curated by Steve Dietz & Christiane Paul

CONTENIDOS

CONTENTS

La velocidad del presente, por César Alierta 14
The Speed of the Present, by César Alierta

Una reflexión crítica sobre el mundo actual y sobre la función del arte, por Rosina Gómez-Baeza 16
A Critical Reflection on the World Today and on the Function of Art, by Rosina Gómez-Baeza

Redibujando el paisaje de los media, por Benjamin Weil 18
Remapping the Mediascape, by Benjamin Weil

Feedforward. El ángel de la Historia, por Steve Dietz y Chistine Paul 24
Feedforward. The Angel of History, by Steve Dietz and Chistine Paul

Diseñando la desaparición del diseño, por Ángel Borrego – Office for Strategic Spaces 195
Designing the Disappearance of Design, by Ángel Borrego – Office for Strategic Spaces

Biografías Biographies 201

Agradecimientos Acknowledgements 223

Créditos Credits 224

ESTÉTICA / LENGUAJE SIMBÓLICO
AESTHETICS / SYMBOLIC LANGUAGE

Midiendo alteraciones: la mirada de los media sobre el mundo, por Christiane Paul 33
Measuring Disturbances: How Media Look at the World, by Christiane Paul

Obras Works 42

RUINAS
WRECKAGE

Pensamientos catastróficos, por Esther Leslie 52
Catastrophic Thoughts, by Esther Leslie

Obras Works 60

CONTRAMEDIDAS
COUNTERMEASURES

Sobre ángeles, historias y progresos, por Pau Alsina 94
On Angels, Histories and Progresses, by Pau Alsina

Obras Works 98

GLOBALIZACIÓN
GLOBALISATION

Producción estética y vida económica, por Tiziana Terranova 120
Aesthetic Production and Economic Life, by Tiziana Terranova

Obras Works 126

AGENCIAMIENTO: PODER TRANSFORMADOR
AGENCY

¿Qué (no) es progreso?, por Steve Dietz con Daniel G. Andújar,
Christopher Baker, Carlos Motta, Piotr Szyhalski y Tamiko Thiel 156
What is (Not) Progress?, by Steve Dietz with Daniel G. Andújar,
Christopher Baker, Carlos Motta, Piotr Szyhalski and Tamiko Thiel

Obras Works 166

ÍNDICE DE ARTISTAS

ARTISTS' INDEX

ESTÉTICA / LENGUAJE SIMBÓLICO

AESTHETICS / SYMBOLIC LANGUAGE

AES+F 42
Margot Lovejoy 46

RUINAS

WRECKAGE

Stella Brennan 60
Paul Chan 64
Harwood, Wright, Yokokoji 68
Hasan Elahi 72
Bárbara Fluxá 76
Langlands + Bell 80
Naeem Mohaiemen 84
Piotr Szyhalski 88

CONTRAMEDIDAS
COUNTERMEASURES

Hasan Elahi 98
Knowbotic Research + Peter Sandbichler 102
Trevor Paglen 106
Nonny de la Peña & Peggy Weil 110
System-77CCR Consortium 114

GLOBALIZACIÓN
GLOBALISATION

Nancy Davenport 126
Cao Fei 130
Goldin + Senneby 134
Jennifer and Kevin McCoy 138
Rachael Rakena, Fez Fa'anana & Brian Fuata 142
Stephanie Rothenberg + Jeff Crouse 146
Carey Young 150

AGENCIAMIENTO: PODER TRANSFORMADOR
AGENCY

Daniel G. Andújar/Technologies To The People 166
Christopher Baker 170
Fernando García-Dory 174
Ali Momeni + Robin Mandel 178
Carlos Motta 182
Piotr Szyhalski 184
T+T (Tamiko Thiel + Teresa Reuter) 188

En la actualidad creo que nadie se atrevería a poner en duda que el curso de la historia está cambiando, o tal vez, precipitándose. Las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) se extienden por lo ancho y largo de nuestras fronteras y el mundo se globaliza de forma imparable. Somos testigos de excepción de una nueva era en la que se dibuja un presente acelerado y se vislumbra un futuro incierto pero fascinante, capaz de ver materializadas las utopías más inverosímiles.

En este complejo escenario global, minimizado por potentes redes de comunicación, los artistas se enfrentan al difícil reto de utilizar su creatividad para interpretar una realidad cambiante y avivada por el empuje del progreso. Se impone el uso de nuevas estrategias y prácticas artísticas que permitan ir más allá, y, de un modo visionario, anticipar el futuro. El arte se reinventa; de manera natural bebe y se contagia de la innovación científico-tecnológica, y fruto de este diálogo aparecen nuevos marcos de reflexión, nuevos públicos y nuevas formas de ver y de comunicar dicha realidad. Precisamente, el programa de Arte y Tecnología de Fundación Telefónica, se sitúa en esas coordenadas dando apoyo y mostrando las propuestas artísticas que hibridan ambos ejes. En un campo de acción similar opera nuestro socio LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, que está llevando a cabo una tenaz y brillante trayectoria, con el objetivo de producir y difundir estos horizontes estéticos.

La exposición *Feedforward. El ángel de la Historia*, que tengo ahora el gusto de presentar, es un perfecto exponente de cómo el binomio arte y tecnología es una herramienta de pensamiento altamente productiva a la hora de descifrar el mundo en que vivimos. La complejidad del momento presente se pone a examen y es escrutada por la mirada de una serie de artistas que utilizan tecnologías como la animación digital, el teléfono móvil o la realidad virtual para materializar sus ideas y comunicar sus mensajes. La reflexión sobre las derivas sociopolíticas, las desigualdades económicas o el poder de los *media*, sitúa al espectador ante una realidad complicada que algunos artistas perfilan y ven atenuada con el deseo y la llegada de eso que llamamos progreso.

I believe that nowadays nobody would dare to question that the course of history is changing, or perhaps, accelerating. Information and Communication Technologies (ICTs) are spreading within and beyond our borders, and the globalisation of the world is unstoppable. We are privileged witnesses of a new era in which an accelerated present is being outlined and an uncertain albeit fascinating future can be seen ahead, capable of materialising the most far-fetched utopias.

In this complex global scenario, minimised by powerful communication networks, artists are facing the difficult challenge of using their creativity to interpret a changing reality, intensified by the pressure of progress. There is an urgent need for new strategies and art practices which may allow us to further explore and anticipate the future in a visionary way. Art is currently reinventing itself and it does so in a natural way, drawing from, and infected by, scientific-technological innovations. The result of that dialogue is the emergence of new frameworks for reflection, new audiences and new forms of seeing and of communicating that reality. Fundación Telefónica's Art and Technology programme is positioned precisely within these coordinates, providing support and exhibiting art projects hybridising these two axes. Our partner, LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, which is brilliantly and tenaciously fulfilling its mandate to produce and disseminate those aesthetic horizons, is operating in a similar field of action.

The exhibition *Feedforward. The Angel of History* I am pleased to introduce here is a perfect exponent of how the connection between art and technology is a highly productive instrument of thought when it comes to deciphering the world we live in. The complexity of the present moment is probed and scrutinised by the gaze of a number of art practitioners, using technologies including digital animation, mobile telephony or virtual

Es evidente que la experimentación, el riesgo y la innovación son claves esenciales para asomarnos a los cambios. Esas claves están presentes en los artistas y las obras de *Feedforward. El ángel de la Historia*, un proyecto innovador; en su forma y en su fondo, que sin duda es un paso adelante en este camino hacia el futuro.

reality to render their ideas and communicate their messages. The reflection on socio-political drifts, economic inequalities or the power of the media, confronts the beholder with a complex reality that some artists outline and qualify with their desire for, and the arrival of, what we call progress.

There is no doubt that experimentation, risk-taking and innovation are essential keys to looking at these changes. And those keys are readily on view in the artists and works on exhibit in *Feedforward. The Angel of History*, an innovative project in both form and content that is clearly a step forward on the path towards the future.

UNA REFLEXIÓN CRÍTICA SOBRE EL MUNDO ACTUAL Y SOBRE LA FUNCIÓN DEL ARTE

A CRITICAL REFLECTION ON THE WORLD TODAY AND ON THE FUNCTION OF ART

ROSINA GÓMEZ-BAEZA

Directora, LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón
Director, LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón

El mundo es hoy más único que nunca, pero nunca estuvo tan dramáticamente fragmentado. La proximidad que la inmediatez propiciada por los medios de comunicación parece dar, es sólo un espejismo.

–Alain Touraine¹

Nowadays, the world is more unified than ever, yet at once it has never been so dramatically fragmented. The proximity afforded by a media-driven immediacy is nothing but a mirage.

–Alain Touraine¹

Hace casi tres décadas, la UNESCO alertaba, con la publicación del Informe McBride², sobre cómo las desigualdades de acceso, producción y circulación de información en el mundo habían reproducido diversas situaciones de colonización cultural que afectaban al orden económico en favor de los intereses de las grandes potencias capitalistas. Y esto ocurría, por ejemplo, a través de la influencia y control de la industria publicitaria y la universalización de modelos y formas de vida ajenos a las realidades socioculturales de los países menos desarrollados.

Esa “brecha digital”, que se traduce en la agudización de las desigualdades informativas y tecnológicas entre los países del Norte y del Sur y el aislamiento de regiones, países y continentes enteros del proceso de circulación y transferencia de tecnología, persiste aún hoy pese al enorme desarrollo de Internet, los nuevos medios digitales, las redes sociales y la globalización, que se han impuesto en la sociedad en que vivimos.

El arte de nuestros tiempos no sólo puede ser explicado bajo una óptica ideológica, sino también como un entramado de sucesos histórico-culturales. Ya no debe ser entendido como un fenómeno aislado, puesto que recorre de modo transversal los acontecimientos más cotidianos de nuestra vida. Los artistas son fruto de la sociedad y su obra, más allá de una función ornamental o esteticista, necesita nuevos espacios de contraste y experimentación; necesita aportar creatividad y reflexión, transgresión y rebelión. Los creadores buscan hoy nuevos medios, otros discursos, diferentes espacios donde actuar para lograr la transformación social.

Las nuevas tecnologías han incorporado distintos lenguajes a la cultura, al tiempo que han revolucionado la producción estética. El arte está atravesado por las nuevas tecnologías en todos los terrenos. Los creadores del siglo XXI dominan los lenguajes digitales y se ven muy influenciados por las narrativas y las estéticas que vienen de los nuevos *media*. Tal vez es en este campo donde más claramente se muestra la convergencia entre las Tecnologías de la Información y de la Comunicación (TIC) y la cultura posmoderna. Y ello nos obliga a repensar las categorías con las que hasta hace escasos años veníamos analizando el arte.

Almost three decades ago, with the publication of the McBride Report², UNESCO warned how inequalities in access, production and circulation of information in the world had reproduced a number of situations of cultural colonisation that influenced the economic order in favour of the interests of large capitalist powers. And that happened, for instance, through the influence and control of the advertising industry and of the universalisation of models and lifestyles removed from the socio-cultural realities of less developed countries.

The “digital gap,” translated into an intensification of the informational and technological inequalities between the Northern and Southern hemispheres, as well as into an isolation of regions, countries and whole continents from the process of circulation and transfer of technology still prevails today, notwithstanding the development of Internet, new digital media, social networks and globalisation which have all become pervasive in the society we live in.

The art of our time cannot be exclusively explained from an ideological viewpoint, but also as a framework of historical and cultural events. It should no longer be understood as an isolated development, for it transversally crisscrosses the most everyday occurrences in our lives. Artists are a by-product of society, and, beyond any ornamental or aestheticist goal, their works demand new spaces for measuring and for experimentation, need to add creativity and reflection, transgression and rebellion. Nowadays, art practitioners look for new media, other discourses and different spaces to act, with a view to achieving social transformation.

While revolutionising aesthetic production, new technologies have incorporated other languages into culture. New technologies cut across all fields of Art while 21st century practitioners are mastering digital languages and are highly influenced by the narratives and aesthetics grounded in new media. This may in fact be the field where the convergence between new Information and Communication Technologies and postmodern culture is most clearly seen, forcing us to review the categories we once used to analyse art just a few years ago.

Walter Benjamin³ fue un verdadero pionero al anticipar, en 1936, cómo las transformaciones estéticas que en ese momento se estaban produciendo en las formas de expresión artística y en la propia naturaleza de la obra de arte eran mucho más que un síntoma y una posibilidad de que se produjeran otro tipo de cambios, que consideraba infinitamente más importantes: los cambios de carácter social y político.

Todas estas reflexiones están presentes en *Feedforward. El ángel de la Historia*, muestra comisariada por Christiane Paul y Steve Dietz, que aborda el actual momento histórico en el que el conflicto político y la desigualdad económica se hacen omnipresentes, mientras las fuerzas globalizadas, reforzadas en gran medida por el progreso de las tecnologías digitales de la información, nos empujan inexorablemente hacia delante.

Christiane Paul recuerda, en su obra de referencia *Digital Art⁴*, que “los artistas siempre han sido pioneros a la hora de reflexionar acerca de la cultura y la tecnología de sus tiempos. Décadas antes de que la Revolución Digital fuera proclamada oficialmente ya estaban experimentando con los medios digitales”. Una de las características comunes a las 29 obras presentes en *Feedforward* es “su capacidad para abrir espacios a la exploración, experimentación y reflexión crítica sobre el mundo que nos rodea y sobre la función y la estética del propio arte”.

Deseo, pues, agradecer a Christiane Paul y a Steve Dietz esta oportuna reflexión y también a los artistas su participación y las obras que se muestran en *Feedforward*, a través de las cuales nos hacen cuestionarnos si, pese a todo, aún contamos con la posibilidad de elegir, de optar, por una serie de pequeñas decisiones susceptibles de influir en cómo diseñar nuestro futuro. Extiendo mi agradecimiento a Fundación Telefónica, patrono colaborador en esta exposición, y al resto de los miembros del Patronato que, con su apoyo y estímulo constante, hacen posible que LABoral siga siendo un territorio de experimentación artística, tecnológica y social.

Walter Benjamin³ proved to be a true pioneer when he anticipated, back in 1936, how the aesthetic transformation taking place at that time in the forms of art expression and in the very nature of the artwork were much more than a symptom and a possibility to generate yet another type of change that he saw as infinitely more important: changes of a social and political nature.

All these reflections are present in *Feedforward. The Angel of History*, a show curated by Christiane Paul and Steve Dietz, which addresses the current historical moment, with political conflict and economic inequality becoming ever-present, while the globalised forces, to a large extent reinforced by the progress of information digital technologies, are inexorably pushing us forward.

In her seminal work *Digital Art⁴*, Christiane Paul reminds us that “artists have always been among the first to reflect on the culture and technology of their time, and decades before the digital revolution had been officially proclaimed, they were experimenting with the digital medium.” One of the features shared by the 29 works on display at *Feedforward* is “their capacity to open up spaces for exploration, experimentation, and critical reflection on the world surrounding us and on the function and aesthetics of art itself.”

Therefore, I wish to thank Christiane Paul and Steve Dietz for this telling reflection, and of course the artists for their participation and for the works on display in *Feedforward*, through which they force us to ask ourselves if we still have the possibility to choose, to opt for a number of small decisions capable of influencing the way we design our future. I would like to extend my gratitude to Fundación Telefónica, collaborating sponsor of this exhibition, and to the rest of members of the Board of Trustees who, through their ongoing support and encouragement, enable LABoral to continue being a territory for art experimentation.

¹ Alain Touraine, *Crítica de la modernidad*, Temas de hoy, Madrid, 1993.

² Sean McBride et al. *Un sólo mundo, voces múltiples*, F.C.E. México, 1980.

³ Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos*, Taurus, Madrid, 1982.

⁴ Christiane Paul, *Digital Art*. 2003. Thames and Hudson: Londres.

¹ Alain Touraine: *Critique of Modernity*, Blackwell, Cambridge Massachusetts, 1995.

² McBride, Sean et al: *Many Voices, One World*, Kogan Page, London/Uniput, New York/Unesco, Paris. Unesco, 1980.

³ Walter Benjamin: *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Penguin, London, 2008.

⁴ Christiane Paul: *Digital Art*. Thames and Hudson. London, 2003.

UNA NUEVA CARTOGRAFÍA DEL PAISAJE DE LOS MEDIA

REMAPPING THE MEDIASCAPE

BENJAMIN WEIL

Comisario Jefe, LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón
Chief Curator, LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón

Desde el advenimiento de la telecomunicación –el poder de transmitir en tiempo real información desde lugares remotos– la vivencia humana de la realidad ha dejado de basarse en el contacto directo dentro de un mismo tiempo/espacio para convertirse en una combinación de ese contacto con un ahí y un ahora “mediado”, una capa adicional de experiencia que ha ido poco a poco abstrayendo nuestra percepción del mundo. Paso a paso, en el transcurso de un siglo, las tecnologías de la telecomunicación han redibujado el mapa de nuestro entorno, fundiendo diversos tiempos/espacios y creando un paisaje cada vez más complejo.

La llegada de los dispositivos móviles de telecomunicación y de una red globalizada que alberga y distribuye un flujo constante de información ha acelerado considerablemente ese giro. Nuestro “paisaje mediado” ha dejado de centrarse en el espacio para hacerlo en el tiempo: estamos en todas partes y en ninguna, pero siempre en el ahora y aquí. Ya no hay Pasado ni –hasta cierto punto– Futuro. En un mundo en estado de permanente redefinición, los artistas reflexionan sobre los métodos, las estrategias y la forma del arte contemporáneo. Y esa podría ser la premisa de *Feedforward*: una exposición que, de alguna manera, actúa como “secuela” de *Feedback*, la muestra inaugural de LABoral Centro de Arte y Creación Industrial; una estrategia que, en sí misma, bebe de la cultura contemporánea, aunque sólo sea para cuestionarse mejor sus deficiencias.

Para describir esos cambios, que factores tan determinantes como la telecomunicación móvil o la red globalizada han generado en la percepción humana del mundo, se recurre a menudo a la expresión “realidad aumentada”, una denominación que intentaría reflejar que lo que vemos con nuestros propios ojos no es sino una parte de la imagen: nuestro “mundo” tiene muchas más capas y es considerablemente más complejo. Y la cantidad de información que necesitamos procesar si aspiramos a comprender el territorio que habitamos se ha ampliado en forma considerable, cuando no exponencial. Como los héroes de *Snow Crash*¹, vamos de lo real a lo virtual y viceversa, combinando las dos experiencias en tiempo real. Y aunque los anteojos imaginados por Neal Stephenson no han llegado todavía a nuestras tiendas, podemos entrever ya el futuro estado de las cosas. Podemos imaginar, por ejemplo, modernos sistemas automovilísticos de navegación que proyectarán datos sobre el parabrisas, una

Since the advent of telecommunication –the capacity to transmit information from remote places in real time– the human experience of reality has shifted from being predicated by direct contact in the same time/space, to becoming a combination of such with the “mediated” there/now, an extra layer of experience that has gradually abstracted one’s perception of the world. Progressively, over the course of a century, telecommunication technologies have remapped our environment, blending various time/spaces, and creating an ever-more complex landscape.

The advent of mobile telecommunication devices and a globalized network, which hosts and distributes a constant flow of information, has significantly accelerated this shift. Our “mediascape” is no longer space specific, but it is time specific: we are everywhere and nowhere, but always now/here. There is no Past, and – to a certain extent – no Future. In a world in constant re-definition, artists reflect upon the methods, strategies and form of contemporary art. Such could be the premise of *Feedforward*, an exhibition that somehow functions as “the sequel” of *Feedback*, the inaugural exhibition at LABoral Centro de Arte y Creación Industrial: a strategy that in itself borrows from contemporary culture, if only to better query its shortcomings.

Changes brought to human perception of the world by such defining factors as mobile telecommunication and a globalized network, are sometimes described as “augmented reality”. The locution tends to express the fact that what we see with our own eyes is only part of the picture: our “world” is much more layered and complex, and the amount of information we need to process in order to comprehend the realm we inhabit has increased consistently, if not exponentially. As the heroes of *Snowcrash*¹, we shift from real to virtual and back again, combining those two experiences in real time. While the goggles envisioned by Neal Stephenson have not yet made their way to our local stores, we do have a glimpse of things to come, for instance with modern car navigating systems that project

superficie que más pronto que tarde podría acabar convertida en una pantalla que fundiría a la perfección visión e información, sobre la velocidad, cartográfica o de otro tipo.

Nuestro paisaje es caleidoscópico, encontrándose en la intersección de una multiplicidad de flujos de datos y sistemas de gestión cada uno de los cuales aspira a conformar determinados aspectos de nuestras vidas contribuyendo de alguna manera al hacerlo a la fragmentación de nuestro territorio. Sin embargo, uno de los aspectos más apremiantes del actual estado de nuestra civilización sería que, como consecuencia de lo anterior, la Historia habría dejado de existir como punto de referencia colectivo. Por contra, las vivencias individuales del paisaje de los media se compartirían en fragmentos.

Cada vez más, el comportamiento humano es monitorizado, analizado y diseccionado para generar sistemas tendentes a instigar patrones racionalizados de actividad, relacionados, bien con el trabajo, bien con el ocio, en nombre de una productividad y una modernidad mayores. Mientras, los sistemas de comunicación móviles y en red portarían también las semillas de la reorganización y, de algún modo, de la resistencia a la racionalización a ultranza. Ya en la década de los años veinte del pasado siglo, el hundimiento de la utopía moderna representada por *Metropolis* de Fritz Lang sentó las bases de una perspectiva menos optimista de la visión, excesivamente entusiasta, de un futuro brillante. Con todo, herramientas tradicionales de resistencia y contrapoder como los sindicatos, han fracasado en el intento de ocupar el núcleo de un sistema cada vez más mecanizado. Y si la Web 2.0 y otras herramientas comunitarias ofrecen una mayor monitorización y análisis de comportamiento, encierran también las bases para una invención de nuevos patrones de contrapoder y resistencia basados en el fragmentado mundo que habitamos. Más que en torno a tribus o entidades definidas, los grupos se forman mediante el consenso inmediato de servir a causas e intereses específicos. El reciente boicot a Whole Foods² en Estados Unidos, que siguió a la publicación de un documento por su presidente menospreciando la importancia de la reforma del sistema sanitario propuesto por el actual gobierno, constituiría el último ejemplo de esa conducta. Y aunque en ocasiones pueda resultar confuso, la coparticipación rápida y descentralizada en el conocimiento y el acceso a fuentes alternativas de información pueden resultar beneficiosos para la

data on the windshield, a surface which may soon become a screen that totally blends the view and the information, whether it is speed, map, or other.

Our landscape is kaleidoscopic, at the intersection of multiple data flows, and management systems. Each tends to shape certain aspects of our lives, and to a certain extent contribute to the fragmentation of our realm. However, what may truly be one of the most pressing aspects of our current state of civilization is the fact that as a result, History no longer exists as a collective reference point. Rather, individual experiences of the mediascape are shared in fragments.

Increasingly, human behaviour is tracked, analyzed and dissected so as to produce systems that tend to instigate rationalized patterns of activity, whether related to work or to leisure, in the name of increased productivity and modernity. In the meantime, networking and mobile communication systems also bear the roots for re-organization and, somehow, resistance to ultra rationalization. As early as the 1920s, the collapse of the modernist utopia as depicted in Fritz Lang's *Metropolis* laid the ground for a less optimistic perspective on the overenthusiastic vision of a bright future. However, traditional tools of resistance and counter-power such as trade unions have failed to keep the human being at the core of a system that is increasingly mechanical. While Web 2.0 and other community tools offer more tracking and behaviour analysis, they also bear the grounds for the invention of new patterns of counter power and resistance, one predicated by the fragmented world we inhabit. Rather than tribes or defined entities, groups are formed by immediate consensus to serve specific causes and interests. The recent boycott of Whole Foods² in the United States after its CEO published a paper denigrating the importance of the reform of the health care system proposed by the current administration may be the most recent example of such behaviour. As much as it can be confusing at times, decentralized fast knowledge sharing

mejor comprensión de cualquier situación dada. Como si fuera un organismo vivo, nuestra estructura social genera antídotos que le permiten sobrellevar sus propios fallos.

Ese es el paisaje que los artistas han de reflejar y representar. Pero la velocidad e inestabilidad generalizadas en nuestro mundo exigen un tipo de representación capaz de operar, de hecho, menos como “feedback” y más como “feedforward”, lo que introduce la cuestión de la función del arte dentro de la cultura contemporánea. Si lo entendemos como un instrumento de cambio social, el arte contemporáneo necesitará apuntar a la disfunción del sistema con medios eficientes. Con todo, el grado de convicción se basará también en la capacidad del arte mismo para distanciarse y establecer, así, una mirada crítica. Representar y, al mismo tiempo, involucrarse es lo que da forma a la hipótesis de la “Estética Relacional”.³

El propio sistema de representación presenta múltiples caras y refleja un ámbito en constante flujo y que se ha vuelto cada vez más abstracto. La exposición revisa toda una serie de prácticas artísticas que, en su conjunto, muestran la instantánea de un mundo descontrolado.

Feedforward reflexiona sobre un conjunto de temas que guardan relación con ese estado de cosas. De hecho, seguramente, lo primero que constatamos en ella es que nuestra relación con el tiempo ha cambiado, pero también lo ha hecho nuestra relación con el espacio dada nuestra existencia simultánea en diversos ámbitos.

Otra cuestión en juego es la del valor de la información en sí misma, y la posibilidad de especular con ella, algo que, podría alegarse, nos ha conducido a los excesos y a los recientes fracasos en el mundo de la economía con efectos, por desgracia, más “reales” que “virtuales”.

En su presentación caleidoscópica de proyectos, *Feedforward* apunta también a la necesidad de replantearse la exposición en su sentido tradicional. Sin asumir del todo la condición de espacio de contemplación ni tampoco la de sala de juegos, la superposición de múltiples proyectos artísticos brinda a los visitantes la oportunidad de adentrarse en la complejidad de nuestro mundo en formas susceptibles de estimular el pensamiento crítico y, esperamos, de hacer que, al abandonar la exposición, lo hagan con un sentimiento de satisfacción y de control sobre su propio destino.

and alternate information sourcing can be salutary to get a better grasp at any given situation. Like a living organism, our social structure generates antidotes to cope with its own failures.

Such is the landscape artists get to depict and represent. However, speed and the overall instability of our world calls for a type of representation that may in fact function less like feedback, and more like feedforward. This poses the question of the function of art in contemporary culture. If understood as an instrument of social change, contemporary art needs to point to the dysfunction of the system, in means that are efficient. Yet, the degree of conviction is also predicated by the capacity of art to distance itself in order to establish a critical outlook. To represent and be engaged simultaneously is what informed the hypothesis of “Relational Aesthetics”.³

The system itself of representation is multi-faceted and reflects a realm that is constantly in flux, and which has become increasingly abstract. The exhibition offers a survey of a varied number of artistic practices, which altogether present a snapshot of a world gone out of control.

Feedforward ponders a number of issues related to that state of things. One could first observe that our relationship to time has changed. However, it is also our relationship to space, as we inhabit various realms simultaneously.

Another thing at stake is the value of information itself, and the way one can speculate on it, which one could argue has led to the excesses and recent shortcomings in the world’s economy, which unfortunately have had more “real” effects than “virtual” ones.

A kaleidoscopic presentation of projects, *Feedforward* also points to the need to re-think the exhibition as understood in its traditional sense. Not quite a space of contemplation, and yet, not a game arcade, the juxtaposition of multiple art projects means to offer the visitor the chance to delve into the complexity of our world in ways that may encourage critical thinking, and hopefully enable her/him

¹ *Snow Crash*, Neal Stephenson, editada por Bantam Books, Nueva York, 1992. Publicada en España en 2000 por Ediciones Gigamesh.

² Whole Foods, una cadena de supermercados radicada en Estados Unidos, tiene una reputación más ecológica, por lo que cuenta con el apoyo, ante todo, de urbanitas con un alto grado de conciencia social.

³ Un término acuñado en los años noventa por el crítico y comisario francés Nicolas Bourriaud para describir el trabajo de toda una generación de artistas que desarrollaron el concepto de la obra de arte como interfaz más que como producto acabado. Al participar en un proyecto o ensamblar una diversidad de elementos, los visitantes construyen su propia experiencia de la obra convirtiéndose, al hacerlo, en activos creadores de significado.

to walk out with a feeling of satisfaction and empowerment.

¹ *Snow Crash*, by Neal Stephenson, published by Bantam Books, New York, 1992. Published in Spanish in 2000 by Ediciones Gigamesh.

² A chain of supermarkets based in the United States, Whole Foods is regarded as more environmentally friendly, and hence, embraced primarily by urbanites with a degree of social consciousness.

³ A term coined by French critic and curator Nicolas Bourriaud in the 1990s to describe the work of a whole generation of artists who developed the notion of the artwork as interface rather than finished product. By participating in a project, or by assembling various elements, the visitor builds her/his own experience of the work and hence, actively creates meaning.





FEEDFORWARD. EL ÁNGEL DE LA HISTORIA

FEEDFORWARD. THE ANGEL OF HISTORY

STEVE DIETZ Y CHRISTIANE PAUL

Comisarios de la exposición
Curators of the Exhibition

En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él [el ángel de la Historia] ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso.

–Walter Benjamin

Feedforward. El ángel de la Historia aborda el actual momento histórico, definido por la incertidumbre y por la agitación política y económica, planteando, al hacerlo, interrogantes sobre cuál podría ser el significado del término progreso en el siglo XXI. El título de la exposición alude al ensayo de Walter Benjamin *Sobre el concepto de Historia*, que interpreta el cuadro *Angelus Novus* de Paul Klee como un “ángel de la Historia” paralizado ante las ruinas de un pasado que se amontona ante él, mientras una tormenta va empujándolo hacia atrás, desde el paraíso hacia un futuro incierto. La exposición se pregunta si, a pesar de las fuerzas globalizadas que nos impulsan a avanzar, contamos todavía con la posibilidad de elegir, de optar, por una serie de pequeñas decisiones susceptibles de influir sobre el lugar hacia donde nos dirigimos y sobre cómo llegar a él.

Las 29 obras, realizadas por 27 creadores y colectivos de artistas, que incluye *Feedforward* reflejan tanto el aterrado reconocimiento de las fuerzas destructivas del pasado y el presente, como el deseo, combativo y, hasta optimista, de futuro. Como en un espejo retrovisor del progreso, los proyectos se presentan en secciones, agrupados en torno a cinco temas: la estética y el lenguaje simbólico de los *media* de nuestro tiempo; los “escombros” del siglo XX generados por las guerras y conflictos; las contramedidas de control y represión instituidas tanto por el Estado, como por el capital global en su intento por mantener el control; las fuerzas de la globalización económica, como las deslocalizaciones o las migraciones; y las posibilidades de reconstrucción y capacidad de acción.

His [The Angel of History's] face is turned toward the past. Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe, which keeps piling wreckage and hurls it in front of his feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing in from Paradise; it has got caught in his wings with such a violence that the angel can no longer close them. The storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward. This storm is what we call progress.

–Walter Benjamin

Feedforward. The Angel of History addresses the current moment in history, which is characterized by political and economic upheaval and uncertainty and raises questions about what progress might mean in the 21st century. The exhibition title references Walter Benjamin's essay *On the Concept of History*, which interprets Paul Klee's painting *Angelus Novus* as an “Angel of History” transfixed by the wreckage of the past that is piling up in front of him while being propelled backwards into the uncertain future by a storm. The exhibition asks whether -despite the globalised forces that feed us forward- there is perhaps a choice, or series of small decisions, to be made that can affect where and how we end up.

Feedforward features artworks that both reflect a horrified recognition of the destructive forces of the past and present and a struggling and even optimistic desire for the future. The exhibition shows 29 artworks by 27 artists and artist teams. The projects are presented, as if in the rear view mirror of progress, in sections relating to five themes: the aesthetics and symbolic language of the media of our times; the “wreckage” of the 20th century created by wars and conflict; the countermeasures of surveillance and repression that the state as well as global

En nuestros días, los *media* se basan en sistemas de información digital y redes de comunicaciones que utilizan procedimientos complejos, y en ocasiones contradictorios, de mediación participativa en la producción de contenido informacional y cultural. La conectividad instantánea y las posibilidades de participación portan en sí la promesa de un sistema de “medios sociales” más democrático, a la vez que alimentan una cultura de auto-representación espontánea cultivada por el *mainstream* comercial. Al mismo tiempo, la intermediación y la simulación han creado unos paisajes fantásticos que conectan con y contribuyen al mundo físico. Varios de los proyectos de la exposición tratan del lenguaje de los actuales *media*, de sus estéticas y su simbología.

La vídeo-instalación *Storm from Paradise* (1999), de Margot Lovejoy, alude directamente al ensayo de Benjamin, representando al ángel de la Historia volando hacia atrás sobre una imaginaria que refleja las ruinas de la historia. El proyecto incluye unas proyecciones realizadas sobre una especie de tul transparente que subraya la naturaleza fugaz de la representación histórica. Pero la tormenta del progreso no se limita a sobrevolar los acontecimientos destructivos sin resolverlos: a menudo los aborda con una promesa de satisfacción futura cimentada en una retórica utópica. En la vídeo-proyección *Last Riot* (2007), de AES+F, un mundo sintético fotorrealista, aunque simulado, va fundiendo, sin solución de continuidad, el conflicto político y económico con el lenguaje de la publicidad. Los artistas describen este mundo, producto de una mutación, como un paraíso congelado en un tiempo en el que el pasado coexiste con el futuro; un paraíso poblado por unos habitantes sin sexo, aparentemente más próximos a los ángeles que a los humanos.

En cambio, *Hello World! or: How I Learned to Stop Listening and Love the Noise* (2008), de Christopher Baker, es una instalación audiovisual de gran escala que recoge miles de singulares vídeo-diarios tomados de Internet para reflexionar sobre los problemas que amenazan a los medios democráticos y participativos y sobre la aspiración, elemental en el ser humano, a ser escuchado. Mientras que, por un lado, las tecnologías Web 2.0 permiten a los individuos expresarse y auto-proyectarse, no hay nuevas tecnologías que nos ayuden a prestar oídos a esos nuevos altavoces públicos.

capital set up in an to attempt to maintain control; the forces of economic globalisation such as outsourcing and migration; and the possibilities of reconstruction and agency.

The media of our times is based on digital information systems and communications networks, which use complex and sometimes contradictory systems of participatory mediation to produce informational and cultural contents. Instant connectivity and possibilities of participation hold the promise of a more democratic, “social media” system and, at the same time, nurture a culture of impromptu self-representation that is harvested by the commercial mainstream. Mediation and simulation create fantasy landscapes that feed into and shape the physical world. Several projects in the exhibition address the language of today’s media, its aesthetics and symbolism. Margot Lovejoy’s video installation *Storm from Paradise* (1999) directly references Benjamin’s essay and depicts the Angel of History flying backwards over imagery representing ruins of history. The project consists of projections onto a series of transparent scrims that highlight the layered and fleeting nature of historical representation. Not only does the storm of progress blow over destructive events without fixing them, it often addresses them with a promise of future fulfilment grounded in a utopian rhetoric. In AES+F’s video-projection *Last Riot* (2007) a photo-realistic yet simulated synthetic world seamlessly fuses political and economic conflict and the language of advertising. The artists describe this mutated world as a paradise frozen in time where the past coexists with the future, a paradise populated by sexless inhabitants that seem closer to angels than humans. By contrast, Christopher Baker’s *Hello World! or: How I Learned to Stop Listening and Love the Noise* (2008), a large-scale installation comprised of thousands of unique video diaries gathered from the Internet, is a meditation on the contemporary plight of democratic, participatory media and the

Las ruinas que Lovejoy refleja en *Storm from Paradise* se materializan en una serie de proyectos que tratan de la guerra, la corrupción, el despotismo, la hambruna, el terrorismo, el imperialismo y el corporativismo. *Feedforward* no aspira a ofrecer una visión panorámica de los conflictos políticos planetarios, sino más bien a resaltar las diferentes perspectivas de las fuerzas destructoras. La vídeo-proyección *South Pacific* (2007), de Stella Brennan, recurre a tecnologías de sónar, radar, y ultrasonido para explorar la herencia dejada por la II Guerra Mundial en la región del Pacífico -lagunas tropicales contaminadas con armas oxidadas e islas coralinas aplanadas para construir pistas de aterrizaje- y modificar nuestra percepción del espacio de Oceanía y del conflicto.

Una gran escultura de Hasan Elahi, titulada *Instances of Use of United States Armed Forces Abroad, 1798-2006* (2009) utiliza el informe RL32170 del Congreso de Estados Unidos para hacer seguimiento del impacto global de las intervenciones militares norteamericanas. La obra asume la forma de un mapa-mundi grabado en cristal blindado, con balas auténticas incrustadas (por un experto tirador) exactamente en los 330 puntos de conflicto. Una muy diferente representación escultórica del conflicto es la que propone *Tantalum Memorial – Residue* (2008), de Harwood, Wright y Yokokoji, una obra que rinde tributo a los aproximadamente 3,8 millones de personas que han muerto víctimas de las “guerras del coltán” en la región del Congo. Del coltán se extrae el tantalio, un metal que se emplea para fabricar teléfonos móviles, y la propia escultura se ha creado a partir de unas centralitas electromecánicas desechadas inventadas por Strowger y que forman la base de las primeras centrales telefónicas automatizadas. Las clavijas son accionadas por llamadas telefónicas reales efectuadas por la comunidad congoleña mediante una red puesta en marcha por los propios artistas. Una mirada decididamente personal a los efectos del conflicto es la que presenta el vídeo *Baghdad in No Particular Order* (2003), de Paul Chan, que muestra a iraquíes en sus domicilios, vecindarios, cafés y espacios de oración y proyecta una mirada a la vida cotidiana en tiempos de guerra.

El conflicto y la guerra aparecen entrelazados con las “contramedidas” de control y represión instituidas por los Estados en un intento de “limpiar” las ruinas. Entre las piezas que abordan este tipo de problemas destacan las fotos de la serie

fundamental human desire to be heard. While Web 2.0 technologies enable people to speak out and broadcast themselves, there are no new technologies that allow us to listen to all of these new public speakers.

The wreckage depicted in Lovejoy’s *Storm from Paradise* finds more concrete expression in a variety of projects that address war, corruption, despotism, famine, terrorism, imperialism and corporatism. *Feedforward* does not strive to give a comprehensive overview of global political conflicts, but rather highlights different perspectives on destructive forces. Stella Brennan’s video-projection *South Pacific* (2007) uses sonar, radar and ultrasound technologies to explore the legacy of World War II in the region -tropical lagoons littered with rusting ordnance and coral islands flattened for runways- and change our perception of oceanic space and the conflict. A large-scale sculpture by Hasan Elahi titled *Instances of Use of United States Armed Forces Abroad, 1798-2006* (2009) uses US Congressional Report RL32170 to trace the global impact of US military interventions. The work takes the form of a world map etched onto bulletproof glass, which has real bullets lodged into it (by a sharpshooter) at the approximately 330 sites of conflict. A very different sculptural representation of conflict is Harwood, Wright, and Yokokoji’s *Tantalum Memorial – Residue* (2008), which memorializes the estimated 3.8 million people who died as a result of the “coltan wars” in the Congo region. Coltan ore is mined for tantalum, a metal used in the manufacture of mobile phones, and the sculpture itself is constructed of redundant electromechanical Strowger switches, the basis of the world’s first automated telephone exchanges. The switches are triggered by actual phone calls made by the Congolese community via a network set up by the artists. A decidedly personal point of view on the effects of conflict is taken in Paul Chan’s video *Baghdad in No Particular Order* (2003), which shows Iraqis in their homes, neighbourhoods, cafés and

Limit Telephotography, de Trevor Paglen, sobre los lugares “negros” y satélites-espía del gobierno de Estados Unidos, que representan los límites de la visibilidad impuesta tanto por las realidades de la distancia física como por la opacidad informativa. *Gone Gitmo* (2007-en proceso), de Nonny de la Peña y Peggy Weil, es una instalación de la prisión de Guantánamo en el entorno de Second Life. Por su parte, la performance e instalación *All That is Solid Melts into Air!*, una nueva obra de S-77CCR Consortium, investiga el potencial de los sistemas tácticos automáticos (aviones teledirigidos) al servicio de operaciones estéticas codificadas.

En la era de lo que se conoce por globalización, resulta imposible separar la tensión política y los conflictos de una economía cada vez más interconectada de los mercados globales físicos y virtuales. Y aunque la existencia del término globalización se remonta varias décadas en el pasado y ha sido utilizado por los economistas desde los años ochenta, su actual plasmación en forma de una interconectividad cada vez mayor de factores políticos, económicos y culturales es, en gran parte, fruto de las tecnologías digitales. En la economía de la información, los datos proporcionan la base para el control del mercado, contribuyen al proceso de producción de mercancías y se materializan y venden en forma de producto. Términos como *outsourcing* o sistema bancario *off-shore* son vocablos de uso corriente dentro de la nueva economía globalizada de la información. En el contexto de la exposición, las complejas transformaciones sociales derivadas de esta modalidad de industria contemporánea han sido tratadas tanto por la serie de vídeos en progreso *Workers (leaving the factory)* (2008), de Nancy Davenport, como por el vídeo de Cao Fei *Whose Utopia?* (2006), rodado en la fábrica de iluminación de OSRAM China, en el Delta del Río de las Perlas, una zona geográfica que ha liderado el impresionante auge de la economía china desde fines de la década de los setenta atrayendo a trabajadores de todo el país en busca de oportunidades económicas y de una vida mejor. Un tema éste, el de la migración económica, que se aborda en *Pacific Wash Up* (2003-2004), una pieza de vídeo realizada por la artista maorí Rachael Rakena en colaboración con Fez Fa’anana y Brian Fuata, que reflexiona sobre los problemas que afectan a los más de 26.000 maoríes y 43.000 ciudadanos procedentes de los archipiélagos del Pacífico residentes en la ciudad australiana de Sydney. La

places of worship and takes a look at the daily life maintained in times of war.

Conflict and war are intertwined with the “countermeasures” of surveillance and repression that States institute to attempt to “clean up” the wreckage. The artworks addressing these issues include photos from Trevor Paglen’s *Limit Telephotography* series of US government “black” sites and spy satellites, which embody the limits of visibility imposed both by the realities of physical distance and by informational obfuscation; Nonny de la Peña’s and Peggy Weil’s *Gone Gitmo* (2007-present), an installation of Guantánamo Prison in the virtual worlds of Second Life; and the performance and installation *All That is Solid Melts into Air!*, a new work by the S-77CCR Consortium that explores the potential of tactical unmanned systems (flying drones) for codified aesthetic operations.

In the age of so-called globalisation, political tension and conflicts cannot be separated from increasingly networked economies and global markets that take both physical and virtual form. While the term globalisation can be traced back over several decades and has been used by economists since the 1980s, the current form of globalisation as an increasing interconnectedness of political, economic and cultural factors has been brought about largely by digital technologies. In the information economy, data provides the basis for the control of the market, feeds into the production process of commodities, and is itself materialized and sold as a commodity. Terms such as outsourcing and off-shore banking have become catchwords of the new globalized information economy. Within the exhibition, the complex social transformations resulting from this contemporary mode of industry are addressed both in Nancy Davenport’s evolving video series *Workers (leaving the factory)* (2004 - present) and Cao Fei’s video *Whose Utopia?* (2006), shot at the OSRAM China Lighting Ltd. factory in the Pearl River Delta in China, which has

intersección cada vez mayor entre el trabajo, las economías virtuales emergentes y los productos de la vida real es el tema explorado por Stephanie Rothenberg y Jeff Crouse en su instalación de realidad mezclada *Invisible Threads* (2008), un proyecto que permite a “clientes del mundo real” efectuar pedidos de pantalones vaqueros de diseño a un taller de confección creado en Second Life, que funciona gracias a una fuerza de trabajo “global” de avatares-obreros (personas reales en ordenadores de todo el mundo contratados a través de la sección de anuncios clasificados de Second Life).

El conflicto político y la actual crisis económica global plantean una serie de interrogantes en relación con las posibilidades de reconstrucción del siglo XXI, tratados en una de las secciones de la muestra. ¿Podremos limpiar los restos del siglo XX? ¿Qué es hoy la democracia? ¿Qué debemos entender hoy por progreso, cuando conceptos de mayor antigüedad, como el de crecimiento económico continuo, parecen haber fracasado? Combinando maquetas a escala, una biblioteca-archivo, datos interconectados y bancos de imagen, *Postcapital Archive (1989-2001)* (2006-2009), de Daniel G. Andújar, refleja el cambio político resultante de la caída del Muro de Berlín y del antiguo imperio comunista, planteando cuestiones sobre los nuevos muros que se están erigiendo dentro de la nueva política global. El Muro de Berlín se recrea en *Virtuelle Mauer/ReConstructing the Wall* (2008), de T+T (Tamiko Thiel y Teresa Reuter), una instalación interactiva de realidad virtual en 3D que involucra a los usuarios en los acontecimientos que abarcan desde los años sesenta hasta nuestros días, transmitiendo lo que representaba vivir a la sombra del Muro. La problemática que rodea la construcción de la democracia compone también el núcleo de la obra de Carlos Motta *The Good Life* (2005-2008), un proyecto de vídeo compuesto por más de 360 entrevistas realizadas a viandantes en calles de 12 ciudades latinoamericanas. La obra muestra percepciones individuales sobre la política exterior norteamericana, la democracia, el liderazgo o el gobierno, examinando los procesos de democratización a la luz de las políticas intervencionistas de Estado Unidos en la región.

Feedforward presenta obras e intervenciones artísticas que examinan y desafían las condiciones económicas, políticas y culturales del presente histórico en relación con ese futuro todavía a-histórico, reconociendo una obligatoriedad y una

led the massive boom in China's economy since the late 1970s and has drawn workers from throughout China in search of economic opportunities and a better life. Economic migration also is the subject of *Pacific Wash Up*, a 2003-2004 video piece by Maori new media artist Rachael Rakena in collaboration with Fez Fa'anana and Brian Fuata, which reflects on the issues faced by the more than 26,000 Maori and 43,000 Pacific Islanders living in Sydney, Australia. The growing intersection between labour, emerging virtual economies and real life commodities is explored in Stephanie Rothenberg's and Jeff Crouse's mixed reality installation *Invisible Threads* (2008). The project allows “real world customers” to order designer jeans on-demand through a sweatshop created in Second Life, which is operated by a “global” workforce of worker avatars (real people at computers located around the world hired through the Second Life “classifieds”).

Political conflict and the current global economic crisis raise questions about the possibilities of reconstruction in the 21st century, which are addressed in one section of the exhibition. Is it possible to clean up after the 20th century? What is democracy now? What does progress mean when older concepts, such as continuous economic growth, seem to have failed?

Consisting of scale models, a library-archive, networked data and image banks *Postcapital Archive (1989-2001)* (2006-2009), by Daniel G. Andújar, captures the condition of political change after the fall of the Berlin wall and the former communist empire and raises questions about the new walls that are being put up in the new global politics. The Berlin wall is recreated in T+T (Tamiko Thiel's and Teresa Reuter's) *Virtuelle Mauer/ReConstructing the Wall* (2008), an interactive virtual reality artwork that enables users to experience a section of the Berlin Wall in its complexity through archival sounds and images. Issues surrounding the construction of democracy are also at the core of Carlos Motta's *The Good Life* (2005-

duplicidad en el proceso de la economía y la política globales, pero también una complicidad y un deseo en apariencia inherentes al “progreso”. En su conjunto, los proyectos expuestos en *Feedforward* componen una imagen compleja de las fuerzas políticas y sociales globales que nos empujan hacia el futuro. La muestra incluye tanto los aspectos problemáticos del presente y del futuro, como el potencial para la acción colectiva y responsable. En el momento más dramático de la actual crisis económica mundial, *Feedforward* propone, en efecto, una limpieza de lo que queda del siglo XX y lanza un interrogante: ¿qué es el progreso hoy?

2008), a multi-part video project composed of over 360 video interviews with pedestrians on the streets of 12 cities in Latin America. The work shows individuals’ perceptions of US foreign policy, democracy, leadership, and governance, and examines democratization in relation to US interventionist policies in the region.

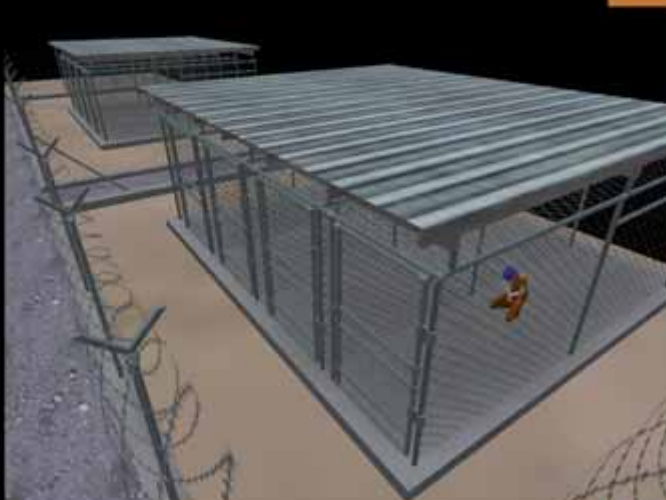
Feedforward presents artworks and interventions that examine and challenge the economic, political, and cultural conditions of the historical present in relation to the as of yet ahistorical future. It recognizes conscription and duplicity in the process of globalized economics and politics but also the complicity and desire seemingly endemic to “progress.” Together, the projects featured in *Feedforward* create a complex picture of the global political and social forces that drive us forward. The exhibition features both the problematic aspects of the present and future, and the potential for collectivity and responsible action. At the nadir of the current global economic crisis, *Feedforward* is in effect about cleaning up after the 20th century and asks the question, what is progress now?

ESTÉTICA / LENGUAJE SIMBÓLICO
AESTHETICS / SYMBOLIC LANGUAGE



GONE GITMO

Guantánamo Prison
in Second Life



Nonny de la Peña
Peggy Weil

<http://gonegitmo.blogspot.com>

MIDIENDO ALTERACIONES: LA MIRADA DE LOS MEDIA SOBRE EL MUNDO

MEASURING DISTURBANCES: HOW MEDIA LOOK AT THE WORLD

CHRISTIANE PAUL

El término “feedforward” describe un tipo de sistema de control que reacciona a los cambios en su entorno. Al contrario que el sistema “feedback”, que ajusta su respuesta en función de las variables que recibe, el control “feedforward” consiste en medir las alteraciones y efectuar correcciones antes de que estas alteraciones afecten adversamente al sistema. Por lo general, el objetivo del control “feedforward” consiste en mantener un estado particular del sistema y funciona con mayor eficacia cuando se tiene una buena comprensión del proceso o del comportamiento de la variable en cuestión.

Considerando los “sistemas de control” en el sentido más amplio del término, la exposición *Feedforward* estudia el concepto de “feedforward” desde dos perspectivas estrechamente relacionadas. Las obras que se exponen constituyen una reflexión sobre las fuerzas, ideas e ideales globalizados –políticos, económicos y sociales– que nos encaminan hacia el futuro y que necesitan medir las alteraciones en sus estructuras para pasar a la acción. Los proyectos de la exposición pertenecen en su mayoría al *media art* y los *media* permiten medir las alteraciones de una manera que idealmente podría ayudar a las sociedades a ajustar sus estructuras. Por otro lado, los propios *media* pueden entenderse como una alteración de la realidad, ya que son capaces de grabar, encuadrar, editar y reproducir tecnológicamente el mundo que nos rodea, generando así tanto una transformación como una reflexión sobre el mismo.

Tal y como va el mundo en este otoño del 2009, cabe preguntarse si no estamos presenciando un fracaso más de los ideales del control “feedforward”: ¿acaso no obtuvimos un entendimiento suficiente del comportamiento de nuestro entorno (= las variables controladas) para intuir las alteraciones y tratar de corregirlas antes de sumirnos en una crisis económica mundial y que los sistemas se vinieran abajo? ¿Quizás el paisaje mediático contemporáneo crea demasiadas alteraciones por sí mismo para medir las alteraciones del mundo en el que se inscribe? ¿Nos estamos twitteando hasta la inconsciencia?

De formas muy distintas, las más de 25 obras que conforman la exposición analizan el momento histórico actual y su potencial, centrándose en acontecimientos históricos, interdependencias económicas y posibilidades de participación y

The term “feedforward” describes a type of control system that reacts to changes in its environment. As opposed to the “feedback” system, which adjusts its output according to the variables that are fed back to it, feedforward control relies on measuring disturbances and initiating corrective action before the system itself is adversely affected. The goal of feedforward control usually is to maintain some desired state of the system, and it works most efficiently when the process or controlled variable behaviour is well understood.

Addressing “control systems” in the broadest sense, the *Feedforward* exhibition relates to the concept of feedforward in two closely connected ways. The artworks featured in the show reflect on the globalized forces, ideas and ideals—political, economic and social—that drive us into the future and require a measuring of disturbances in their structures as a basis for taking action. The projects in the exhibition are mostly media artworks and media are one way of measuring disturbances that ideally could help societies to adjust structures. Media themselves can be seen as a disturbance of reality, being able to technologically record, refocus, edit and replay the world surrounding us and thereby both perturbing and reflecting on it.

Looking at the state of the world in the fall of 2009, one might ask whether one is observing yet another failure of the ideals of feedforward control: did we not understand the behaviour of our environment (= the controlled variables) well enough to get a sense of disturbances and take corrective action before slipping into a worldwide economic crisis and breakdown of systems? Does the contemporary media landscape create too much of a disturbance to be able to measure disturbances in the world outside itself? Are we twittering ourselves into oblivion?

In very different ways, the more than two-dozen artworks in the exhibition engage with the current moment in history and its potential, addressing historical events, economic interdependencies, and possibilities for agency

democracia. El hecho de que los proyectos aborden activamente las sociedades contemporáneas en vez de analizar preocupaciones formales suscita preguntas sobre la intención de las obras y el papel del arte como reflexión o desencadenante del cambio social. Éste último suele constituir el material de trabajo del arte activista, donde la propia obra suele incorporar la participación activa del público en favor de una causa. La mayoría de los proyectos que se reúnen en *Feedforward* no se podrían tildar explícitamente de activistas, pero efectúan una reflexión sobre las condiciones actuales y llaman la atención sobre ellas, lo cual puede considerarse como mínimo un aspecto esencial de los planteamientos activistas. Una de las características básicas del arte –y de los proyectos que se muestran en esta exposición– es la capacidad de alentar la exploración, la experimentación y la reflexión crítica sobre el mundo que nos rodea así como la función y la estética del mismo arte.

Utilizando una gran variedad de formatos –desde fotografía y vídeo a mundos virtuales e instalaciones– los proyectos que se presentan en *Feedforward* encajan mayoritariamente en la categoría de arte de los *media*. Como obras de *media art* que analizan el contexto social y político, no pueden evitar una reflexión sobre su propia condición, es decir, sobre el medio que utilizan y su relación con las estructuras de poder. Como manifestaron hace décadas teóricos como Herbert Marcuse y Jean Baudrillard, el control sobre los medios de comunicación y su distribución es una fuente de poder político. De ahí que *Feedforward* no sólo analice el momento histórico actual, sino también el lenguaje y la estética de los *media* de nuestro tiempo.

La vídeo-instalación de Margot Lovejoy *Storm from Paradise* (1999), que muestra al “ángel de la Historia” de Walter Benjamin observando escenas de destrucción del siglo XX, expone una paradoja característica del arte de los *media*. El vídeo muestra los efectos del progreso tecnológico –desde la maquinaria bélica a la contaminación medioambiental– pero a su vez no existiría sin esa evolución tecnológica. La artista es muy consciente de esta complicidad que, en especial, es el talón de Aquiles del nuevo *media art*. Las tecnologías digitales, desde los ordenadores a Internet, están inextricablemen-

and democracy. The fact that the projects actively deal with contemporary societies, rather than exploring formal concerns, raises questions about the artworks’ intent and the role that art can play in commenting on or bringing about social change. The latter usually is the domain of activist art, where the artwork itself commonly incorporates the audience’s active participation in addressing a cause. Most of the projects brought together in *Feedforward* are not explicitly activist, but reflect on current conditions and raise awareness about them, which can be seen as at least an essential aspect of an activist agenda. One of the essential characteristics of art—and the projects featured in this exhibition—is its capacity to open up spaces for exploration, experimentation, and critical reflection on the world surrounding us and on the function and aesthetics of art itself.

Representing a range of media—from photography and video to virtual worlds and installation—the projects presented in *Feedforward* mostly fall into the category of media arts. As media artworks that deal with political and social conditions, they cannot avoid commenting on their own status, that is, the medium they use and its relationship to power structures. Control over media and their distribution constitutes political power as theorists including Herbert Marcuse and Jean Baudrillard pointed out decades ago. *Feedforward* therefore does not only comment on the current moment in history, but also on the language and aesthetics of the media of our time.

Margot Lovejoy’s video installation *Storm from Paradise* (1999), which depicts Walter Benjamin’s “angel of history” looking at scenarios of destruction in the 20th century, captures a basic condition and paradox of media arts. The video shows effects of technological progress –from war machinery to environmental pollution– but would itself not exist without this technological evolution. The artist is well aware of this complicity, which is the predicament of new media art, in particular. Digital technologies, from

te ligadas al complejo militar-industrial-del entretenimiento, y muchas obras de nuevos *media* analizan esta circunstancia desde una perspectiva crítica. Esto no implica que los aspectos problemáticos de la historia del progreso tecnológico conviertan al arte de nuevos *media* en algo intrínsecamente contaminado o imperfecto. Se podría afirmar que el *media art* ofrece un espacio ideal para estudiar la situación de los *media* y sus complejas estructuras. Como argumentan muchos teóricos del tema, cualquier forma de compromiso crítico o de intervención en los *media* debe utilizar los *media*.

Si bien las obras de *Feedforward* no constituyen una crítica explícita a los medios, analizan de manera tácita las características del paisaje mediático contemporáneo. Los efectos de las realidades simuladas, las relaciones entre *media* y consumismo y el auge de los medios sociales y participativos son algunos de los temas que aparecen en la exposición y se relacionan con el lenguaje de los nuevos *media* en la actualidad.

Cuatro de las obras de la exposición crean mundos virtuales simulados y cada una de ellas trata aspectos y efectos muy distintos de la simulación. Por un lado, las tecnologías han propiciado cambios en el ámbito del *collage*, el montaje y la composición que permiten combinar de manera fluida elementos visuales orientados hacia una nueva forma de realidad, en vez de yuxtaponer componentes con una historia espacial o temporal definida. Por otro lado, los *media* digitales permiten crear mundos virtuales simulados que reproducen entornos físicos existentes o producen realidades alternativas. La simulación puede definirse como una representación imitativa (la semejanza artística o imagen) del funcionamiento de un sistema o proceso mediante el funcionamiento de otro distinto. Un simulador de vuelo, por ejemplo, sustituye la realidad funcional de pilotar un avión por la simulación digital de este proceso. Hoy en día las simulaciones abundan en el panorama mediático. Las encontramos en videojuegos, anuncios o recreaciones de conflictos y catástrofes, ya sean guerras o accidentes de tráfico. Durante la guerra de Irak, los informativos las utilizaban frecuentemente para explicar estrategias militares y misiones. Por lo general, las simulaciones intentan ser tan fieles como sea posible a la realidad física, y la exactitud de la representa-

computers to the Internet, are inextricably tied to the military-industrial-entertainment complex, and many new media works critically engage with this circumstance. This is not to say that the problematic aspects of the history of technological progress make new media art inherently tainted or flawed. One could argue that media art offers an ideal space for exploring the condition of media and its complex structures. As many media theorists have argued, any form of critical engagement with or intervention in the media has itself to employ media.

While the works in *Feedforward* are not explicitly engaged in media criticism, they implicitly comment on the characteristics of the contemporary media landscape. The effects of simulated realities, relationships between media and consumerism, and the rise of social and participatory media are some of the themes that emerge from the exhibition and deal with the language of new media today.

Four works in the exhibition construct simulated, virtual worlds that each comment on very different aspects and effects of simulation. On the one hand, digital technologies have brought about shifts in the realm of collage, montage, and compositing by creating the ability to seamlessly blend visual elements with a focus on a new form of reality rather than the juxtaposition of components with a distinct spatial or temporal history. On the other hand, digital media allow for the creation of simulated virtual worlds that either recreate existing physical environments or produce alternative realities. Simulation can be defined as the imitative representation (the artistic likeness or image) of the functioning of one system or process by means of the functioning of another. A flight simulator, for example, replaces the functional reality of navigating a plane with the digital simulation of this process. Simulations are now a familiar part of the media landscape. We encounter them in videogames, commercials, or recreations of conflict and disaster, be it war or traffic accidents. During the Iraq war, TV news reports frequently made use of simulations

ción se ha convertido en un objetivo prioritario para la ciencia, así como para las industrias de los videojuegos y el entretenimiento, que intentan imitar cada vez mejor objetos físicos reales o seres vivos.

Gone Gitmo (2007-presente), de Nonny de la Peña y Peggy Weil; *The House of Osama bin Laden* (2003), de Langlands + Bell; y *Virtuelle Mauer / ReConstructing the Wall* (2008), de T+T (Tamiko Thiel y Teresa Reuter), son todas ellas simulaciones de arquitecturas reales que analizan la representación simulada desde diferentes ángulos. Parte del proyecto *The House of Osama bin Laden* es una simulación 3D interactiva de la casa del líder de Al Qaeda en Jalalabad, Afganistán. La estructura vacía y desnuda de la casa de Bin Laden se convierte en un insidioso monumento al legado del líder de Al Qaeda, a la vez que atestigua la imposibilidad de entender plenamente a una persona a través del espacio que habita. En vez de afirmar que se trata de una transposición de la realidad (como hacen muchas simulaciones en los medios de comunicación), el proyecto hace que cualquier vinculación con la realidad se vuelva problemática. ¿Nos ayudan la simulación y la representación exacta de la realidad física a sentir y entender el lugar o la importancia de su antiguo habitante? En *Gone Gitmo*, de De la Peña y Weil, las cuestiones relativas a la realidad y la experiencia se abordan desde otra perspectiva. El proyecto se desarrolló dentro del mundo virtual Second Life de la empresa Linden Lab, que se anuncia como la comunidad virtual 3D generada por sus usuarios más grande del mundo.¹ Como simulación, *Gone Gitmo* facilita el acceso a la cárcel de máxima seguridad de Guantánamo, que permanece inaccesible para el ciudadano medio. El proyecto no pretende proporcionar una simple impresión del Guantánamo real, sino que va más allá del entorno simulado e incorpora distintos formatos audiovisuales, por ejemplo material documental como vídeos y transcripciones de los interrogatorios del FBI. Las “experiencias programadas” de la obra emplean de manera eficaz el poder de la simulación: los visitantes del proyecto en Second Life pierden temporalmente el control de sus avatares, que son encarcelados. Los artistas no desean simular la experiencia real de un prisionero en Guantánamo, pero la pérdida de con-

to illustrate military strategies or recreate missions. Simulations are usually geared towards being as close to physical reality as possible and their representational quality has become a major goal in science as well as the gaming and entertainment industries, which continually strive to imitate the look of actual, physical objects or live beings.

Nonny de la Peña and Peggy Weil’s *Gone Gitmo* (2007-present), Langlands + Bell’s *The House of Osama bin Laden* (2003), and T+T (Tamiko Thiel and Teresa Reuter’s) *Virtuelle Mauer / ReConstructing the Wall* (2008) are all simulations of actual architectures that comment on simulated representation from different angles. Part of *The House of Osama bin Laden* project is an interactive 3D simulation of the house in which the al Qaeda leader lived in Jalalabad, Afghanistan. The bare, empty structure of Bin Laden’s house simultaneously becomes a loaded monument to the al Qaeda leader’s legacy and a testament to the impossibility of fully understanding a person through the space he inhabits. Rather than claiming to be a rendition of the real (as many simulations in the media do), the project renders any claim to reality problematic. Does the simulation and pursuit of the most accurate representation of physical reality bring us any closer to an experience and understanding of the site or significance of its former inhabitant? In De la Peña and Weil’s *Gone Gitmo*, questions surrounding reality and experience are addressed from another perspective. The project was created in the virtual world of Linden Lab’s Second Life, which bills itself as the world’s largest, user-created 3D virtual world community.¹ As a simulation, *Gone Gitmo* provides access to the high-security site of Guantánamo prison, which remains inaccessible to an average person. The project does not attempt to create a simplistic impression of the real Guantánamo; it breaks up the simulated environment by incorporating different media formats, for example documentary material such as video and transcripts from FBI interrogations. The “scripted experiences” of the artwork

trol de los visitantes sobre sus cuerpos virtuales puede tener un gran impacto. Les despoja de la característica fundamental de la experiencia virtual: la posibilidad de interactuar y participar en el mundo virtual. Al igual que *Gone Gitmo, Virtuelle Mauer/ReConstructing the Wall* (2008), de Thiel y Reuter (T+T), reconstruye una estructura que ha sido el símbolo de un conflicto político, en este caso un trozo del muro de Berlín. La instalación de T+T, sin embargo, utiliza la simulación para plasmar la compleja historia del muro a lo largo de las décadas y reconstruye una arquitectura que ya no existe. Combinando material de archivo con la interacción, las acciones de los usuarios en el entorno determinan las escenas virtuales que aparecen.

Al igual que *Gone Gitmo, Invisible Threads* (2008), de Stephanie Rothenberg y Jeff Crouse –el cuarto proyecto de la exposición relacionado con la simulación– también utiliza como marco Second Life, pero se centra más en la intersección entre las economías reales y virtuales que en las cualidades de la representación en sí. Esta instalación de realidad mixta permite a los visitantes de la exposición encargar unos vaqueros en un punto de venta. A continuación los avatares de unos trabajadores en una fábrica de Second Life fabrican los vaqueros. Estos avatares son representaciones de gente real de todo el mundo contratada a través de anuncios clasificados en Second Life. Los vaqueros virtuales se materializan en el mundo físico como vaqueros de verdad gracias a una impresora a gran escala. *Invisible Threads* analiza cómo las economías virtuales han empezado a interseccionar con las del mundo real. Hoy en día se intercambian con frecuencia objetos de juegos online por dinero real y en China hay talleres clandestinos dedicados al negocio del “goldfarming”, donde los jugadores de juegos online pagan a “granjeros” (jugadores que repiten acciones rutinarias en un juego para conseguir puntos) para que les consigan recompensas que pueden utilizar para subir de nivel en el juego. Según la Wikipedia, en 2008 en China había unos 400.000 “granjeros”. Anshe Chung, el avatar que la emprendedora Ailin Graef creó, saltó a los titulares al crear un negocio online en Second Life dedicado al desarrollo, correduría y arbitraje de terrenos, objetos y monedas virtuales que le hizo

effectively use the power of simulation: people visiting the project in Second Life temporarily lose control of their avatars who are subjected to imprisonment. The artists do not pretend to simulate the actual experience of being imprisoned in Guantánamo, yet visitors’ loss of control over their virtual bodies can have a powerful effect. It strips them of the essential quality of the virtual experience, the possibility of interactivity and agency in the virtual world. As *Gone Gitmo, Virtuelle Mauer/ReConstructing the Wall* (2008) by T+T (Thiel and Reuter) reenacts a structure that has been an icon of political conflict, in this case a section of the Berlin Wall. T+T’s project, however, uses simulation to anchor the experience of the wall’s complexity of history throughout decades and rebuilds an architecture that is now gone. Fusing archival material with the possibilities of interaction, the users’ actions in the environment shape the virtual scenes they encounter.

As *Gone Gitmo*, the fourth project in the exhibition that involves simulation –*Invisible Threads* (2008) by Stephanie Rothenberg and Jeff Crouse– also uses Second Life as a framework, but comments on the intersection between virtual and actual world economies rather than qualities of representation per se. The mixed reality installation allows visitors to the exhibition to order a pair of jeans through a retail kiosk, which is then virtually manufactured in a Second Life factory by worker avatars –representations of actual people around the world who have been hired through Second Life classified advertisements. The virtual jeans are output back into the physical world as actual jeans via a large-scale printer. *Invisible Threads* explores the ways in which virtual economies have begun to intersect with those of the real world. Items from online games are now frequently traded for real currency. Sweatshops in China engage in the business of “goldfarming” where players of online games pay “farmers” (players who repeat mundane actions in a game in order to collect points) to gather in-game rewards for them that they then can use to play the game

millonaria en el mundo real. En la portada de *Businessweek*² apareció el avatar Anshe Chung (y no Graef, la persona), lo cual supuso la consolidación definitiva del simulacro como bien de consumo.

Todas las simulaciones incluidas en *Feedforward* exploran las características de las representaciones que encontramos en entornos simulados, examinando el estatus de lo real; la recreación y la mediación del pasado y el presente; y la simulación como bien de consumo. Bajo este prisma miden las alteraciones creadas por los *media* en la producción de realidades. Si bien la simulación 3D quizás no es la forma más común de representación del paisaje mediático actual, el concepto de simulación en un sentido más amplio –como realidad fabricada– se ha vuelto omnipresente. Desde películas a anuncios o noticias, la representación de la “realidad” (tal y como la experimentaríamos físicamente) se magnifica, manipula y embellece cada vez más mediante tecnologías digitales, lo cual probablemente afecta de manera profunda nuestra forma de entender los conceptos de autenticidad e historia. Las ideologías siempre han moldeado la realidad que los *media* presentan, pero las tecnologías digitales han llevado las posibilidades de la realidad simulada a un nivel más sofisticado. Tanto la manipulación de la realidad como el motor ideológico que hay detrás resultan cada vez más difíciles de distinguir o detectar.

Los límites son aún más difusos porque las tecnologías y las redes de medios de comunicación que generan nuestra realidad sintética están inevitablemente ligadas al mundo del comercio y el entretenimiento. Como sostiene Norman Klein, términos como “consumismo” y “cultura de masas” parecen ahora ingenuos, ya que vivimos básicamente en “espacios programados”³, cuidadosamente diseñados para inducir ciertas experiencias y conductas orientadas al consumo. Cualquier intento de ser creativo o de rescribir “el guión” se ve absorbido e integrado en el mainstream y en la siguiente gama de productos más rápido que nunca. El vídeo de Carey Young, *Product Recall* (2007), trata de manera humorística esta apropiación de la imaginación por parte de las multinacionales al mostrar a la artista durante una sesión de psicoanálisis donde su analista le lee conocidos eslóganes publicitarios y ella intenta recordar

at a higher level. According to Wikipedia, around 400,000 people in China were employed as gold farmers as of late 2008. Anshe Chung, the avatar that entrepreneur Ailin Graef created for herself made headlines for building an online business in Second Life –devoted to development, brokerage, and arbitrage of virtual land, items, and currencies– that made her a real world millionaire. It was the avatar Anshe Chung (rather than Graef, the person) who was featured on the cover of *Businessweek*², signifying the definitive arrival of the simulacra as commodity.

All of the simulations featured in *Feedforward* explore qualities of representation that we encounter in simulated environments, addressing the status of the real; the recreation and mediation of past and present; and the simulation as commodity. As such they measure the disturbances created by the media in their manufacturing of realities. While 3D simulation may not be the most common form of representation we encounter in today’s media landscape, the concept of simulation in a broader sense –as a manufactured reality– has become pervasive. From movies to advertising and the news, the depiction of “reality” (as we would physically experience it) is increasingly augmented, manipulated and beautified by means of digital technologies, which presumably has a profound effect on our understanding of concepts of authenticity and history. Reality as presented by the media may have always been ideologically informed, but digital technologies have taken the possibilities of a simulated reality to a more sophisticated level. Both the manipulation of reality and the ideological impulse behind it are becoming harder to distinguish or trace.

Boundaries are blurred further by the fact that the technologies and media networks creating our synthetic reality are inextricably interconnected with the world of commerce and entertainment. As Norman Klein has argued, terms like “consumerism” and “mass culture” now seem naïve, since we essentially live in “scripted spaces”³ that have

las empresas a los que están asociados. Como demuestra *Product Recall*, la estrategia de “pensar diferente” (“Think Different”) o “simplemente imaginar” (“Just Imagine”) ya está en manos corporativas (de Apple y NEC, respectivamente), al menos en lo que respecta al lenguaje que describe la creatividad mental.

La intersección entre comercio y realidad simulada dentro del paisaje mediático contemporáneo queda perfectamente retratada en el vídeo de AES+F *Last Riot* (2007). Con un elenco de jóvenes modelos –que evocan los anuncios de Abercrombie & Fitch o Calvin Klein– y, mediante la combinación de fotografía con animación digital, el vídeo propone escenas apocalípticas sobre placas de hielo en un paisaje ártico. Estas pálidas y angelicales criaturas que blanden palos de golf con expresión soñadora y suspenden la espada sobre el cuello de los demás personajes aluden a un mundo mediático donde la decapitación de víctimas del terrorismo y la mercantilización del estilo de vida conviven codo con codo. *Last Riot* sugiere una imagen distópica de un mundo sintético, refulgente y narcisista donde el interés personal de cada uno de nosotros parece ser la única razón imaginable para rebelarse.

Si *Last Riot* quizás evoca una visión distópica del mundo y de los *media* que lo representan, el paisaje mediático actual también ha propiciado niveles de participación sin precedentes. Los *media* actuales se ven cada vez más condicionados por la Web 2.0 y los “medios sociales”, contenidos creados gracias a tecnologías de publicación altamente accesibles y graduales que utilizan herramientas basadas en Internet así como dispositivos móviles para distribuir y acceder a dichos contenidos. Los blogs, las wikis y las redes sociales como Facebook, MySpace, YouTube, Flickr y la página de microblogging Twitter han aumentado la importancia de los contenidos generados por los usuarios. Entre los proyectos de la exposición *Feedforward, Hello World! or: How I Learned to Stop Listening and Love the Noise* (2008), de Christopher Baker, es el que aborda de manera más explícita las posibilidades y realidades de la Web 2.0. Se trata de una superficie con miles de vídeo-diarios sacados de Internet, y el proyecto suscita la pregunta de si la oportunidad de hacerse oír y participar en el mundo no termina por

been carefully designed for inducing certain experiences and behaviour geared towards consumption. Attempts to think “outside the box” or rewrite “the script” are co-opted and integrated into the mainstream and next product line faster than ever. Carey Young’s video *Product Recall* (2007) humorously addresses this corporate takeover of the imagination by showing the artist during a psychoanalytic session in which she tries to recall the companies associated with well-known advertising slogans that her analyst reads out to her. As *Product Recall* illustrates, the impulse to “Think Different” or “Just Imagine” already is in corporate hands (of Apple and NEC, respectively), at least when it comes to the language describing mental creativity.

The intersection of commerce and simulated reality in the contemporary media landscape is perfectly captured in AES+F’s video *Last Riot* (2007). Fusing the photographic with digital animation, the video juxtaposes scenarios of collapse with a cast of young models –evoking Abercrombie & Fitch or Calvin Klein ads– who float on patches of ice in an arctic landscape. Dreamily swinging golf clubs and running swords across each other’s throats, the pale, angelic creatures bring to mind a media world where decapitation of terror victims and branding of lifestyle exist side by side. *Last Riot* evokes a dystopic image of a synthetic, slick and narcissistic world where the only imaginable agenda for a riot seems everyone’s own best interest.

While *Last Riot* may evoke a dystopian view of the world and the media representing it, the current media landscape has also brought about unprecedented levels of participation and agency. Today’s media are significantly affected by the concepts of Web 2.0 and “social media” –content created by means of highly accessible and scalable publishing technologies that rely as much on Internet-based tools as on mobile devices to access and distribute this content. Blogs, Wikis, and social networking sites such as FaceBook, MySpace, YouTube, Flickr;

convertirse en un ruido de miles de voces disonantes donde resulta difícil hallar algún sentido. Las páginas Web 2.0 son entornos de difusión corporativos con hiperlinks que permiten crear redes y compartir información pero que, al mismo tiempo, entregan a las grandes empresas sustanciosos derechos sobre los contenidos generados por los usuarios. Los medios sociales han ampliado el concepto de los bienes culturales y sus plataformas –ayudando a las comunidades culturales a mantenerse informadas y a mejorar las políticas que determinan la vida cultural– a la vez que proporcionan un fondo común de información que se puede explotar con fines comerciales.

La promesa utópica de las tecnologías en red como sistema de difusión de muchos a muchos que crea una simetría entre productor y consumidor –o “prosumidor”, término acuñado por Alvin y Heidi Toffler en la década de los ochenta– en cierto modo eclipsa temas más complejos de poder y control sobre los medios. Se podría afirmar que las estructuras más orientadas al lucro de las economías, industrias e instituciones en las que se inscriben las tecnologías digitales son antagonistas con la creencia idealista en el cambio y el activismo de base que se desarrolla desde abajo hacia arriba y no al revés. Sin embargo, ambos elementos demuestran ser codependientes. Las empresas desarrollan herramientas cuidadosamente diseñadas para satisfacer el deseo personal y cultural de crear contenidos creativos con el propósito de obtener beneficios.

Al mismo tiempo, no cabe duda de que las redes de comunicación digital han hecho posible un agenciamiento colectivo sin precedentes. Las tecnologías de la red convirtieron al “periodismo ciudadano” en una fuerza de peso en el paisaje mediático. Las tecnologías de la Web 2.0 fueron decisivas en la campaña presidencial de Obama (como herramienta de organización de base, distribución de la información y recaudación de fondos) y en las revueltas posteriores a las elecciones iraníes de 2009 (como herramienta de coordinación y de difusión de la información), donde se retransmitió la revolución y el mundo se convirtió en espectador. La Ciencia Ciudadana⁴, que reúne a voluntarios que recopilan información ecológica, ha cobrado un nuevo impulso gracias a los muchos proyectos activistas que transforman dispositivos móviles en elementos de medi-

and the micro-blogging site Twitter have seemingly raised the importance of user-generated content. Among the projects in the *Feedforward* exhibition, Christopher Baker's *Hello World! or: How I Learned to Stop Listening and Love the Noise* (2008) most explicitly engages with the possibilities and realities of Web 2.0. Consisting of a wall of thousands of video diaries collected from the Internet, the project raises the question whether the opportunity to make your voice heard and have agency in the world turns into a noise of thousands of dissonant voices that makes it hard to filter for meaning. Web 2.0 sites are a hyperlinked corporate broadcasting environment that both allows people to build networks and share information and, at the same time, hands over substantial rights over the user-generated content to corporations. Social media broaden the idea of the cultural commons and its platforms –assisting cultural communities in staying informed and improving policies that shape cultural life– and provide a pool of information that can be datamined for commercial purposes.

The utopian promise of networked technologies as a many-to-many broadcasting system that creates a symmetry between producer and consumer –or “prosumer,” a term coined by Alvin and Heidi Toffler in the 1980s– to some extent obscures the more complex issues of power and control over media. One could argue that the mostly profit-oriented structures of economies, industries, and institutions in which digital technologies are embedded contradict the idealistic belief in grass-roots change and activism that is driven bottom-up rather than top-down. However, the two prove to be co-dependent. Corporations develop tools that are carefully calibrated to cater to the personal and cultural desire for creative production in order to generate profit.

At the same time there is no doubt that digital communication networks have enabled unprecedented forms of collective agency. Network technologies made “citizen journalism” a serious player in the media landscape. Web 2.0 technologies played a

ción móviles conectados a la red, con el fin de dar un papel más relevante a los ciudadanos en la toma de decisiones que afectan a su entorno.

Si bien el enfoque de las obras de *Feedforward* varía considerablemente, muchas de ellas estudian implícita o explícitamente el estado actual de los *media*, ya sea la naturaleza de las realidades que representan los *media*; las intersecciones entre arte, *media* y comercio; o las redes sociales. De distintas formas, los proyectos de la exposición miden las alteraciones en el mundo actual, desde acontecimientos políticos y nuevas condiciones sociales o económicas hasta las alteraciones que crean los propios *media* en sus representaciones del mundo. Las obras de *Feedforward* ilustran las complejidades del nuevo paisaje mediático en el que la ideología, la imagen y el comercio resultan cada vez más codependientes y donde las redes se han convertido en capital social. Quizás el arte no puede controlar las variables de nuestro mundo, pero aún constituye una plataforma ideal para realizar un análisis de la realidad terriblemente necesario que ayuda a entender la naturaleza del mundo y la forma en que se explica.

¹ <http://secondlife.com/>

² http://www.businessweek.com/magazine/content/06_18/b3982002.htm

³ Norman Klein, *Inside the Stomach of The Dragon: The Victory of the Entertainment Economy*:

http://www.integr8dmedia.net/viralnet/2005/2005_klein_viral.html

⁴ <http://www.living-environments.net/projects/citizenscience>

key role in the election campaign of US president Obama (as a tool for grass-roots organization, information distribution, and fundraising) and the uprising after the Iranian 2009 election (as a tool for organizing events and reporting), where the revolution was broadcast and the world was watching. Citizen Science⁴, which enlists volunteers to gather ecological information, has gained new momentum through the many activist projects that transform mobile devices into networked mobile personal measurement instruments, striving to give citizens more agency in contributing to decision-making about their environment.

While the focus of the artworks in *Feedforward* may vary considerably, many of them implicitly or explicitly engage with the state of today's media –be it with the nature of mediated realities; the intersections between art, media, and commerce; or social networking. In different ways the projects in the exhibition measure disturbances in today's world, ranging from political events and new social or economic conditions to those that are created in the media's reflection of the world. The works in *Feedforward* illustrate the complexities of new media landscape in which ideology, the image and commerce are increasingly co-dependent and networks have become social capital. Art may not be able to control the variables of our world, but it remains an ideal platform for a much needed reality check that provides insights on the nature of the world and the way it is mediated.

¹ <http://secondlife.com/>

² http://www.businessweek.com/magazine/content/06_18/b3982002.htm

³ Norman Klein, *Inside the Stomach of The Dragon: The Victory of the Entertainment Economy*: http://www.integr8dmedia.net/viralnet/2005/2005_klein_viral.html

⁴ <http://www.living-environments.net/projects/citizenscience>

AES+F

LAST RIOT (2007)

Vídeo monocanal en HD. 26' 30". Cortesía: los artistas; MAM Moscow; Triumph Gallery, Moscú; Claire Oliver Gallery, Nueva York.

Single-channel HD video. 26' 30". Courtesy: the artists; MAM Moscow; Triumph Gallery, Moscow; Claire Oliver Gallery, New York.

La vídeo-proyección *Last Riot* de AES+F representa, con un realismo fotográfico, aunque simulado, un mundo sintético en el que convergen el conflicto político-económico y el lenguaje de la publicidad. Un retablo que nos hace pensar en las vallas publicitarias dedicadas a la moda y que nos muestra a unos jóvenes modelos habitantes de un paisaje ártico, posando con sables y palos de golf, en una fusión de icónica imaginería mediática de violencia y consumismo. En el fantástico paisaje tecnificado vemos un tren que descarrila, un camión cisterna que se precipita desde un puente o unos aviones a punto de colisionar, sugiriendo un mundo futurista amenazado por el cataclismo. Un mundo producto de una mutación, que los artistas describen como un paraíso suspendido en el tiempo, en donde el pasado coexiste con el futuro; un paraíso habitado por unos pobladores sin sexo, más cercanos a los ángeles que a los humanos. Recurriendo al lenguaje mediático del siglo XXI, de la publicidad indirecta a la imaginería generada por ordenador, AES+F escenifica una “insurrección final” que enfrenta a todos contra todos en un mundo que canta al fin de la ideología, de la historia y de la ética.

In AES+F's video projection *Last Riot*, a photo-realistic yet simulated synthetic world seamlessly fuses political and economic conflict and the language of advertising. In a tableau reminiscent of fashion billboards, young models inhabiting an arctic landscape pose with swords and golf clubs, blending iconic media imagery of violence and consumerism. In a technologized fantasy landscape a train derailes, a tanker truck falls off a bridge, and planes are in danger of colliding, suggesting a futuristic world threatened by collapse. The artists describe this mutated world as a paradise frozen in time where the past coexists with the future –a paradise populated by sexless inhabitants that seem closer to angels than humans. Using the media language of the 21st century, from product placement to computer-generated imagery, AES+F stage a “last riot” where all are fighting against all in a world that celebrates the end of ideology, history, and ethics.

1, 2, 3, 4, 5: Capturas del vídeo.

1, 2, 3, 4, 5: Stills from video.







MARGOT LOVEJOY

STORM FROM PARADISE (1999)

Vídeo-proyección monocanal, instalación, sonido. Cortesía: la artista. *Uzlyau*, cantos de Tuva por cortesía de la Radio Rusa.
Agradecimientos: Miles Dudgeon.

Single-channel video projection, installation, sound. Courtesy: the artist. *Uzlyau*, Tuva singing with permission from Russian Radio.
Acknowledgements: Miles Dudgeon.

La vídeo-instalación de Margot Lovejoy hace referencia directa al ángel de la Historia de Walter Benjamin, que mientras vuela la mirada a las ruinas del pasado es impulsado por una tormenta del paraíso hacia el futuro al que da la espalda. Imágenes históricas de diversas revistas, de archivos de Estados Unidos y de publicaciones de la UNESCO, combinadas con fotografías de la artista, representan la maquinaria de la producción y de la guerra, el amontonamiento creciente de bienes de consumo desechados, la catástrofe medioambiental, la alienación y la pobreza. Proyectada a través de unas capas de tul transparente que evocan la dimensión temporal, la obra plantea interrogantes sobre las opciones políticas, sociales y científicas seguidas durante las últimas décadas, así como sobre las filosofías y descubrimientos que han motivado esas opciones. En el vídeo de Lovejoy, la producción y la obsolescencia dan lugar a un paisaje efímero que refleja tanto los extremos del progreso como la destrucción tecnológica.

Margot Lovejoy's video installation literally references Walter Benjamin's Angel of History looking at the wreckage of the past while being propelled backwards into the future by a storm from paradise. Historical images from various journals, US archives and UNESCO magazines, combined with photographs by the artist, represent the machinery of production and war, a growing pile of discarded consumer goods, environmental catastrophe, alienation and poverty. Projected through layers of transparent scrim that suggest the dimension of time, the artwork raises questions about the political, social and scientific choices made during the past few decades, as well as the philosophies and discoveries that have been driving these choices. In Lovejoy's video, production and obsolescence create a transitory landscape that reflects both the extremes of progress and technological destruction.

1: Captura del vídeo. 2, 3: Vistas de una instalación anterior.

1: Video still. 2, 3: Views from a previous installation.







RUINAS
WRECKAGE

PENSAMIENTOS CATASTRÓFICOS

CATASTROPHIC THOUGHTS

ESTHER LESLIE

¡LA TIERRA TIEMBLA!

En 1931 Walter Benjamin habló en la radio sobre el terremoto de Lisboa del 1 de noviembre de 1755.¹ En su intervención relata la magnitud del suceso. El terremoto resultó notorio por la pérdida de miles de vidas y la devastación absoluta de una ciudad en el apogeo de su poder como capital del imperio colonial, en cuyas calles se concentraban sucursales de los grandes comerciantes ingleses, franceses y alemanes. El terremoto resultó tan cosmopolita como Lisboa: “La intensa agitación de las aguas se notó desde Finlandia hasta las Indias Holandesas; y se ha calculado que el temblor se propagó por el océano desde la costa portuguesa hasta la desembocadura del Elba con increíble celeridad: un cuarto de hora”, cuenta Benjamin. El impacto del terremoto sobre el pensamiento fue igualmente internacional. Kant, por lo pronto, desarrolló su filosofía de lo sublime –una exposición de los esfuerzos de la mente por recobrar la razón ante la visión de océanos embravecidos, montañas desbocadas y abismos fulminantes– como respuesta al profundo impacto que tuvo el terremoto sobre las concepciones metafísicas.

En su monólogo radiofónico para niños de 20 minutos de duración, Benjamin, sin embargo, no cita a Kant el filósofo sino a Kant el sismólogo. Fue un pionero en esta ciencia pero, aún así, hizo una afirmación errónea que subsistió otros 200 años: que los terremotos resultan de la erupción de gases y vapores calientes que se abren paso a través del núcleo. Benjamin, que se sintió atraído por la reciente teoría de la deriva continental, o tectónica de placas, insiste, por el contrario, en que los terremotos son el resultado de colisiones y fisuras de la corteza terrestre que, al chocar y partirse, permite que emerja la lava. Es la superficie la que entra en erupción, no las profundidades. La superficie es dinámica y participativa: las tormentas afectan a la corteza, las montañas se desgastan debido a la erosión, el lecho marino crece debido a los sedimentos, la tierra se enfría y las tensiones fracturan las rocas, la fuerza de la gravedad de los cuerpos extraterrestres mueve el mar y la superficie terrestre. La corteza se encuentra en estado de agitación permanente y la materia está en constante movimiento. Mediante el desplazamiento ininterrumpido de las placas tectónicas –como los cortes y las traslaciones del montaje cinematográfico– la tierra “inten-

EARTH SHATTERING!

In 1931 Walter Benjamin spoke on the radio about the Lisbon Earthquake of 1 November 1755.¹ His lecture details the magnitude of the event. The earthquake was remarkable in its destruction of thousands of lives and utter devastation of a city at the height of its power as a colonial empire, where the streets were lined with the great trading houses of English, French and German merchants. The earthquake matched Lisbon's internationalism in its own physical outreach. From Finland to the Dutch East Indies, Benjamin notes, “mighty tidal waves were felt and it was calculated that they moved with amazing speed – in a quarter of an hour! – from the Portuguese coast to the mouth of the Elbe.” International too was the earthquake's impact on thought. Kant, for one, developed his philosophy of the sublime – an account of the mind's struggles to regain reason when confronted with a vision of turbulent oceans, raging mountains, a sudden chasm - as a response to the earthquake's shattering of metaphysical conceptions.

In his 20-minute radio lecture for children, though, Benjamin foregrounds not Kant the philosopher but Kant the seismologist. A pioneer in that science, but, even so, he perpetrated an error that lasted another 200 years: that earthquakes result from the eruption of gases and burning vapours that force their way through the core. Benjamin, drawn to the emerging theory of continental drift, or plate tectonics, insists, instead, that earthquakes are the result of collisions and rifts on the earth's crust, which, in clashing and cleaving, allow through the molten mass below. It is the surface that erupts, not the deep internality. The surface is dynamic and participatory. Storms affect the crust. Mountains erode and get lighter. The seabed becomes denser with accretions. The earth cools and rocks are fractured by tensions. The gravitational pull of extraterrestrial bodies moves the sea and the earth's surface. The crust is

ta encontrar un equilibrio”, y experimenta cambios radicales a medida que cada reconfiguración –lo que llamamos terremotos– establece un “nuevo equilibrio”. Este cuerpo terrestre animado y activo sigue evolucionando y, según la teoría de Benjamin sobre la evolución de los instrumentos de predicción (máquinas que reproducen la hipersensibilidad de los animales que huyen con antelación de la zona del terremoto que resulta peligrosa), entra en contacto con la tecnología. En este contexto, la sacudida o la conmoción – *Erschütterung* – que Benjamin describe en otras obras como intrínseca al cine y a los nuevos *media* (incluyendo la propia radio en la que expone sus pensamientos) se presenta como sustituto tecnológico de la conmoción (y recomposición) que acompaña lo sublime.

La modernidad no es más que esa sacudida, esa agitación de algo que ya estaba allí –técnicas, ideologías, costumbres– y el inicio de una nueva época donde el cambio es la única constante. La reproducibilidad mecánica del arte que facilitaba el acceso a la cultura condujo a “una fuerte conmoción de todo lo transmitido, a una conmoción de la tradición que es la otra cara de la actual crisis y de la renovación de la humanidad”.²

RUPTURA ENTRE PRESENTE Y PASADO

El infierno no es algo que nos aguarda, sino esta vida.

–Walter Benjamin/Strindberg

En agosto del 2007 el puente de la autopista interestatal 35W de Minnesota se derrumbó, dejando 13 muertos y 144 heridos. La catástrofe puso en evidencia la degradación de las infraestructuras de Estados Unidos. La presa Hoover, el puente del Golden Gate, la red de autopistas interestatales, los diques (cuya precariedad salió a la luz con el huracán Katrina en 2005), miles de puentes, acueductos... Todos ellos constituyen hitos de la ingeniería civil que se construyeron durante la primera mitad del siglo XX y que se deterioran por falta de mantenimiento. Por otro lado están saturados por el tráfico actual y reconstruirlos resulta demasiado caro. La Junta Nacional de Seguridad del Transporte acuñó el concepto de “deficiencia estructural”, lo cual significa

in a state of permanent turmoil. Matter is constantly moving. Through the endless displacement of tectonic plates – much like the cut ups and re-configurations of montage – the earth is ever “striving to achieve equilibrium”, and ever overturning as each reconfiguration –what we call earthquakes– establish a “new equilibrium”. This acting, animate body of the earth develops itself and, according to Benjamin’s account of the development of predictive devices (machines that emulate the supersensitivity of animals who flee the dangerous quake zone in advance), it encounters technology. It is in this context that the quake or shattering – *Erschütterung* – that Benjamin describes elsewhere as intrinsic to film and new media (including the very medium of radio on which he presents his thoughts) appears as a technological replacement for the shattering (and re-composition) that accompanies the sublime.

Modernity is just this shake up, this shattering of what was there before – techniques, ideologies, customs - and the inauguration of an epoch in which change is the one constant. Mechanical reproducibility in art and the widening of access to cultural artifacts through reproduction lead to a “tremendous shattering of all that has previously been passed down – a shattering of tradition which is the obverse of the contemporary crisis and renewal of mankind”.²

CUT BETWEEN PRESENT AND PAST

Hell is nothing that awaits us, but this life here.

–Walter Benjamin/Strindberg

In August 2007 the Interstate 35W bridge in Minnesota collapsed and killed 13 people and injured 144 more. This disaster reveals something: the infrastructure of the United States is decaying. Decaying are the Hoover Dam, the Golden Gate Bridge, the interstate highway system, levees, whose precariousness

que no se han reformado o modernizado los puentes y otras infraestructuras a medida que surgían nuevos materiales y tecnologías. La tecnología no está en concordancia consigo misma y, por lo tanto, tampoco con todo aquello con lo que entra en contacto. La Sociedad Americana de Ingenieros Civiles calcula que el país necesita gastar 1,6 trillones de dólares en cinco años para resolver la situación. El activista comunista Loren Goldner, que considera que la degradación de las infraestructuras forma parte de una nueva ola de acumulación primitiva capitalista, calcula que la suma está más próxima de los cinco trillones. Cuando caen estos puentes, el desastre, a diferencia del terremoto de Lisboa, resulta familiar: se trata de una catástrofe provocada por el hombre. También es una catástrofe desencadenada por tecnología nociva –humanos sacrificados a las máquinas, que se precipitan al vacío provocado por el deterioro de las estructuras, fruto de una exposición al riesgo que no resulta difícil de predecir. No es la ira de la naturaleza, imparable y sublime, lo que provoca la catástrofe, sino la falta de renovación tecnológica y un exceso de confianza asociado a la ley del mínimo esfuerzo.

En febrero de 1932, Benjamin dio en la radio una conferencia para niños sobre el desplome de un puente sobre el río Tay en Escocia durante un huracán en 1879.³ Los 200 pasajeros del tren que cruzaba el puente en ese momento murieron.⁴ El desplome del puente no significa que la tecnología fuera una fuerza diabólica. Simplemente, en aquella época aún no se sabía suficiente sobre la construcción con hierro, pero este conocimiento no tardaría en llegar, ya que pronto se edificó el prodigio de la torre Eiffel a partir de cálculos infinitesimales. El puente tan sólo se adelantó a su tiempo.

TECNOEVANGELIO

El programa de radio sobre el terremoto trata sobre el potencial de las predicciones científicas para prevenir futuras catástrofes. Benjamin es optimista al afirmar que el riesgo, el sacrificio humano y la exposición del hombre a la ira de la naturaleza se mitigan cuando se emplea la tecnología como protección. La conferencia sobre el hundimiento del puente explica el aspecto temporal de la tecnología, su “precocidad”, como una cuestión de destreza. Pero también insinúa una dimensión social. “La catástrofe”, afirma,

had been revealed in 2005 in the face of Hurricane Katrina, thousands of bridges, water tunnels, feats of civil engineering, all built in the first part of the 20th century and never maintained, too congested for today’s volumes of traffic, too expensive to be rebuilt. The National Transportation and Safety Board coined the notion of “structural deficiency”, which means that the bridges and other infrastructural elements have not been maintained or overhauled, as new materials and technologies have been developed. Technology is discordant with itself and so with all with which it makes contact. The American Society of Civil Engineers estimated that the country needs to spend \$1.6 trillion over five years to put things right. The left-communist activist Loren Goldner, in his discussions of the neglect of infrastructure as an element of a new wave of capitalist primitive accumulation, estimates the sum as closer to \$5 trillion. When these bridges fall, the disaster is, unlike the Lisbon earthquake, one of second nature, a human-made disaster. It is also a disaster of malicious technology – of humans sacrificed on the machinery, crashing into the void made by the rotting of structures, result of a hardly unpredictable exposure to risk. The disaster stems not from the wrath of nature, unstoppable and sublime, but rather from a banal failure to renew technology and a miscalculation in hoping that just making do will suffice.

In 1932, in February, Benjamin delivered a radio lecture for children on the collapse of the bridge across the River Tay in Scotland, during a stormy gale in 1879.³ All 200 passengers on a train crossing the bridge were killed.⁴ The bridge’s collapse did not mean that technology came as a malign force. It was just that iron building had simply not been well enough understood at that time – but would be soon when the marvel that is the Eiffel Tower is constructed out of infinitesimal calculations. The bridge was simply untimely.

“no es más que un pequeño episodio dentro de una gran batalla que los seres humanos han vencido y esa victoria perdurará hasta que ellos mismos destruyan una vez más lo que han construido con sus manos”.⁵ Benjamin describe esta destrucción desencadenada por el hombre en su conferencia de 1932 sobre la crecida del Mississippi de 1927, cuando se sacrificaron las tierras de los granjeros más pobres para salvar Nueva Orleans. Benjamin compara la pérdida de las tierras de cultivo que asomaban entre las aguas embravecidas con “un naufragio en medio del océano”.⁶

Poco después, al exponer sus ideas sobre la reproducibilidad técnica del arte, Benjamin complementa esta idea subrayando hasta qué punto los avances actuales se desarrollan en un entorno de desigualdad social. El monopolio de la clase dirigente sobre la innovación técnica, sus infernales tecnologías de destrucción y sus brutales condiciones de producción son indicios de una “primera tecnología” que se emplea como ritual y sacrificio. Sólo una sociedad post-revolucionaria puede lograr la reconciliación de todos estos elementos: naturaleza, humanidad y “segunda tecnología”.⁷ Benjamin señala cómo la sociedad, a medida que evoluciona, imagina elaboradas utopías tecnológicas capaces de salvaguardar a la humanidad del peligro. Es decir, la humanidad desarrollará en el futuro una “segunda tecnología”, aunque no hay ningún indicio de que esto vaya a pasar, y de hecho Benjamin afirma que sólo las revoluciones sociales pueden acelerar su aparición. Con la “primera tecnología” los humanos reaccionan ante las incontables fuerzas de la naturaleza intentando someterla, de tal manera que acaban abusando de ella y de sí mismos como seres que pertenecen a la misma naturaleza. “La segunda tecnología” es el distanciamiento de los humanos de la naturaleza, y del peligro, pero de manera específica. Más que un dominio de las fuerzas naturales, se sugiere un control de las fuerzas sociales. “La segunda tecnología” libera a la gente de la vulnerabilidad ante la naturaleza y la protege del riesgo. En vez de someter a la naturaleza, el objetivo de esta segunda tecnología “consiste más bien en crear una interacción entre naturaleza y humanidad”. Ésta se establece a través del juego, el antónimo del ritual para los ilustrados. Este control de las fuerzas sociales es un requisito previo para jugar con las fuerzas de la naturaleza, una vez se ha liberado a los humanos de la carga del trabajo.

TECHNO EVANGELIUM

The radio lecture on the earthquake is about the ways in which science’s predictive abilities should avert future catastrophe. Optimistically, here, Benjamin asserts that risk, human sacrifice and human exposure to nature’s wrath cease, once technology turns protector. The lecture on the crashing bridge diagnoses technology’s temporality, its “too early-ness”, as a question of skill. But he also hints at a social dimension to this. “The disaster”, he states, “is no more than a minor episode in a great struggle from which human beings have emerged victorious and shall remain victorious unless they themselves destroy the work of their own hands once more”.⁵ Such man-wrought destruction is described in Benjamin’s 1932 lecture on the Mississippi flood of 1927, when the poorest farmers’ land was sacrificed to save New Orleans. Benjamin writes of a lost farmholding that poked up through the raging waters “like a shipwreck in the middle of the ocean”.⁶

Developing his thoughts soon after on technologically reproducible art, Benjamin supplements this thought by underlining the extent to which current developments are enmeshed in an environment of skewed social relations. The ruling class’s monopoly over technical deployment, their hellish technologies of destruction and brutish conditions of production, is evidence of a “first technology” used ritualistically and sacrificially. Only a post-revolutionary society can achieve reconciliation between all elements: nature, humanity and “second technology”.⁷ Benjamin notes how, as it develops socially, humanity imagines elaborate technological utopias that are capable of removing humanity from sites of danger. That is to say, humanity develops “second technology”, though there is nothing to say that “second technology” will be adopted, and indeed he says that only social revolutions can accelerate its appearance. In “first technology” humans

Estas relaciones lúdicas, estos mecanismos de experimentación y variación, son algo sobre lo que se investiga en las nuevas tecnologías del arte.

¡EL ARTE TIEMBLA!

Para Benjamin, la lente de la cámara y el montador cinematográfico someten la realidad a una “conmoción”. La segmentación hace añicos el aspecto natural de la vida cotidiana, e impide comprender la película como algo que se deslizaría sobre la superficie especular de la realidad ofreciendo tan sólo un mero reflejo. Cuando la película o la fotografía filtran la realidad, ésta se ve alterada, desmenuzada, diseccionada. Dicha disección -una investigación del mundo a través del primer plano, la interrelación de elementos mediante el montaje, el análisis del movimiento a través de la cámara lenta, la ampliación de los detalles, las técnicas de no linealidad y simultaneidad, la refutación de las leyes físicas y los límites “naturales”- forma parte de un enfoque crítico y científico del mundo. El resultado es “algo fragmentado cuyas múltiples partes se reorganizan en función de nuevas leyes”.⁸ Quizás el cine y la fotografía no efectúen esta operación y sólo reiteren la superficie de la realidad, pero sus características están muy cerca de una tecnología capaz de interferir con elementos naturales básicos como el tiempo, el espacio y la escala -una licencia creativa sobre lo que ocurre demasiado pronto o demasiado tarde, la coherencia y la incoherencia, la integridad o la destrucción. La imagen de la realidad, tal y como se representa tecnológicamente, se filtra y está sujeta a análisis. Funciona con incongruencias, destrucción, construcción, reconstrucciones. Pasa de una relación unidireccional que refleja la naturaleza (el arte) a una relación dialéctica entre naturaleza, humanidad y tecnología.

IMÁGENES QUE NAUFRAGAN

Un naufragio a la deriva que se expone a un peligro aún mayor trepando a lo más alto de un mástil a punto de desplomarse. Pero desde allí tiene una oportunidad de enviar una señal de socorro.

—Walter Benjamin a Gershom Scholem, abril de 1931

react to nature’s overwhelming powers by attempting to master it, and therefore they abuse it and themselves as natural beings. “Second technology” is the distancing of humans from nature, and from danger, but in a specific way. Rather than a mastery of natural forces, it indicates a mastery of social forces. “Second technology” liberates people from vulnerability in the face of nature and protects them from risk. Instead of mastering nature, second technology “aims rather at an interplay between nature and humanity”. Indeed it is developed through play, the enlightened opposite of ritual. This mastery is a precondition for playing with natural forces, once humans are released from drudgery. These playful relationships, these aspects of testing and variation are rehearsed in the new technologies of art.

ART SHATTERING!

For Benjamin, the camera lens and editing subject reality to a *shattering*. Their segmenting slices through the natural appearance of everyday life, contravening any tendency of film to glide across the mirror-surface of reality in pure reflection. Reality mediated in film or photograph is disturbed, cut into, opened up. Such dissection, an investigation of the world in close-up, the production of links between things through montage, the analysis of movement through slow-motion, the enlargement of details, techniques of anti-linearity and simultaneity, the rebuttal of physical laws and “natural” constraint, are components of a critical, scientific approach to the world. The result is “a multiply fragmented thing, whose parts reassemble themselves according to new laws”.⁸ Film and photography might not do this, might just re-affirm the surface of reality, but this is a selling-short of the machinery’s potentials for meddling with such natural fundamentals as time, space and scale – creative dispensation over questions of earliness and lateness, coherence and incoherence, wholeness or destruction. The

Tanto los ángeles como los aviones tienen alas. En los años cuarenta, el narrador y virtuoso de la basura Kurt Schwitters escribe *Das Märchen vom Glück* [El cuento de la felicidad], una historia sobre ángeles que surcan el cielo y revolotean entre las flores, como pequeños aeroplanos blancos, y cuya única ansia es la felicidad. Un día un ángel optimista baja del cielo para descubrir si existe la felicidad sobre la faz de la Tierra. El ángel optimista se encuentra con una guerra mundial, fosas comunes, hospitales en llamas, iglesias destruidas, miles de cadáveres, tanques que se dirigen a segar más vidas y soldados que son “esclavos de la idea” de una patria. Desde arriba, arroja flores. La única felicidad es la de los soldados heridos que se alegran de morir para salir del infierno que han creado los hombres. Los aeroplanos, que el ángel confunde con ángeles motorizados, lanzan bombas y después abren fuego sobre el ángel. El ángel desfila con los soldados pero no sabe imitar su paso marcial y carece de su disciplina de autonegación. Se eleva sobre las tropas y los oficiales al mando le amonestan, lo cual desata una serie de abusos que castiga a todos los soldados. “Puedo estar seguro de que aquí no existe la felicidad”, constata el ángel. Soldados y ángeles: dos principios opuestos, como *Kommerz* y el concepto artístico *Merz* inventado por Schwitter. Pero, como *Merz*, que está dentro de *Kommerz* y a la vez proviene de esa palabra⁹, los soldados y los ángeles pueden ser dos caras de una misma moneda, lo humano, del mismo modo que la tecnología se divide en máquinas buenas y máquinas malas, máquinas que salvan vidas y máquinas que matan hombres.

Uno de los últimos escritos de Benjamin, de 1939 o 1940, es *Sobre el concepto de Historia*. En él hace un retrato del mundo a partir del *Angelus Novus* de Paul Klee, el nuevo ángel, siempre colgado sobre su escritorio, dondequiera que viviese. Quería fundar una revista con este nombre, ya que lo consideraba un ejemplo de la estética infantil que valoraba. Simboliza un impulso redentor: la modernidad nace de la violencia. La basura y los escombros constituyen los residuos de su impulso de reinención. El ángel tiene perspectiva: él ve una única catástrofe donde nosotros sólo distinguimos una cadena de acontecimientos irracionales y desagradables. La tormenta que

image of reality, as represented technologically, is mediated, subjected to analysis. It works with incongruities, destruction, construction, reconstructions. It diverts from a one-way relationship of (art's) reflection of nature into a dialectical relationship between nature, humanity and technology.

PICTURE WRECKS

A shipwrecked man, who endangers himself further, while drifting on the wreckage, by climbing to the peak of the mast that is already crumbling. But from up there he has a chance of sending out an SOS.

—Walter Benjamin to Gershom Scholem, April 1931

Angels and aeroplanes both have wings. In the 1940s the rubbish monteur and storyteller Kurt Schwitters writes *What is Happiness*, a story of angels who promenade in Heaven, like little white aeroplanes, darting between flowers, their only aim happiness. One day a hopeful angel descends to discover if happiness is on Earth. The hopeful angel finds a world war, mass graves, burning hospitals, destroyed churches, thousands of corpses, tanks on their way to destroy more bodies and soldiers who are “slaves to the idea” of a Fatherland. He throws down flowers. The only happiness is wounded soldiers’ happiness in greeting death and exit from a human-made hell. Aeroplanes – which the angel thinks of as motorised angels - chuck firebombs and then open fire on the angel. The angel marches with the soldiers but lacks their regimented pace and disciplined self-negation. He lifts himself above the ranks, only to be admonished by the commanding officers, which sets off a chain of abusive reaction, resulting in the punishment of all the soldiers. “Happiness is certainly not to be found here”, observes the angel. Soldiers and angels – two opposite principles, like commerce and Schwitter’s art-concept *Merz*. Yet, like *Merz* inside and ripped from *Kommerz*⁹, soldiers

arrastra al ángel desde este cúmulo de ruinas hacia el futuro se llama, irónicamente, “la tormenta del progreso”. Es el lado negativo del progreso, el progreso de todo lo que resulta inhumano y mortal. El ángel contempla una montaña de escombros que se eleva hacia el cielo: acontecimientos históricos terribles, vidas malgastadas. Su propia fuerza motriz, la tormenta del movimiento histórico fuera de todo control consciente y social, le empuja aún más hacia delante. El ángel quiere “recoger los pedazos”. Desea juntar los desperdicios, pero se ve impotente, con los ojos desorbitados y la boca abierta. No puede intervenir en este cataclismo.

El ángel desearía descansar un rato, despertar a los muertos y reconstruir lo que ha sido destrozado y, simultáneamente, en un giro dialéctico, hacer añicos el antiguo orden, el que hace posible la guerra y la explotación. Quizás el rescate que hace Schwitters de los escombros y la basura en sus obras *Merz* es un acto angelical o un acto simbólico. Como afirmó en 1930, “De cualquier modo todo había sido destruido y había que crear algo nuevo a partir de los pedazos”.¹⁰ La guerra había devastado el mundo, así que utilizó los residuos para crear un nuevo arte para ese nuevo mundo en ruinas. Esto al menos plantea posibilidades, si no soluciones. Construye algo a partir de la destrucción, pero el matiz es que a su vez también destruye, o al menos invierte, o quizás expande con delicadeza la naturaleza de lo antiguo.

and angels might be facets of the one thing, the human, just as technology splits itself into good machines and bad machines, machines that make things that sustain life and machines that kill men.

One of Benjamin’s final compositions, from 1939 or 1940, is *On the Concept of History*. Here he draws a word-picture based on Paul Klee’s *Angelus Novus*. The new angel, fluttered above his desk wherever he lived. The name for a journal he wished to found, he considered it exemplary of the childlike aesthetic he prized. It is an emblem of a redemptive impulse: modernity is born of violence. Rubbish and rubble is the residue of its impulse to reinvent. The angel has perspective – from above he sees one massive interlinked event, where we on the ground experience only nasty irrational event after event. The storm that blows the angel from this mounting wreckage into the future is named, ironically, “the storm of progress”. It is progress by its bad side, progress of all that is inhuman and deadly. The angel stares at the skyward-growing pile of debris, dreadful historical events, futile lives. Its own motive force, the storm of historical movement unhitched from conscious, socialised control, pushes it ever on. The angel wants to “pick up the pieces”. He wants to gather up the refuse, but is impotent: his eyes are staring, his mouth is open. Intervention in the catastrophic unfurling is what he cannot achieve.

Would the angel like to rest awhile, awaken the dead, and make whole what has been smashed, while, in a dialectical twist, smashing to pieces the old order – the one that makes war and exploitation possible. Perhaps Schwitters’ rescue of debris and rubbish in his *Merz* works is an angelic act or an act of an act. As he put it in 1930, “Everything had broken down in any case and new things had to be made out of the shards”.¹⁰ The world is smashed up in war and so he used the pieces to make a new art for this new ruined world. This at least proposes

¹ Emitido el 31-10-1931 para los berlineses y repuesto el 6-1-1932 en Radio Frankfurt. Ver “Erdbeben von Lissabon”, *Gesammelte Schriften* 7.1, Frankfurt: Suhrkamp 1995, 220-226 y *Selected Writings: Volume 2:2, 1931–1934*, Cambridge, MA.: Harvard University Press 1999, 536-540.

² Benjamin, SW3, Cambridge, MA.: Harvard University Press 2003, 104 [traducción revisada].

³ Broadcast 4-2-1932 (Berlín); 30-3-1932 (Frankfurt): GS 7.1 232-237/SW 2 563-568.

⁴ SW2.2, 563-8

⁵ SW2.2, 563.

⁶ GS 7.1, 237-243.

⁷ G.S.VII.1, 359.

⁸ SW3, 227.

⁹ Schwitters explica en un texto autobiográfico publicado en un número de Merz que la palabra Merz surgió de un anuncio de “KOMMERZ UND PRIVATBANK”. Kurt Schwitters, Merz, no. 20 (1927): 99-100. Ver Schwitters, Die Literarischen Werke 5, Cologne: DuMont Buchverlag 1998, 252.

¹⁰ Schwitters, *ibid.* 335.

possibilities, if not solutions. Something is constructed out of destruction, but the twist is that it too destroys, or at least, overturns, or perhaps more gently expands the nature of the old.

¹ Broadcast on 31-10-1931 to Berliners and repeated on 6-1-1932 on Frankfurt radio. See “Erdbeben von Lissabon”, *Gesammelte Schriften* 7.1, 1995, Frankfurt: Suhrkamp, 220-226; and *Selected Writings: Volume 2:2, 1931–1934*, 1999, Cambridge, MA.: Harvard University Press 1999, 536-540.

² Benjamin, W. SW3. 2003. Cambridge, MA.: Harvard University Press, 104 [translation amended].

³ Broadcast 4-2-1932 (Berlin); 30-3-1932 (Frankfurt): GS 7.1 232-237/SW 2 563-568.

⁴ SW2.2, 563-8.

⁵ SW2.2, 563.

⁶ GS 7.1, 237-243.

⁷ G.S.VII.1, 359.

⁸ SW3, 227.

⁹ Schwitters' explanation that the word Merz came from an advertisement for Kommerz und Privatbank is in an autobiographical text in an issue of Merz. Kurt Schwitters, Merz, no. 20 (1927): 9-100. See Schwitters, *Die Literarischen Werke* 5, 1998, Cologne: DuMont Buchverlag, 252.

¹⁰ Schwitters, *ibid.* 335.

STELLA BRENNAN

SOUTH PACIFIC (2007)

Vídeo monocanal, sonido. 10' 30". Cortesía: la artista y Starkwhite, Auckland. Con la colaboración de David Perry.

Single-channel video, sound, 10' 30". Courtesy: the artist and Starkwhite, Auckland. In collaboration with David Perry.

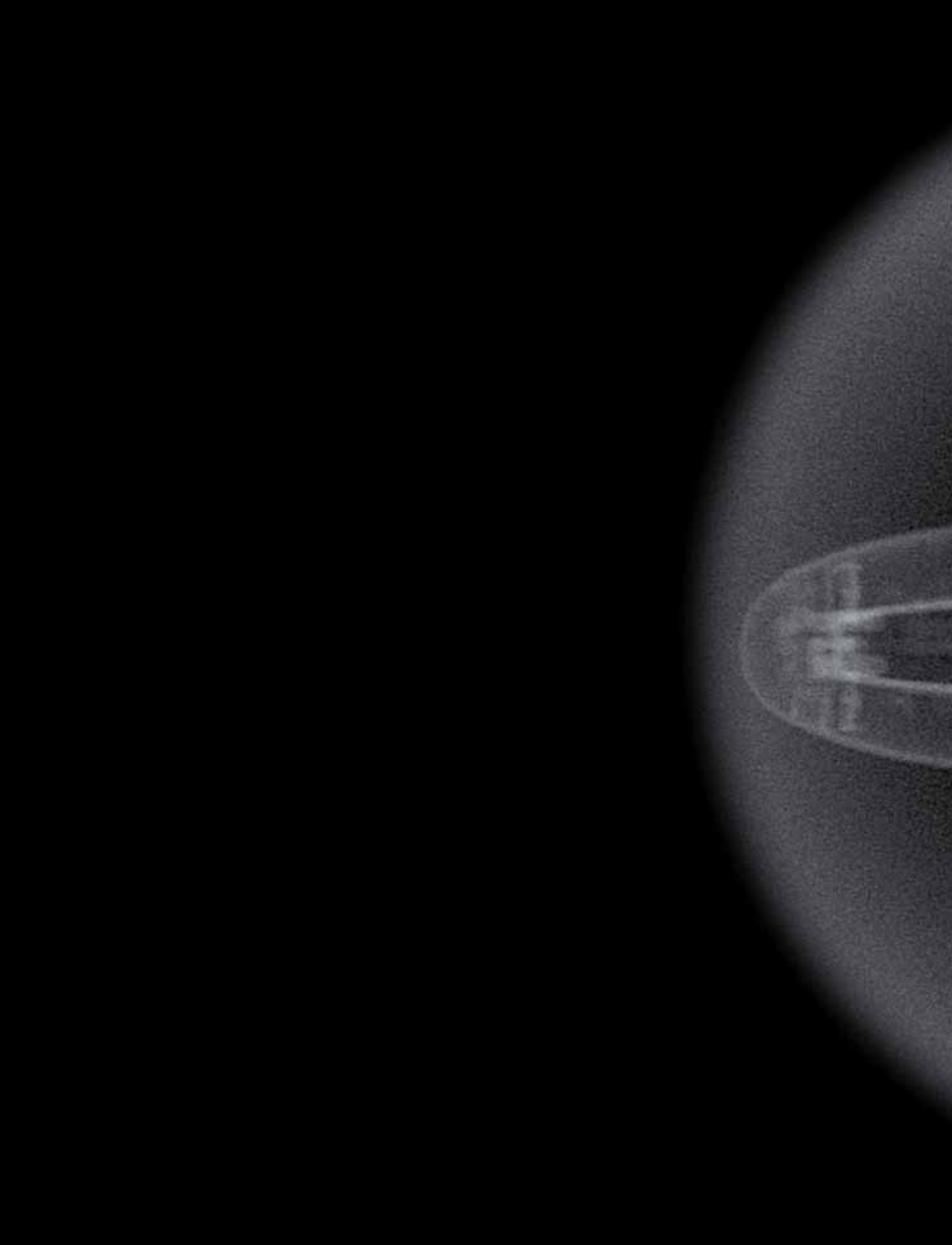
En última instancia, el término “Pacífico Sur” encarna una fantasía de alguien ajeno a esa región del mundo. Una fantasía que es producto de las rutas del comercio, de los viajes de europeos y norteamericanos y, quizás, y muy especialmente, de los acontecimientos que tuvieron lugar durante la II Guerra Mundial. El onírico vídeo *South Pacific* de Stella Brennan alude al legado del conflicto en la región, con su empleo y sus referencias al sónar, al radar y al ultrasonido, tecnologías entonces recién inventadas, dirigidas a crear imágenes a partir de fuentes no visuales; a convertir en visible lo invisible superponiendo soporte visual y fragmentos narrativos, como los SMS de personas como Bill Sevisi, un intérprete samoano/neocelandés de la *steel guitar* hawaiana, que durante la guerra se dedicó a aprender melodías de la radio de onda corta. Recordando esa y otras historias –de lagunas tropicales salpicadas con restos de artillería oxidados o de islotes coralinos aplanados para construir pistas de aterrizaje– tal como son percibidos a través del radar, el vídeo y el ultrasonido, *South Pacific* recurre al nexo de la guerra y la innovación tecnológica para explorar y cuestionar unas anticuadas percepciones sobre una región y su historia.

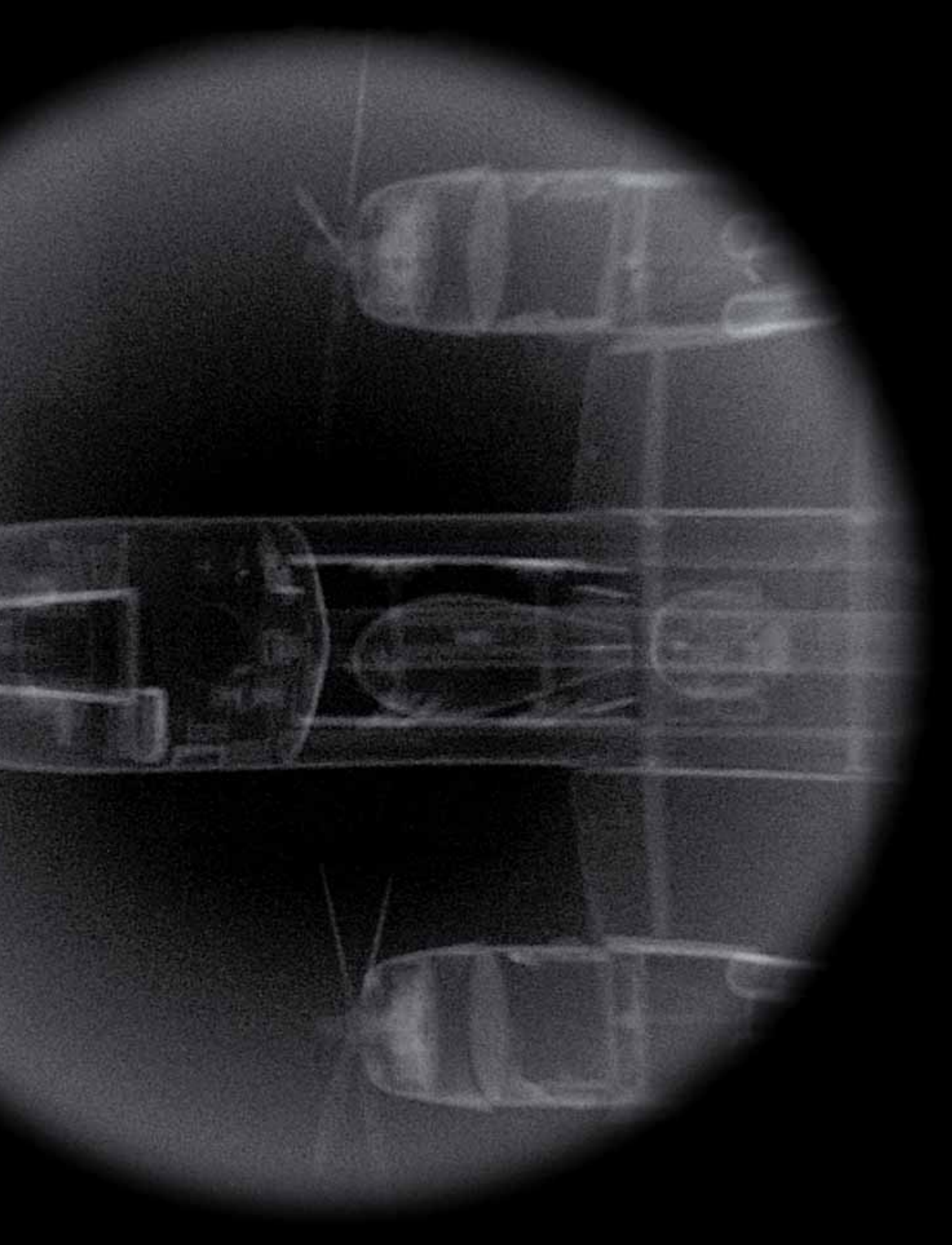
The term “South Pacific” is ultimately an outsider fantasy of the region of the Pacific Islands; a place constructed by trade routes, European and US voyagers, and perhaps especially the events of World War II. Stella Brennan’s dreamlike video *South Pacific* alludes to the conflict’s legacy in the region by using and referencing sonar, radar, and ultrasound –newly invented technologies for making images from non-visual sources and making the invisible visible. Overlaying the visuals run snippets of stories, for example SMS messages by people such as Bill Sevisi, a Samoan/NZ Hawaiian steel guitarist, who learned tunes off the shortwave radio during the war. By recalling these stories and others –of tropical lagoons littered with rusting ordnance and coral islands flattened for runways– as glimpsed through radar, video, and ultrasound, *South Pacific* uses the nexus of war and innovative technology to explore and challenge the antiquated perceptions of a region and its history.

1, 2: *South Pacific*.

1, 2: *South Pacific*







PAUL CHAN

BAGHDAD IN NO PARTICULAR ORDER (2003)

Vídeo monocanal. 51'. Cortesía: el artista y Greene Naftali, Nueva York.

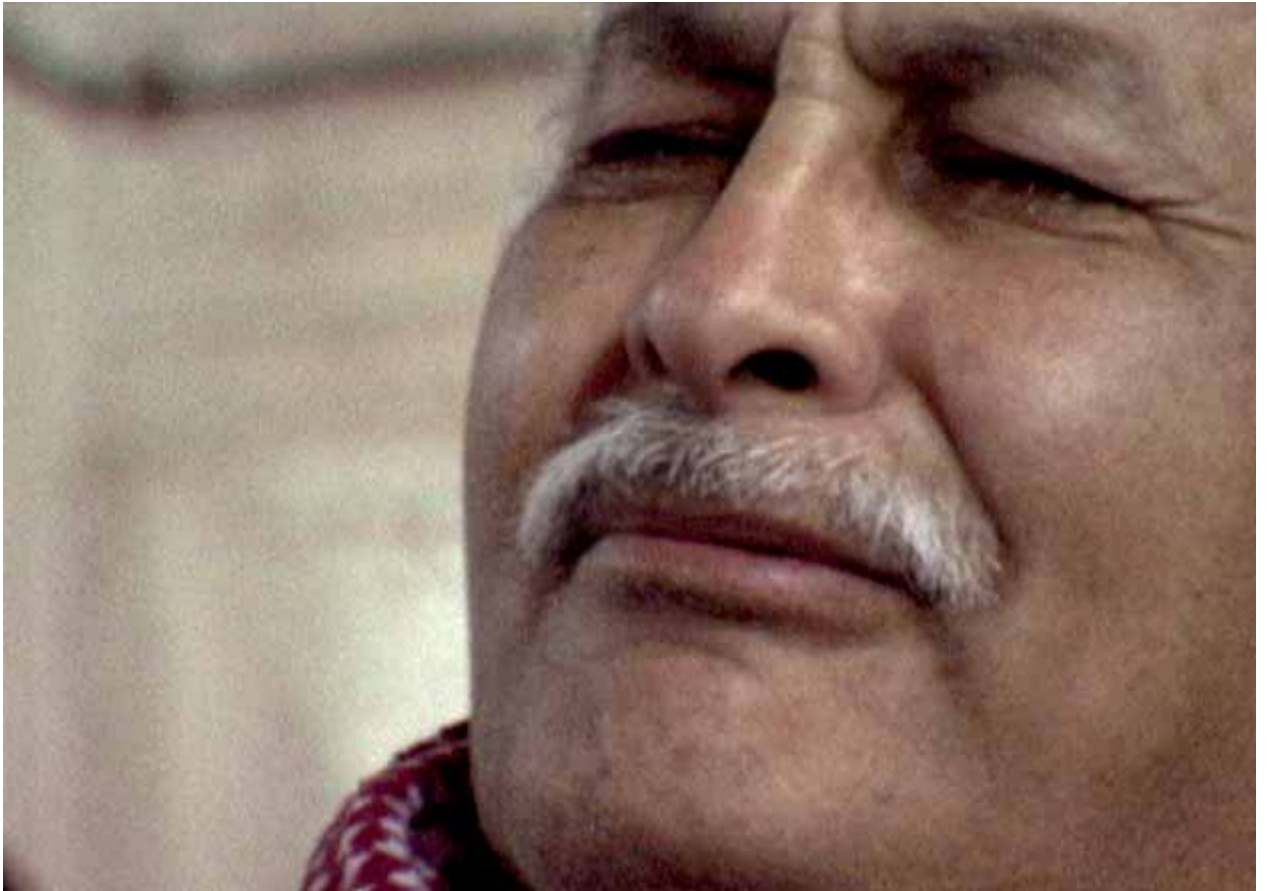
Single-channel video. 51'. Courtesy: the artist and Greene Naftali, New York.

Baghdad in No Particular Order se compone de material fílmico rodado por Paul Chan con ocasión de su visita a Bagdad, a finales de 2002, como miembro del grupo Voices in the Wilderness [Voces en el Desierto], nominado para el Premio Nobel de la Paz. El vídeo-ensayo sobre la vida en el Bagdad antes de la invasión y ocupación estadounidense, nos muestra a los iraquíes inmersos en actividades cotidianas en sus hogares, barrios, cafés y lugares de culto, mientras la administración Bush planeaba su avance belicista. La discontinua narración visual de actividades prosaicas subraya la sensación de temor del pueblo iraquí ante la llegada de un nuevo conflicto bélico. En 2009 (sexto año de la guerra), el filme de Chan permite al espectador volver la mirada a un tiempo de paz, y acrecienta la conciencia del daño infligido a la vida de las gentes. *Baghdad in No Particular Order* se mueve entre el documental social y la investigación sobre las posibilidades de representar la destrucción y la pérdida que la guerra trae consigo.

Baghdad in No Particular Order consists of footage that Paul Chan shot when visiting Baghdad as a member of the Nobel Peace Prize-nominated group Voices in the Wilderness in the end of 2002. The video essay of life in Baghdad before the US invasion and occupation shows Iraqis engaged in everyday activities –in their homes, neighbourhoods, cafés, and places of worship– during the Bush administration’s drive for war. The film’s disjointed visual narrative of mundane activities heightens the apprehension of the coming of another war for the Iraqi people. In 2009 (the sixth year of the war), Chan’s film allows viewers to look back on times of peace and amplifies awareness of the damage inflicted on human lives. *Baghdad in No Particular Order* fluctuates between a social documentary and an exploration of the possibilities of representing the wreckage and loss that war entails.

1, 2, 3: Capturas del vídeo.

1, 2, 3: Stills from video.







HARWOOD, WRIGHT, YOKOKOJI

TANTALUM MEMORIAL – RESIDUE (2008)

Instalación, centralitas telefónicas, audio. Cortesía: los artistas.

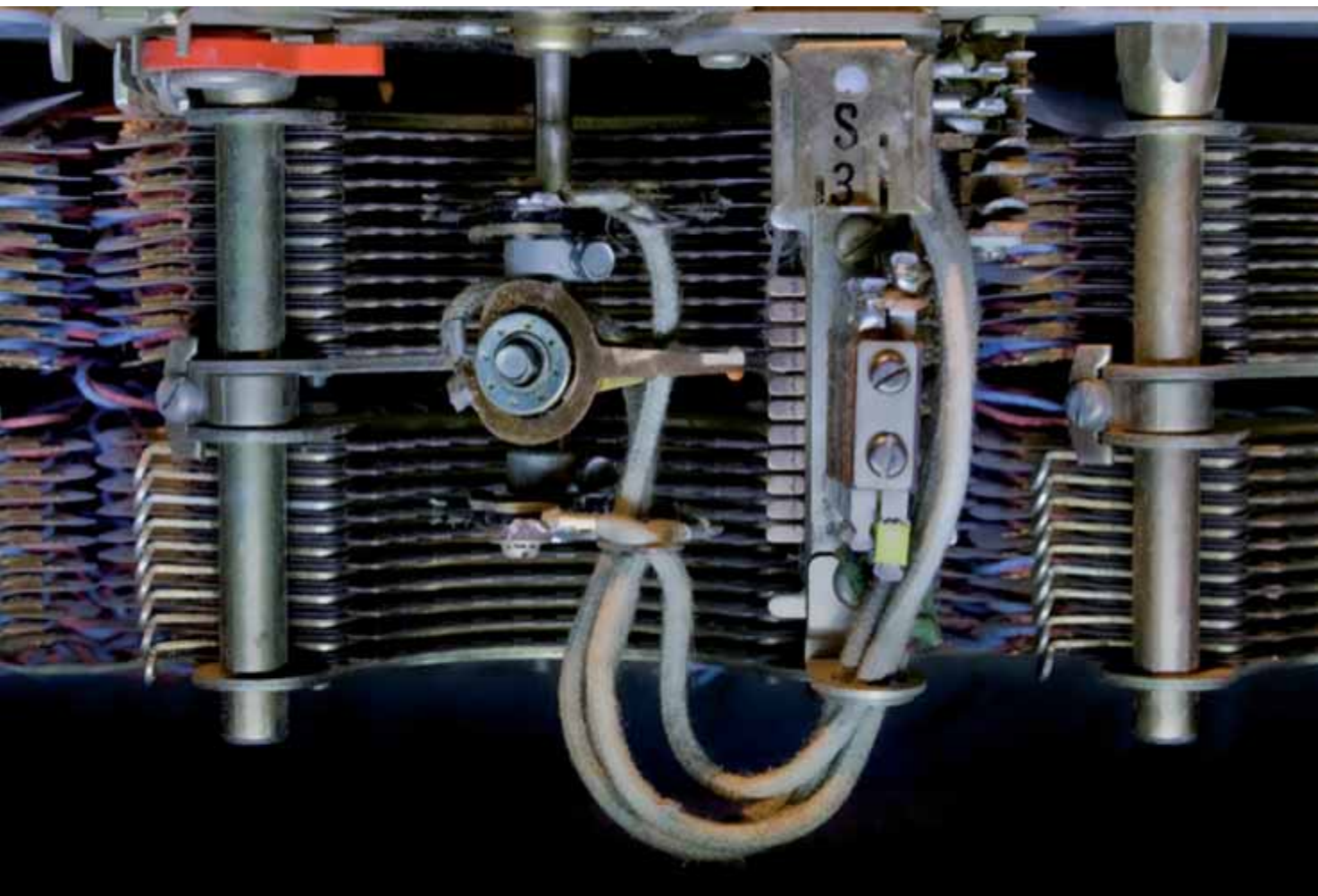
Installation, telephone exchange, sound. Courtesy: the artists.

Tantalum Memorial es una serie de homenajes basados en la telefonía, que rinden tributo a los más de cuatro millones de personas caídas en las llamadas “guerras del coltán” que han assolado el Congo desde 1998. El coltán es un mineral del que se extrae el tantalio, un metal que constituye un componente fundamental en los teléfonos móviles, en la actualidad extremadamente valioso y, en consecuencia, codiciado por un gran número de empresas mineras internacionales y de milicias que luchan entre sí. *Tantalum Memorial – Residue* consiste en una estantería en la que se han dispuesto dispositivos procedentes de una centralita telefónica de 1938, rescatada de la vieja fábrica Alumix de la ciudad italiana de Bolzano. En la versión en vivo del proyecto, los dispositivos son accionados por un ordenador que rastrea llamadas procedentes del *Telephone Trottoire*, una red de “telefonía social” creada por los artistas para su utilización por la diáspora congoleña. *Telephone Trottoire* reproduce para sus oyentes mensajes telefónicos sobre temas de actualidad, invitándoles a grabar un comentario. Parte de la instalación consiste en un bucle de los diferentes mensajes (en idioma lingala), reproducidos para los oyentes del *Telephone Trottoire*.

Tantalum Memorial is a series of telephony-based memorials to the more than four million people who have perished in the so-called “Coltan Wars” that have gone on in the Congo region since 1998. Coltan ore is mined for the metal tantalum, an essential component of mobile phones, which is now extremely valuable and therefore coveted by the international mining industry and warring militias. *Tantalum Memorial – Residue* consists of a towering rack of switching devices from a 1938 telephone exchange rescued from the old Alumix factory in Bolzano, Italy. In the live version of the project, the telephone switches are triggered by a computer tracking calls from *Telephone Trottoire*, a “social telephony” network established by the artists for use by the international Congolese diaspora. *Telephone Trottoire* plays phone messages on topical subjects to its listeners and invites them to record a comment. Part of the installation is a loop of the different messages (in Lingala) that were played to listeners of *Telephone Trottoire*.

1: Detalle de la instalación. 2: Vista de una instalación anterior.

1: Detail of the installation. 2: View from a previous installation.







HASAN ELAHI

INSTANCES OF USE OF UNITED STATES ARMED FORCES ABROAD, 1798-2006 (2009)

Mapa, policarbonato, balas. Cortesía: el artista. Producción: LABoral. Agradecimientos: Sociedad Gijonesa de Tiro Olímpico.

Map, polycarbonate, bullets. Courtesy: the artist. Production: LABoral. Acknowledgements: Sociedad Gijonesa de Tiro Olímpico.

Instances of Use of United States Armed Forces Abroad dibuja un mapa de la intervención de las fuerzas armadas estadounidenses en el extranjero, recurriendo para ello a disparos con balas del calibre 22LR que un experto tirador descarga sobre una lámina de policarbonato. La lámina exhibe el dibujo de un mapamundi, indicando todas las incursiones norteamericanas que han tenido lugar desde 1798. Según el informe RL32170 del congreso titulado “Instances of Use of United States Armed Forces Abroad, 1798-2006”, se han producido unas 330 incursiones de ese tipo, “en las que Estados Unidos ha utilizado sus fuerzas armadas en el extranjero en situaciones de conflicto militar o de potencial conflicto, o para misiones diferentes de las habituales en tiempos de paz”, lo que equivale a más de una al año. En algunos lugares, el mapa resultante aparece literalmente destrozado dado el elevado número de incidentes registrados en ciertas áreas. El mapa muestra también la creciente esfera de influencia de Estados Unidos con su poderío militar igualando su influencia económica.

Instances of Use of United States Armed Forces Abroad maps the use of US Armed Forces by means of 22LR caliber bullets, which a marksman shot into a polycarbonate sheet with an outline map of the world at the location where each incursion has occurred since 1798. According to a Congressional Research Service report, titled “Instances of Use of United States Armed Forces Abroad, 1798-2006,” there have been approximately 330 instances “in which the United States has used its armed forces abroad in situations of military conflict or potential conflict or for other than normal peacetime purposes”. In places, the resulting map is a literal wreck due to the number of incidents in certain areas. It is also a map of the expanding sphere of influence of the United States, as its military reach matches its economic scope of activities.

1, 2: Imágenes de la producción.

1, 2: Production images.







BÁRBARA FLUXÁ

PROYECTO COCHE: EXCAVANDO EL FINAL DEL SIGLO XX (2006-2009)

Automóvil, vídeo monocanal, archivos de texto. Producción: LABoral. Agradecimientos: Cecilia Sancho, Carlos Marín, Skimo Sport Pravia, Ayuntamiento de Pravia.

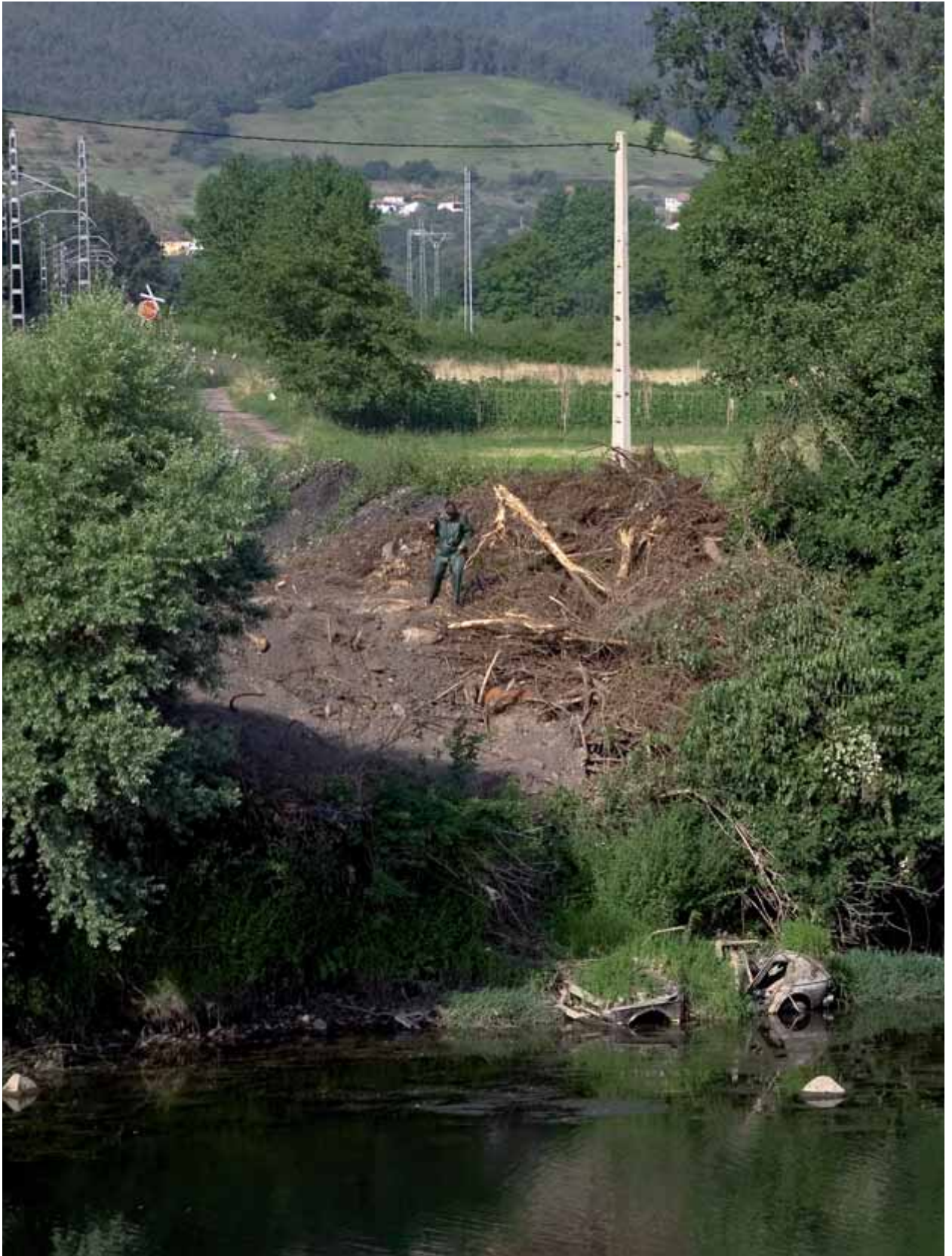
Car, single-channel video, text archives. Production: LABoral. Acknowledgements: Cecilia Sancho, Carlos Marín, Skimo Sport Pravia, Ayuntamiento de Pravia.

Proyecto Coche forma parte de *Des(hechos)*, una serie abierta de proyectos de Bárbara Fluxá cuyo título juega con el sentido de “desperdicio” y de “deconstrucción de hechos como consecuencia del paso del tiempo”. *Des(hechos)* aborda la cultura material como un reflejo de la sociedad de consumo y muy especialmente el papel que desempeña en la construcción de la memoria como parte de un paisaje cultural. *Proyecto Coche* presenta el descubrimiento real de un Seat 127 en el río Nalón, en Asturias. Fluxá trabajó con un arqueólogo para extraer el coche y crear un vídeo que documentara la cuidadosa retirada y conservación del vehículo. Además, presenta también, junto a la obra, seis archivos de texto que recogen su investigación sobre la historia y el estatus cultural de este emblemático modelo de automóvil español de las décadas de los setenta y ochenta. Paradójicamente, el redescubrimiento de este coche coincide en el tiempo con la constatación del insostenible papel cultural del automóvil en los albores del siglo XXI. Tras su exposición en *Feedforward*, el coche volverá a abandonarse de nuevo, en esta ocasión en un taller de chatarra, en donde será desmontado para su reciclaje.

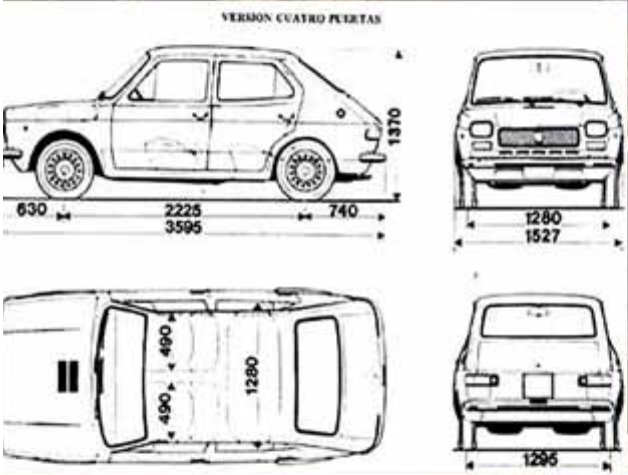
Proyecto Coche is part of an ongoing series of projects by Bárbara Fluxá, *Des(hechos)*, meaning both “waste” and the “deconstruction of facts as time passes.” *Des(hechos)* focuses on material culture as a reflection of consumer society, particularly its role in the construction of memory as part of a cultural landscape. *Proyecto Coche* presents the literal discovery of an abandoned Seat model 127 car in the Nalon River, Asturias. Fluxá worked with an archaeologist to excavate the car and create a video documenting its careful removal and conservation. She also presents her research into the history and cultural status of this iconic Spanish car from the 1970s and 80s through six accompanying text archives. Ironically, this car’s specific re-discovery parallels the dawning realization of the automobile’s unsustainable cultural role at the beginning of the 21st century. After the *Feedforward* exhibition, the car will be abandoned yet again, this time at a scrap yard where it will be dismantled for re-use.

1, 2: Capturas de la producción. Fotos: Bárbara Fluxá y Cecilia Sancho.

1, 2: Production stills: Photos: Bárbara Fluxá and Cecilia Sancho.







LANGLANDS + BELL

THE HOUSE OF OSAMA BIN LADEN (2003)

Animación digital interactiva, animación digital, vídeo. Cortesía: los artistas y el Imperial War Museum, Londres. Obra realizada por encargo del Patronato del Imperial War Museum, Londres. Producción: Tom Barker y Niki Holmes. Trabajo digital adicional y diseño: Richard Wilding.

Interactive digital animation, digital animation, video. Courtesy: the artists and the Imperial War Museum, London. Commissioned by Trustees of the Imperial War Museum, London. Production: Tom Barker and Niki Holmes. Additional digital artwork and design: Richard Wilding.

La instalación de Langlands + Bell conforma una trilogía que consta de tres vídeo-proyecciones y de un conjunto de cinco banderas. La proyección central, *The House of Osama bin Laden*, es una simulación interactiva en 3D de la casa que habitó el fundador y líder de Al Qaeda en Jalalabad, Afganistán. A ella se suma *Zardad's Dog* (2003), un corto editado a partir de material fílmico en vivo, que los artistas rodaron en el juicio de un conocido comandante de la guerra en la Corte Suprema de Kabul; y *NGO*, una animación informática basada en la señalética y los acrónimos de un gran número de ONGs (Organización No Gubernamental) que operan en Afganistán y que publicitan su presencia en las calles del país. El proyecto de Langlands + Bell explora las complejidades legales, religiosas y humanitarias del periodo subsiguiente al 11 de septiembre y a la intervención occidental en Afganistán. La simulación de la casa de Bin Laden sugiere un esfuerzo arqueológico de comprensión de pueblos y culturas a partir de los espacios que habitan. El entorno en 3D da testimonio tanto de la ausencia de Bin Laden como de su continua presencia y de su legado en la política mundial.

Langlands + Bell's installation is a trilogy consisting of three individual projections and a group of five flags. The core projection, *The House of Osama bin Laden*, is an interactive 3D simulation of the house in which the Al Qaeda founder and leader lived in Jalalabad, Afghanistan. It is accompanied by *Zardad's Dog* (2003), a short film edited from live footage that the artists shot at the trial of a notorious war commander at the Supreme Court in Kabul; and *NGO*, a computer animation based on the signage and acronyms of the large number of NGOs (Non-Governmental Organizations) operating in Afghanistan and advertising their presence in the streets. Langlands + Bell's project explores the legal, religious, and humanitarian complexities of the aftermath of September 11 and the Western intervention in Afghanistan. The simulation of Bin Laden's house suggests an archeological endeavor to understand people and cultures through the spaces they inhabit. The 3D environment bears testimony to both Bin Laden's absence and his ongoing presence and legacy in world politics.

1, 2, 3, 4, 5: Capturas del vídeo.

1, 2, 3, 4, 5: Stills from video.







NAEEM MOHAIEMEN

LIVE TRUE LIFE OR DIE TRYING (2009)

25 C-Prints digitales con vinilo, vídeo. Cortesía: el artista.

25 digital C-Prints with vinyl, video. Courtesy: the artist.

Live True Life or Die Trying forma parte de una investigación abierta realizada por Mohaiemen sobre las “revoluciones fracasadas” y las consecuencias distópicas no buscadas del hundimiento de los movimientos de izquierda y, tangencialmente, sobre el papel del documentalista, que no es otra cosa que un propagandista parcial. Las fotografías proceden de dos protestas coincidentes y opuestas ocurridas en enero de 2009 en Dhaka: la que tiene lugar en el campus de la universidad, organizada por coaliciones izquierdistas (grupos activistas de estudiantes, con rostros familiares y retórica no menos familiar); y otra, de mayor escala y ambición, organizada por uno de los grupos islamistas de reciente aparición. En esta última, Mohaiemen no encuentra más aliados que los fotógrafos. El ambiente es más apremiante, la retórica más afilada y, como el artista afirma, cuando los manifestantes “defienden que el capitalismo criminal ha fracasado, que arrastra al mundo en su caída y que la cohesión global está implorionando, su mensaje llega a muchos”. Mientras se mueve dentro y fuera de la multitud, le vienen a la mente radicales de otro tiempo lejano, siempre hombres, “levemente quebrados, que hablaban de aquel momento “¿y sí?” del pasado siglo”.

Live True Life or Die Trying is part of Mohaiemen’s ongoing research into “failed revolutions” and the unintended dystopian consequences of the collapse of left movements as well as, obliquely, the role of the documentarian, who is a partisan propagandist. The photographs are from two overlapping and competing protests that took place in Dhaka in January 2009. One is on the university campus, organized by Left coalitions – student activist groups with familiar faces and familiar rhetoric. The other event, larger in scope and ambition, is organized by one of the newer Islamist groups. Here, Mohaiemen finds no allies, except among the photographers. The mood is more urgent, the rhetoric sharper, and as Mohaiemen says, when the protesters “argue that gangster capitalism has failed and is dragging down the world, that the global compact is imploding, it’s a resonant message for many.” Weaving in and out of the crowd, he remembers radicals from another, earlier age. Always men, “slightly broken, talking about the what-if moment of the last century.”

1, 2, 3: Capturas del vídeo.

1, 2, 3: Stills from video.



I AM GOING

LIVE TRUE

OR DIE TRAY



TO

LIFE
MING

PIOTR SZYHALSKI

WHITE STAR CLUSTER: THE THIRD SONIC REENACTMENT OF OPERATION IRAQI FREEDOM (2009)

Instalación: 16 canales de audio, vídeo, software customizado, mobiliario, CDs de audio y material impreso. Producción: LABoral.

Installation: 16 sound streams, video, custom software, furniture, audio CDs and printed matter. Production: LABoral.

White Star Cluster llena el interior vacío de la sala con un entorno sonoro que refleja acontecimientos ocurridos en Iraq mediante una recreación sónica que explora percepciones sobre la guerra. Los textos hablados son transcripciones de vídeos grabados por unas cámaras montadas en los cascos de soldados norteamericanos en Iraq en el marco de operaciones y actividades militares. *White Star Cluster* se centra en material fílmico tomado el 4 de diciembre de 2006 en Ramadi, Iraq, cuando los soldados estadounidenses se enfrentaron a un ataque de “fuego amigo”. Un elenco de actores reprodujo después el diálogo en un estudio. De las voces ultra serenas, íntimas, al lenguaje y los sonidos agresivos y bélicos, las grabaciones van recorriendo todo el espectro de las emociones humanas, con el diálogo de los soldados representados reflejando una verdad aleccionadora y, en ocasiones, incómoda. Diseccionando las nimiedades de esos diálogos producto de la adrenalina, transcritos desde videocámaras instaladas en los cascos, el proyecto recorre un lento y laberíntico sendero de autodestrucción.

White Star Cluster fills the vacant interior of the gallery with a sound environment that echoes events in Iraq –a sonic reenactment that explores perceptions of war. The spoken texts were transcribed from videos recorded by cameras mounted on the helmets of American soldiers in Iraq during military related operations and activities. *White Star Cluster* focuses on footage captured in Ramadi, Iraq, on December 4, 2006, when US soldiers came under friendly fire attack. The dialogue was then performed in the studio by a cast of players. From ultra quiet, intimate voices to aggressive and confrontational language and sounds, the recordings span the range of human emotions as the soldiers’ reenacted dialogue reflects a sobering and at times discomfiting truth. Dissecting the minutiae of the adrenaline-induced dialogues transcribed from the helmet-cam videos, the project follows a slow, labyrinthian path of self-destruction.







CONTRAMEDIDAS
COUNTERMEASURES

SOBRE ÁNGELES, HISTORIAS Y PROGRESOS **ON ANGELS, HISTORIES AND PROGRESSES**

PAU ALSINA

Decía Benjamin que la historia, hecha de instantes más que de un *continuum*, es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino el que está lleno de “tiempo del ahora”. Ese “tiempo del ahora”, donde el pasado reaparece en el presente, se opone pues a la idea de una historia como progreso continuado, para presentárnosla llena de saltos. Mientras, nos insta a que los humanos asumamos el desafío de ser co-partícipes en la construcción de la propia historia.

Así, la acción humana aparece como una fuerza que se rebela frente a la desolación del ángel de la Historia, que contempla las ruinas de la historia, arrasada por el huracán del progreso construido sobre las cenizas de la humanidad. Un ángel que se ve empujado a un futuro incierto, del que ya no espera nada. Ciertamente el temor de Benjamin respecto a la modernidad provenía de ese progreso que, en su afán por borrar todo pasado en favor del futuro, elimina precisamente a la humanidad misma.

Sobre la idea de progreso podemos afirmar que es una de las bases teóricas de nuestra modernidad constitutiva; que implica una concepción lineal del tiempo, con un sentido de la Historia, y orientado al futuro; que, a su vez, presupone la idea de una unidad fundamental de la humanidad, que evoluciona en la misma dirección. Pero la metafísica del progreso que prometía la posibilidad de una mejora en la condición humana contrasta con la realidad destructora y aniquilante del ahora, nos decía Benjamin ya en sus tiempos.

Si bien la idea fue formulada en el siglo XVII por los primeros teóricos del progreso, que oponían los balbuceos de los antiguos a la sabiduría de los modernos, o el posterior desarrollo de las ciencias y las tecnologías, es cierto que muchas de las ideas que se hallan inscritas en la idea misma de progreso estaban ya presentes en el cristianismo. En la Biblia se puede encontrar ya el recurso a una temporalidad lineal, donde se excluye toda concepción cíclica de la historia que ahora se orienta progresivamente a lo mejor, instalado en el futuro. La secularización de muchas de estas ideas de progreso a su vez se fundieron con el desarrollo de la ciencia y la tecnología y su renovado optimismo, que llevó a teóricos, como Francis Bacon, a afirmar que el papel del hombre era nada más y nada menos que controlar la natu-

Benjamin said that history, made up of individual instants more than of a *continuum*, is the object of a construction, whose place is not homogeneous and empty time, but rather one that is full of the “time of the now.” That “time of the now,” where the past re-emerges in the present, is consequently opposed to the notion of a History as an ongoing process, presenting itself to our view as a series of leaps. Meanwhile, it encourages us -human beings- to accept the challenge of being co-contributors in the construction of history itself.

Accordingly, human action is a force rebelling against the destruction of the angel of history who observes the ruins of history swept away by the hurricane of progress built on the ashes of mankind. An angel driven towards an uncertain future, from which he expects nothing. Certainly, Benjamin’s fear for modernity was based on the brand of progress which, in its aspiration to erase all past in favour of the future, actually eliminates mankind itself.

On the notion of progress, we could say that it is one of the theoretical bases of our constitutive modernity; that it involves a linear conception of time, with a keen awareness of History and headed toward to the future; that, in turn, it presupposes the notion of a fundamental unity of mankind evolving in the same direction. But the metaphysics of progress that promised the possibility of an improvement in the human condition contrasts with the destructive, annihilating reality of the now, as Benjamin already said in his day.

And although the idea was formulated in the 17th century by the pioneering theorists of progress, opposing the early mutterings of the ancients with the wisdom of modern thinkers, or the later development of sciences and technology, the truth of the matter is that many of the ideas ascribed to the very notion of progress were already present in Christianity. Thus, the Bible already

raleza mediante el conocimiento de sus leyes. Este optimismo tecno-científico se sumaba a una voluntad de control de la naturaleza y de expansión económica en el territorio.

Seguidamente, la constatación de la acumulabilidad del conocimiento científico llevó a deducir la superioridad de los modernos frente a los antiguos, donde la tradición deviene entonces un obstáculo a superar por el empuje de la razón. Lo nuevo es mejor por el hecho de ser nuevo, y es hacia lo que se debe tender, hacia la producción de lo nuevo como garantía de perfección y progreso. De esta manera el progreso, resultado de la evolución, se erige a la vez como principio de esa evolución. Así, para los progresistas modernos, aquello que se opone al progreso, es decir la tradición, los prejuicios etc., debe ser rechazado porque precisamente impide el desarrollo del sentido mismo de la Historia. Esta idea se extendió a todos los ámbitos hasta transformar al mismo hombre, que asocia de esta manera progreso material a progreso moral y humano.

Pero inevitablemente frente a estas ideas de progreso surgen preguntas como las que hacen referencia a la dirección atribuida a este progreso: ¿encontramos una sola dirección?, o ¿hay muchas más direcciones?, ¿desde dónde se marca la dirección del cauce de ese progreso?, ¿existe una fuerza directriz de ese progreso? O, por ejemplo, si resultara que ese progreso tuviera una determinada dirección, entonces ¿se podría llegar a una meta final que permitiese cumplir todos los objetivos marcados? O aún más, si resultase que hubiésemos llegado a esa meta final, ¿significaría eso la desaparición de la Historia misma? ¿Significaría esto que ya no podría ocurrir nada nuevo? Y si así fuese, ¿tendría entonces sentido estudiar la Historia?

Ciertamente el recurso a la Historia para conectarla a un presente, con el fin de que éste pierda su carácter gratuito y sin sentido, no significa que mediante esa conexión con los antecedentes se estén descubriendo, a su vez, los fundamentos que explican el presente. Podemos decir que la teleología que asoma en la narrativa de los orígenes parte de una metáfora donde la idea del progreso actúa como ropaje discursivo metafórico de un cierto evolucionismo, introduciendo una direccionalidad en la historia, un fondo de continuidad sobre el incesante flujo de modificaciones y discontinuidades que se halla en los acontecimientos.

included the resource of linear temporality, excluding any cyclical conception of history, which is now gradually oriented towards an betterment to be found in the future.

In turn, the secularisation of many of these notions of progress merged with the development of science and technology and with their renewed optimism, leading theorists like Francis Bacon to state that the role of man was, no more nor less, to control nature by discovering and dominating its rules. A techno-scientific optimism that was added to a will to control nature and of economic expansion within the territory. After that, the acknowledgement of the accumulative nature of scientific knowledge led to the inference of the superiority of the modern over the ancient, with tradition becoming an obstacle to be superseded by the impulse of reason. New is better for the mere fact of being new and that is the direction in which we must head: towards the production of the new as a guarantee of perfection and progress. In that way, progress, a by-product of evolution, emerges at the same time as the principle of that evolution. Thus, for the modern progressive, anything opposing progress, namely, tradition or prejudices, etc., should be rejected precisely because it prevents the development of the very meaning of History. That idea spread to all spheres to the point of transforming man himself, who, in this way, associates material progress to moral and human progress.

However, it is inevitable that these notions of progress have to face questions like those alluding to the direction attributed to that progress: Is there a single direction? Or, are there more than one? What is the point from which the direction of the channel of that progress is drawn? Is there a steering force for that progress? Or, if that progress has a certain direction, would it be possible to reach a finishing line that could allow us to fulfil all the targeted objectives? Furthermore, in the case that we eventually reach that finishing

Pero también podríamos concebir el tiempo como una espiral y no tanto como una línea, una espiral que se contrae, o se pliega, conectando con mil formas inéditas, lo cercano y lo próximo, lo lejano y lo distante. Cabe recordar que aquello que ya ha pasado no siempre queda inmerso en un pasado inmemorial y dispuesto a ser olvidado, sino que más bien ese pasado pervive reactualizándose de mil y una maneras diferentes. Frente a esta teleología implícita en la idea de progreso, cabe preguntarse sobre qué es lo que permanece aislado e invisible en los márgenes de ese discurso que presupone un componente de direccionalidad.

Se trataría entonces de una Historia incapaz de aprehender la concreción singular de la adaptación local de una variación en sí misma, porque la adscribe a una metanarrativa del progreso. Aparece, una vez más, la vieja matriz epistémica que imposibilita pensar el devenir y la multiplicidad, neutralizando las diferencias sin ahondar en el espesor de la novedad. Frente a ello cabría oponer una Historia intempestiva como contra-memoria, en la que no se trataría tanto de dar cuenta de la verdad de la Historia, sino más bien de la Historia de las verdades, una arqueología crítica que expone la forma en que aquello que se presenta como nuevo a menudo no tiene nada de nuevo, y en ese dar cuenta de aquello que permanece oculto permite dilucidar lo viejo que hay en lo nuevo, y lo nuevo que hay en lo viejo.

No obstante, con la idea de progreso otra vez toma cuerpo el supuesto de la existencia de una continuidad explicativa en la historia, una suerte de causalidad preexistente, en la que se obvia la pregunta clave sobre el lugar teórico del enunciante, en el que sea posible dominar la totalidad desde una supuesta superioridad ontológica. El hombre lleva en sí la historia que explora, de la misma manera que la idea de progreso lleva adjunta un determinado ideal de hombre. Progreso ¿de quién?

“Progreso” y “civilización” parecen confundirse como sinónimos cuando se da por supuesto que cuando se habla de “civilización” nos referimos, desde un habitual etnocentrismo implícito, a nuestra civilización occidental. Mientras tanto, en nombre del progreso se legitiman todo tipo de prácticas neocolonialistas, que ejercen una supuesta misión civilizadora sobre aquellas civilizaciones “necesitadas” de una intervención. Pero, aunque las desilusiones que se erigen de los escombros

line, would that mean the end of history itself? Would that imply that nothing new could ever happen? Should that be the case, would there be any point in studying History?

Of course, the recourse to history for its connection to a present in order to help the latter to divest itself of its gratuitousness and meaninglessness does not mean that this connection with antecedents leads us, in turn, to discover the fundamentals explaining the present. In this regard, we could say that the teleology traced in the narrative of origins is grounded in a metaphor, where the notion of progress acts as a metaphorical discursive disguise for a certain evolutionist nature, introducing directionality in history, a bottom line of continuity for the incessant flow of alterations and discontinuities found in the events.

But instead of a line, we may also conceive time as a spiral; a contracting or unfolding spiral, connecting with a thousand forms never seen before, with the close and near, with the remote and distant. We must bear in mind that what has happened is not always consigned to an immemorial ready-to-be-forgotten past. On the contrary, that past survives, updating itself in countless different ways. In contrast with the teleology implicit in the notion of progress, we could ask ourselves what is it that remains isolated and invisible in the margins of that discourse that presupposes an element of directionality.

It would therefore be about a History unable to apprehend the singular concretion of the local adaptation of a variation in itself, because it ascribes it to a metanarrative of progress. Once again, what emerges is the old epistemic matrix, that renders the thinking of becoming and of multiplicity impossible, neutralising the differences without delving into the density of the new. This could be opposed by an untimely History as a counter-memory that, rather than providing an account of the truth of History, would be about the History of truths—a critical

de la historia de nuestra civilización merman todo optimismo desinformado, la idea de un progreso universal, orientado al futuro por encima del pasado o el presente, sigue plenamente vigente, con su consiguiente culto a la novedad *per se*. Una vez más, nos hallamos basculando entre un renovado optimismo y la cruda visión de los escombros del siglo pasado ocupando nuestro incierto porvenir.

archaeology exposing the way in which what is presented as new, has frequently nothing new about it, and that, in giving account of what remains hidden we can elucidate what is old in the new, and what is new in the old.

However, the notion of time gives rise, once again, to the supposition of the existence in history of an explanatory continuity, a kind of pre-existing causality, that overlooks the key question about the theoretical place of the enunciator, where it is possible to dominate the totality from a hypothetical ontological superiority. Man carries in himself the history he explores, just as the notion of progress brings with it a certain ideal of man. Progress? Whose progress?

“Progress” and “civilization” are often erroneously taken to be synonyms if it is assumed that, when talking about “civilization,” we are talking, from a routinely accepted implicit ethnocentrism, about our Western civilisation. Meanwhile, all kinds of neo-colonialist practices are legitimised in the name of progress, exerting a supposed civilising mission on those civilisations “in need” of intervention. For, even though the disappointments rising from the wreckage of the history of our civilisation abate any ill-informed optimism, the notion of universal progress, oriented to the future over and above the past or the present, continues fully in force, with its subsequent cult of the new for its own sake. Once again, we find ourselves shifting between a renewed optimism and the lacerating vision of the wreckage of the last century occupying our uncertain time to come.

HASAN ELAHI

TRACKING TRANSIENCE: A MONTH OF SUNDAYS (2009)

Proyección, Internet. <http://trackingtransience.net>

Projection, Internet. <http://trackingtransience.net>

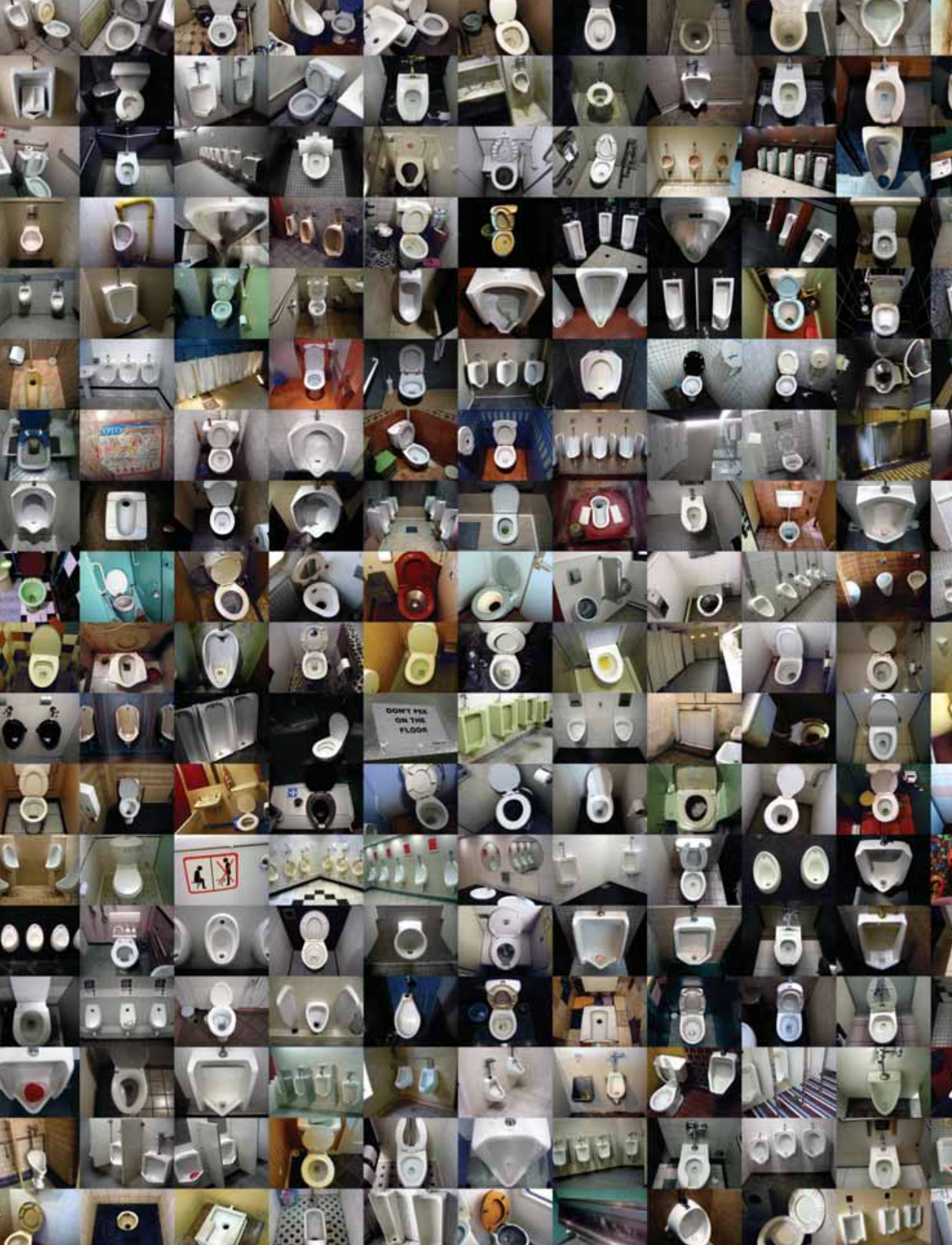
Hasan Elahi inició su proyecto *Tracking Transience* en 2004 como una forma de autovigilancia. En un primer momento, el proyecto se planteó como respuesta a la errónea inclusión del artista en las bases de datos norteamericanas de la Guerra contra el Terror. Elahi decidió colgar en Internet, en tiempo real, un historial de su vida lo más completo posible, de forma que las autoridades estadounidenses no tuvieran que preguntarse, en ningún momento, dónde se encontraba, qué estaba comiendo o a qué correspondían sus últimos pagos con tarjeta de crédito. Si deseaban saberlo, no tenían más que buscar todos esos datos online. En última instancia, *Tracking Transience* es una reflexión sobre el control, abierto, subrepticio e inconsciente al que nos encontramos cada vez más sometidos y, posiblemente, también una forma de eludir ese control sobrecargando el sistema con un exceso de información que haga su procesamiento ininteligible. La instalación *Month of Sundays* de *Tracking Transience* utiliza una plantilla de 31 imágenes con forma de calendario, en la que cada cuadro representa un día de autovigilancia de Elahi con un texto superpuesto ofreciendo datos sobre comunicaciones, transacciones bancarias o diarios que registran todos los movimientos del artista, como “7-11, Fremont, CA, \$1.37,” que indicaría la compra de un artículo por 1,37 dólar en una tienda 7-11 de Fremont, California.

Hasan Elahi began the *Tracking Transience* project in 2004 as a form of self-surveillance. Initially, the project responded to the fact that Elahi was mistakenly singled out by databases used in the US War on Terror. The artist decided to upload to the Internet in real time as complete a record as possible of his life, so that US authorities would never have to wonder about where he was or what he was eating or his most recent credit card transactions. They could just look it up online. Ultimately, *Tracking Transience* is a commentary on the surveillance –overt, surreptitious and inadvertent– to which we are all increasingly subject and, possibly, a means of evasion by overloading the system with too much information to be intelligibly processed. The *Month of Sundays* installation of *Tracking Transience* uses a grid of 31 images in a calendar format with each grid representing Elahi’s self-surveillance for one day with overlaid text comprised of communication records, banking transactions, and transportation logs such as “7-11, Fremont, CA, \$1.37,” indicating the purchase of an item for \$1.37 at a 7-11 store in Fremont, CA.

1, 2: Capturas de la instalación.

1, 2: Stills from the installation.







KNOWBOTIC RESEARCH + PETER SANDBICHLER

BE PREPARED! TIGER! (2005-2006)

Barca, aluminio y madera: 440 x 240 x 75 cm; vídeo monocanal: 1' 15".

Boat, aluminum and wood: 440 x 240 x 75 cm; single-channel video: 1' 15".

En abril de 2004, apareció en Internet un vídeo que mostraba a dos miembros de la guerrilla de los Tigres Tamiles patrullando con orgullo las aguas de Sri Lanka en una barca *tuneada* con la forma del bombardero de la fuerza aérea norteamericana Stealth F117. En 2006, Knowbotic Research decidió investigar la mezcla de deslumbrante visibilidad y ceguera tecnológica representada por esa barca. Con ayuda del ingeniero Peter Sandbichler, reconstruyeron una nueva barca *stealth* que botaron en el puerto de Duisburgo. Aunque la silueta poligonal del bote destacaba, visible, entre el tráfico local de embarcaciones, resultó ser invisible al radar del muelle. Una capa de invisibilidad a la acción del radar que no acabaría traduciéndose en invencibilidad para el movimiento de liberación tamil; sin embargo, en palabras del escritor Stefan Riekeles, desde el punto de vista formal, en la actual sociedad de control, la barca sería “como un plano en negativo del espacio controlado por el radar”. De forma parecida al *Tracking Transience*, de Hasan Elahi, *Be prepared! Tiger!* exhibe públicamente sus contramedidas frente unos algoritmos panópticos, haciendo alarde de visibilidad bajo el radar.

In April 2004 video footage appeared on the Internet showing two Tamil Tigers proudly patrolling Sri Lankan waters in a boat retrofitted in the shape of a US Air Force F117 Stealth Bomber. In 2006 Knowbotic Research decided to investigate the juxtaposition of a glaring visibility and technological blindness symbolized by the boat and, with engineer Peter Sandbichler, reconstructed a stealth boat and launched it in the harbour of Duisburg, Germany. The polygonal contours of the boat were jarringly visible among the local boat traffic, but it proved invisible to quayside radar. While the cloak of such radar invisibility did not ultimately translate into invincibility for the Tamil liberation movement, as pointed out by writer Stefan Riekeles, the boat's shape is a “negative blueprint of the radar-controlled space” of contemporary surveillance society. Not unlike Hasan Elahi's *Tracking Transience*, *Be prepared! Tiger!* publicly performs its countermeasures to panoptic algorithms, visibly parading under the radar.

1, 2: Capturas del vídeo.

1, 2: Stills from video.







TREVOR PAGLEN

LIMIT TELEPHOTOGRAPHY / THE OTHER NIGHT SKY

De la serie *Limit Telephotography: Morning Commute (Gold Coast Terminal) / Las Vegas, NV/ Distance ~ 1 mile/ 6:26 a.m.* (2006). C-Print. 76,2 x 91,4 cm. Cortesía: Galerie Thomas Zander, Colonia y Altman Siegel Gallery, San Francisco. ©Trevor Paglen; *Large Hangars and Fuel Storage / Tonopah Test Range, NV/ Distance ~ 18 miles/ 10:44 am* (2005). C-Print. 76,2 x 91,4 cm. Cortesía: Galerie Thomas Zander, Colonia y Altman Siegel Gallery, San Francisco. ©Trevor Paglen.

De la serie *The Other Night Sky: Lacrosse/Onyx II Passing Through Draco (USA 69)* (2007). C-Print. 152 x 121 cm. Cortesía: Galerie Thomas Zander, Colonia y Altman Siegel Gallery, San Francisco. ©Trevor Paglen; *DMSP 5B/F4 from Pyramid Lake Indian Reservation (Military Meteorological Satellite; 1973-054A)* (2009). C-Print. 94 x 76,2 cm. Cortesía: Galerie Thomas Zander, Colonia y Altman Siegel Gallery, San Francisco. ©Trevor Paglen.

From the series *Limit Telephotography: Morning Commute (Gold Coast Terminal) / Las Vegas, NV/ Distance ~ 1 mile/ 6:26 a.m.* (2006). C-Print. 76,2 x 91,4 cm. Courtesy: Galerie Thomas Zander, Cologne and Altman Siegel Gallery, San Francisco. ©Trevor Paglen; *Large Hangars and Fuel Storage / Tonopah Test Range, NV/ Distance ~ 18 miles/ 10:44 am* (2005). C-Print. 76,2 x 91,4 cm. Courtesy: Galerie Thomas Zander, Cologne y Altman Siegel Gallery, San Francisco. ©Trevor Paglen.

From the series *The Other Night Sky: Lacrosse/Onyx II Passing Through Draco (USA 69)* (2007). C-Print. 152 x 121 cm. Courtesy: Galerie Thomas Zander, Cologne and Altman Siegel Gallery, San Francisco. ©Trevor Paglen; *DMSP 5B/F4 from Pyramid Lake Indian Reservation (Military Meteorological Satellite; 1973-054A)* (2009). C-Print. 94 x 76,2 cm. Courtesy: Galerie Thomas Zander, Cologne and Altman Siegel Gallery, San Francisco. ©Trevor Paglen.

El trabajo fotográfico de Trevor Paglen analiza el acto de “ver” y reflexiona sobre el acceso y la transparencia, lo clasificado como secreto y lo que se sustrae de la visión pública. Su serie *Limit Telephotography* utiliza telescopios de gran capacidad, con espectros de longitud focal de entre 1.300 y 7.000 milímetros, para fotografiar bases e instalaciones militares secretas de Estados Unidos, escondidas en los desiertos y parapetadas tras docenas de kilómetros de territorio de acceso restringido. Y, aunque sea bien poco lo que las imágenes muestran (puede llegar incluso a parecernos banal), sugieren actividades del más alto secreto a las que ningún civil tiene acceso.

La serie *The Other Night Sky* utiliza datos recogidos por astrónomos aficionados para hacer rastrear y fotografiar satélites de reconocimiento secretos en órbita alrededor de la tierra. Las imágenes de formaciones de estrellas y planetas aluden engañosamente a la pintura del romanticismo, aunque lo que en realidad muestran es ese “otro” firmamento nocturno que es, en sí mismo, un ojo vigilante. Las obras de Paglen hacen que las tecnologías de reconocimiento se vuelvan en contra de sí mismas, ofreciendo acceso a lo secreto y, al hacerlo, a la posibilidad de “mirar cómo nos miran”.

Trevor Paglen’s photographic works critically examine the act of “seeing”, reflecting on access and transparency, what is classified and remains hidden from public view. His series *Limit Telephotography* employs high-powered telescopes with focal length ranges between 1,300 and 7,000 millimetres to photograph classified military bases and installations in the US, hidden in deserts and buffered by dozens of miles of restricted land. While the images show little –what is seen may look banal– they suggest top-secret activities to which no civilian can gain access.

The Other Night Sky series uses data compiled by amateur astronomers and hobbyist satellite observers to track and photograph classified reconnaissance satellites in earth orbit. The images of formations of stars and planets are deceptively suggestive of Romantic paintings, yet show the “other” night sky that is itself a watchful eye. Paglen’s works turn reconnaissance technologies against themselves, providing access to the classified and thereby “watching them watching us”.

1: *Large Hangars and Fuel Storage / Tonopah Test Range, NV/ Distance ~ 18 miles/ 10:44 am* (2005). 2: *Lacrosse/Onyx II Passing Through Draco (USA 69)* (2007). 3: *Reservation (Military Meteorological Satellite; 1973-054A)* (2009).

1: *Large Hangars and Fuel Storage / Tonopah Test Range, NV/ Distance ~ 18 miles/ 10:44 am* (2005). 2: *Lacrosse/Onyx II Passing Through Draco (USA 69)*. 3: *Reservation (Military Meteorological Satellite; 1973-054A)* (2009).







NONNY DE LA PEÑA & PEGGY WEIL

GONE GITMO (2007-EN PROCESO)

Entorno virtual, Second Life. Agradecimientos: BAVC (Bay Area Video Coalition) New Media Producer's Institute y The MacArthur Foundation por incubar el proyecto; Joi Ito por proporcionar el primer territorio SL; USC Annenberg School of Communication por hospedar la instalación actual; Bernard Drax por la machinima de "Virtual Guantánamo" y por su composición de la instalación machinima.

Virtual environment, Second Life. Acknowledgements: BAVC (Bay Area Video Coalition) New Media Producer's Institute and The MacArthur Foundation for incubating the project; Joi Ito for providing the first SL land; USC Annenberg School of Communication for housing the current installation; Bernard Drax for "Virtual Guantánamo" machinima and scoring the machinima installation.

Gone Gitmo es una simulación del Penal de Guantánamo en el entorno virtual de Second Life, que "abre" el tristemente célebre e inaccesible campo de internamiento al público. La simulación de Guantánamo creada por las dos artistas incorpora vídeos documentales, experiencias guionizadas al servicio de los avatares de los visitantes y eventos en vivo. *Gone Gitmo* no aspira a capturar la realidad de la vida en la prisión, sino que se aprovecha del universo virtual para generar una vivencia de la pérdida de control y capacidad de acción derivadas del internamiento. La experiencia se inicia en un avión de transporte C-17, con el avatar del visitante encapuchado y teletransportado a una celda situada en Camp X-Ray, en donde se enfrentará a un vídeo documental del campo y de los detenidos. Camp Delta incluye una experiencia de "Agujero Negro Legal", que ayuda a enfrentarse a la pérdida del derecho de *habeas corpus*. Junto a los campos se encuentran las "Cámaras de Contemplación", unos espacios en los que visualizar reportajes sobre las prácticas que tienen lugar en Guantánamo, incluyendo grabaciones de la antología *Poemas desde Guantánamo* así como transcripciones de interrogatorios del FBI.

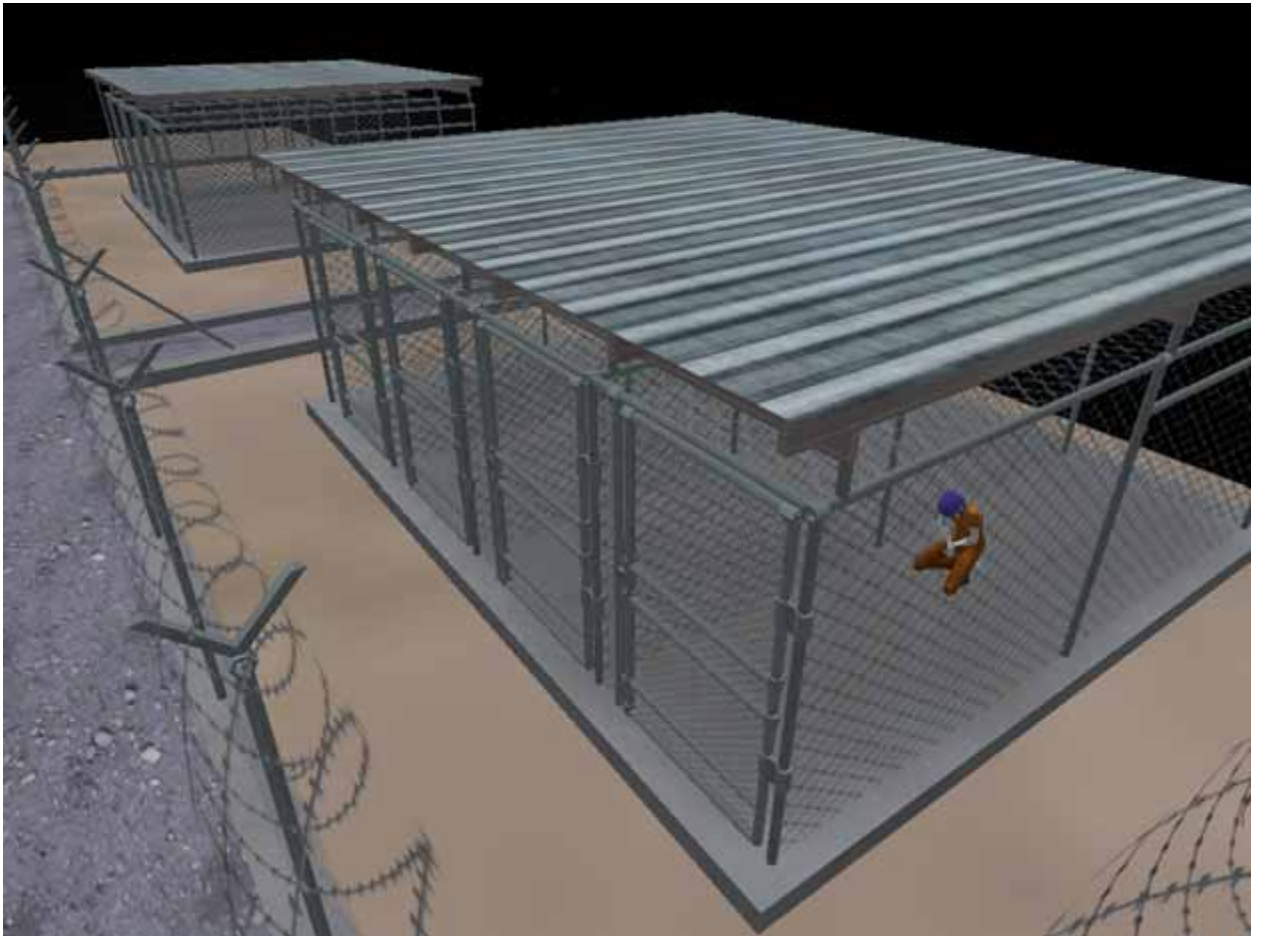
Gone Gitmo is a simulation of Guantánamo Prison in the virtual environment of Second Life that "opens" the notorious, inaccessible prison camp to the public. The artists' simulation of Guantánamo incorporates documentary video, scripted experiences for visitors' avatars and live events. While *Gone Gitmo* does not pretend to capture the reality of life in the prison, it takes advantage of the virtual world to create an experience of the loss of control and agency that comes with imprisonment. The experience begins in a C-17 transport plane as the visitor's avatar is hooded and teleported to a cell in Camp X-Ray and confronted with documentary video of the camp and detainees. Camp Delta includes a "Legal Black Hole" experience to address the loss of *habeas corpus* rights. Adjacent to the camps are a series of "Contemplation Chambers", spaces featuring reports of practices occurring in Guantánamo, among them recordings from the collection *Poems from Guantánamo* and transcripts from FBI interrogations.

1, 2, 3: Capturas de pantalla.

1, 2, 3: Screen grabs.







SYSTEM-77 CCR CONSORTIUM

ALL THAT IS SOLID MELTS INTO AIR! (2009)

Operación aerobática táctica no tripulada / instalación de observación. Producción: Zavod Projekt Atol. Coproducción: LABoral. Con el apoyo de: Ministerio de Cultura, República de Eslovenia; Concejalía de cultura del Ayuntamiento de Ljubljana. C-Astral Ltd. Bramor UAS ha sido desarrollado, diseñado y fabricado por C-Astral Ltd., Ajdovscina, Eslovenia.

Unmanned tactical aerobatic operation/observation installation. Production: Zavod Projekt Atol. Coproduction: LABoral. With the support of: Ministry of Culture, Republic of Slovenia, City of Ljubljana Cultural Department. C-Astral Ltd. Bramor UAS was developed, designed and manufactured by C-Astral Ltd., Ajdovscina, Slovenia.

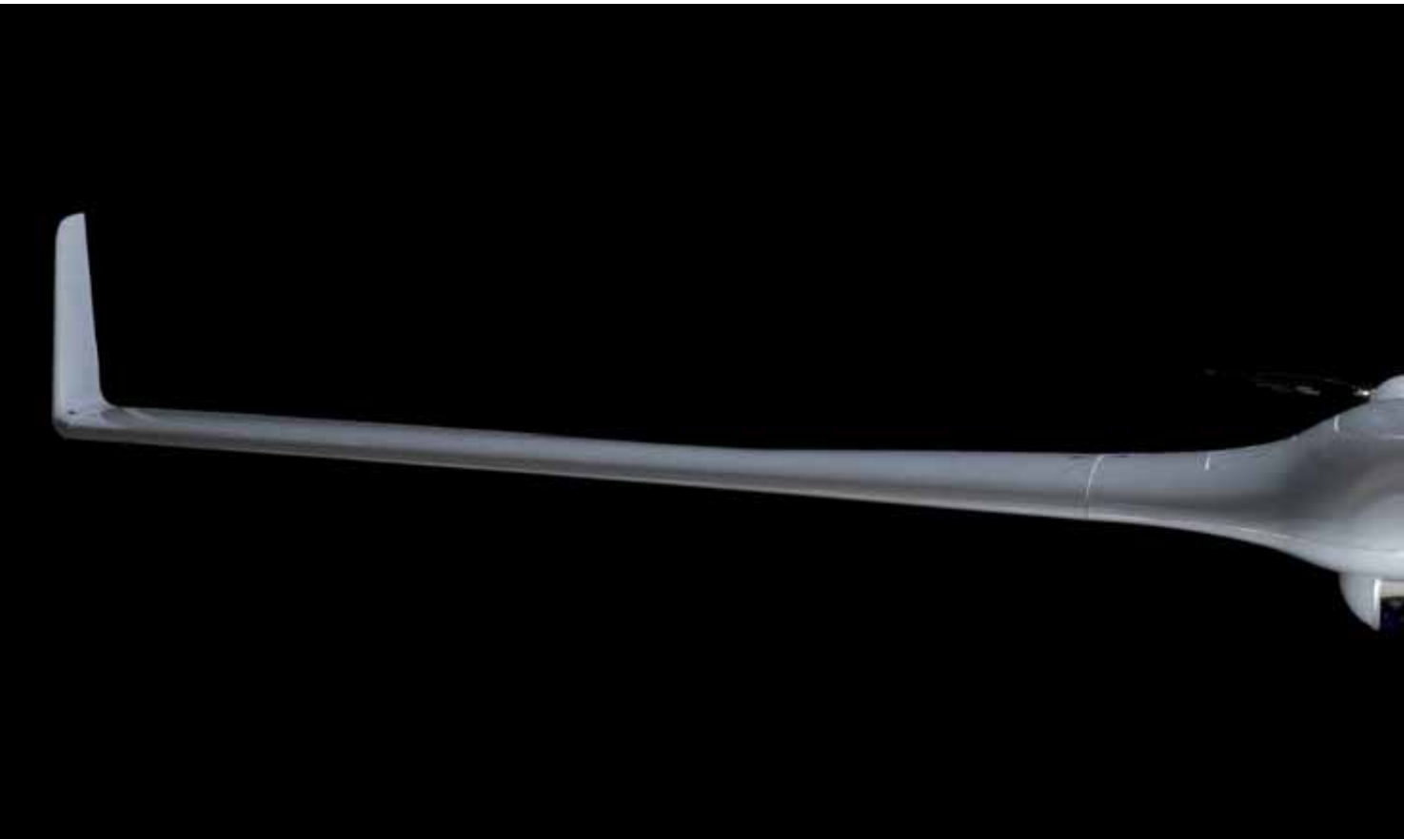
S-77CCR es un sistema de contravigilancia táctica para el control terrestre de los UAV (vehículos aéreos no tripulados) y aviones teledirigidos de vigilancia del espacio público. *All that is Solid Melts into Air!* es una nueva obra de S-77CCR Consortium, que explora el potencial de los sistemas tácticos no tripulados para operaciones estéticas codificadas en línea con la tradición de la *aeropittura futurista*. La obra consiste en una performance aérea y una instalación que la documenta, presentando además la historia del Consortium y de sus diferentes proyectos y plataformas.

S-77CCR is a tactical media and hardware counter-surveillance consortium, set up to develop, design, and operate Unmanned Aerial Systems in several different scenarios and settings in which the civil society can be empowered by counter-surveillance technologies. *All that is Solid Melts into Air!* is a new work by the S-77CCR Consortium, which explores the potential of tactical unmanned systems for codified aesthetic operations in line with the *aeropittura futurista* tradition. The work consists of a flying performance and an installation documenting the performance and presenting the history of the consortium and its different projects and platforms.

1: La unidad S-77CCR en Karlsplatz, Viena. 2, 3: Vistas de una instalación anterior. Foto: Miha Bratina.

1: The S-77CCR Unit in Karlsplatz, Vienna. 2, 3: Views from a previous installation. Photo: Miha Bratina.







GLOBALIZACIÓN
GLOBALISATION

DOUBLE HAPPINESS



PRODUCCIÓN ESTÉTICA Y VIDA ECONÓMICA

AESTHETIC PRODUCTION AND ECONOMIC LIFE

TIZIANA TERRANOVA

La afirmación de que las políticas neoliberales han dado forma a la globalización económica que ha alterado la existencia de la mayor parte de los habitantes de nuestro planeta parece librarse, al menos por el momento, de toda controversia. Tampoco parece haber grandes desacuerdos a la hora de evaluar la fuerza de dichas políticas, definidas como la extensión de la economía de mercado a cuantos lugares sea posible y siempre que se pueda, si bien de una manera que no implique un cambio total en las relaciones de poder establecidas, como las existentes entre el Norte y el Sur o entre el capital y el trabajo. Más que una implementación uniforme, esas políticas han generado un espacio planetario de circulación modulada, permitiendo el paso de ciertos flujos (como el del capital o el de las élites globales) al tiempo que intentan bloquear otros (como el de los emigrantes). En sí mismo, ese espacio desterritorializado y modulado de circulación global depende, con toda claridad, de ciertas disposiciones espaciales contingentes que son el origen de la emergencia de unas relaciones específicas entre soberanía política, regulación económica y vida cotidiana.¹

A mediados de los setenta, el filósofo y genealogista galo Michel Foucault fue de los primeros en preguntarse por el posible significado de esa *marketización* contenida en el discurso de los economistas neoliberales mostrando, al hacerlo, que lo que los autores neoliberales estaban teorizando era un pensamiento político al servicio de un tipo de gobierno que lo que intentaba era una regulación generalizada de la sociedad en base al modelo del mercado. El mercado neoliberal, argumentaba Foucault, es, ante todo, una esencia, un *eidós*, una forma ideal a la que sólo es posible acercarse desde la distancia mediante una aproximación contingente.² Desde su perspectiva de economista neoliberal europeo, Walter Eucken explicaba que se trata de “una suerte de mecanismo sutil y muy fiable, siempre que funcione bien y que no se vea perturbado por intervención alguna”.³ Como Foucault argumentó, no sin generar controversia, la esencia de ese mercado neoliberal no es, en primer lugar, el intercambio, sino la competencia. En tanto que tal, el *homo oeconomicus* del neoliberalismo no es ya un sujeto de producción o intercambio, sino el sujeto de la empresa: el poseedor, internamente escindido, de una cierta cantidad de capital humano móvil y varia-

By now there is nothing controversial about the statement that the economic globalisation that has changed the life of most inhabitants of this planet over the past thirty years has been shaped by neoliberal policies. Neither is there much disagreement about the overall assessment of the thrust of such policies. They have been defined as the extension of the principles of a market economy wherever and whenever possible –albeit never in such a way as to allow a true reversal of established relations of power, such as those between North and South, or capital and labor. Rather than being implemented in a uniform way, such policies have produced a planetary space of modulated circulation, allowing some flows to pass (such as capital and global elites) while attempting to block others (such as migrants). As such, this deterritorialized and modulated global space of circulation is clearly dependent on contingent spatial arrangements where specific relations between political sovereignty, economic regulation, and daily life have emerged.¹

In the mid-seventies, the French philosopher and genealogist Michel Foucault was one of the first to ask what such marketization might mean within the discourse of neoliberal economists. Foucault thus showed how neoliberal authors theorized the political rationale for a mode of government that attempted a general regulation of society based on the model of the market. The neoliberal market, Foucault argued, is fundamentally an essence, an *eidós*, an ideal form that can be approached only at a distance, by virtue of a contingent approximation.² As one of the European neoliberal economists, Walter Eucken, explained, it is “a sort of subtle and very reliable mechanism, provided it functions well and nothing intervenes to disturb it.”³ The essence of such a neoliberal market, as Foucault polemically and probably controversially argued, is not primarily exchange, but competition. As such, the neoliberal *homo oeconomicus* is no longer

ble, en competencia con otros poseedores de capital humano, para su triunfo en el mercado neo-darwiniano. En consecuencia, lejos de limitarse a un *laissez-faire* generalizado y ocioso, la tarea de los gobiernos neoliberales consistirá en una activa política dirigida a suscitar las condiciones para la emergencia de mercados (incluyendo el orden social que los apoye y el tipo de subjetividades competitivas que los animen), superando la crítica de mitificación fetichista del capital de los marxistas, que intentaban representar la producción del valor económico como algo generado exclusivamente en el momento del intercambio y no en el lugar que legítimamente le corresponde dentro del proceso de producción, es decir, en la relación entre capital y trabajo. En este caso, estamos ante una racionalidad política y una tecnología de poder que, lejos de prometer la igualdad, se desarrolla con fuerza sobre unas desigualdades que se lo juegan todo a única promesa: la de un crecimiento global, jalonado por las crisis, pero infinito, basado en una continua innovación desencadenada por los mecanismos de la competencia; todo trabajo está llamado a desaparecer de forma gradual dentro de un capital humano planetario, móvil y flexible.

La primera crítica en contra de la idea de que los procesos económicos son, en esencia, autoorganizados y espontáneos fue formulada, claro está, por Karl Marx, quien defendió que en el núcleo de las relaciones económicas nos encontramos con una fuerza subjetiva antagónica, la del trabajo vivo, que constituiría la fuente real de valor y cuya existencia sería intrínseca a la explotación a la que ese trabajo vivo quedaría sometido dentro de una relación de conflicto con el capital.⁴ El marxismo autónomo italiano renovó la crítica marxista argumentando que la subjetividad del trabajo vivo impulsa los progresos de reorganización capitalista, por vía de la negación, mediante su resistencia a la explotación, y de la afirmación a través de su anhelo productor de nuevas formas de vida.⁵ De acuerdo con ello, la composición y recomposición del trabajo vivo actuaría como motor no reconocido de una política de emancipación de la explotación (y de su reconfiguración a un nuevo nivel). Y, si la globalización económica se inició como una vía que permitiera sortear el poder del trabajo organizado en las naciones industrializadas, ha dado también lugar a una nueva resistencia a la

either the subject of production or exchange, but the subject of the enterprise –the internally divided holder of a certain amount of shifting and variable human capital, competing with other human-capital holders for success in the neo-darwinian market place. The task of neoliberal governments would thus be not simply a generalized and idle *laissez-faire*, but an active politics aiming at producing the conditions for the emergence of markets (including the social order that supports them and the kind of competitive subjectivities that animate them). This is more than what Marxists use to decry as the fetishistic mystification of capital– which tried to make the production of economic value appear as engendered exclusively in the moment of exchange rather than in its rightful location within the process of production, that is in the relation between capital and labor. This is a political rationality and a technology of power that does not promise equality, but thrives on inequalities whose stakes are all waged on one single promise: crisis-punctuated but overall infinite growth based on continuous innovation triggered by the mechanisms of competition; all labor gradually bound to disappear into a planetary mobile and flexible human capital.

Of course, the first critique of the notion that economic processes are essentially self-organizing and spontaneous was formulated by Karl Marx, who argued that at the core of economic relations one finds an antagonistic subjective force, that of living labor, which was the real source of value and intrinsically existed, by virtue of the exploitation to which it was subjected, in a conflictual relation to capital.⁴ Autonomist Italian Marxism renewed the Marxist critique by arguing that the subjectivity of living labor is actually driving processes of capitalist reorganization– negatively by means of its resistance to exploitation, and positively by means of its productive desire for new ways of life.⁵ The composition and recomposition of living labor would thus be the unacknowledged engine of

explotación global y a una nueva aspiración a una riqueza global común cuyas instituciones están aún por inventar.⁶

La crítica al neoliberalismo que afirma que el mercado auto-regulado basado en las acciones milagrosamente coordinadas de agentes individuales libres ignora, deliberadamente, la intensificación de la explotación, quedará incompleta (o limitada a la acción de lo negativo, es decir, a la crítica) si no aborda un poder productivo, constituyente. Un poder constituyente que, a lo largo de los años de hegemonía neoliberal, se ha expresado, sobre todo, a través de una exploración teórica y práctica de las formas peculiares de una multiplicidad de asociaciones cuyo poder emana de la ontología de las redes y que se plasma, por ejemplo, en las teorías de la ‘producción social’ y de las ‘filosofías igualitaristas’ basadas en el principio de asociación y cooperación solidaria entre individuos libres.⁷

Dichos movimientos se presentan ante todo como unas nuevas organizaciones de producción susceptibles incluso de ser vistas como complementarias de las formas existentes de organización económica (tales como los mercados o las empresas), ocupando nichos concretos dentro de una ecología económica general estable. Con todo, ¿se puede ver en los principios de la producción social, no sólo un complemento seguro de formas económicas existentes, sino también a los portadores de una posible reconfiguración general de principios económicos y, con ello, de la propia existencia en el siglo XXI? Si la cooperación en red aspira a desempeñar el papel de poder constituyente de una nueva subjetividad global, tendrá que plantearse una nueva teoría de valor que, como Maurizio Lazzarato ha afirmado, sacaría la economía política de su espléndido aislamiento y revelaría la inextricable interrelación entre el valor económico y los valores de otra índole (estético, cultural, epistemológico, etc.).⁸ Deberá mostrar que la fuente del valor económico no reside, ni en una relación de explotación de la naturaleza, ni en la racionalidad de los agentes económicos individuales, sino en los poderes de cooperación social. Tampoco le bastará con proclamar que esa cooperación se alcanza por vía de una misteriosa armonización de acciones individuales, debiendo, en cambio, demostrar que el valor económico depende enteramente de unas poderosas fuerzas subjetivas: de flujos de creencias, deseos y afectos que circulan entre las subjetividades y

a politics of emancipation from exploitation (and of its reconfiguration at a new level). If economic globalisation started as a means to bypass the power of organized labor in industrialized nations, it has also provoked a new resistance to global exploitation and a new desire for a new global common wealth, whose institutions are yet to be invented.⁶

The critique of neoliberalization that points out that the self-regulatory market based on the miraculously coordinated actions of free individual agents wilfully ignores the intensification of exploitation would thus remain incomplete (or reduced to the labor of the negative, that is, to critique) if it did not express a productive, constitutive power. Throughout the years of neoliberal hegemony, such constitutive power has been mainly expressed through a theoretical and practical exploration of the peculiar forms of multiple associations enabled by the ontology of networks. It has taken the forms, for example, of theories of ‘social production,’ and ‘peer to peer philosophies,’ based on the principle of association and sympathetic cooperation between free individuals.⁷

Such movements have mainly been presented as new organizations of production, which can even appear as complementary to existing forms of economic organization (such as markets or firms) occupying specific niches within an overall stable economic ecology. And yet, is it possible to see in the principles of social production not only a safe complement to existing economic forms, but also the carriers of a possible general reconfiguration of economic principles, and thus, of life in the 21st century as such? If networked cooperation wants to fulfil the role of the constitutive power of a new global subjectivity, it will have to express a new theory of value, one that, as Maurizio Lazzarato has argued, would take political economy out of its majestic isolation and reveal the inextricable inter-relation between economic value and other types of values (aesthetic, cultural, epistemological

que condicionan la naturaleza de su asociación. Después de todo, no faltan sociólogos que, como Karen Knorr Cetina, defienden la posibilidad de considerar los mercados financieros como otra expresión más de la cooperación de unas subjetividades interconectadas en red que, literalmente, actuarían y reaccionarían las unas con las otras a distancia y mediante dispositivos técnicos.⁹ Si así fuera, ¿podría el hundimiento financiero de 2008 ser también una manifestación de esta subjetivación del valor económico y de las creencias, deseos y afectos específicos expresados por las subjetividades neoliberales que la impulsan?¹⁰

De acuerdo con lo anterior, la cooperación social no contendría ninguna salvaguarda interna que la convirtiera milagrosamente en progresista, sino que dependería en gran medida de la composición concreta de las fuerzas subjetivas que la componen y de una evaluación ética de los valores así generados; una evaluación que tendrá que ser inmanentemente producida y que no podrá quedar reducida a una medida abstracta, trascendente. Si la producción social se plantea encontrar su propia racionalidad política, no simplemente como complemento de la *marketización* neoliberal, sino como vía para desplazarla radicalmente y superarla, tendrá que hacerlo recurriendo a otra teoría de valor y a nuevos medios para su producción. Y si el valor económico no es una medición objetiva, sino el resultado de una evaluación intersubjetiva, la obra de arte podría ser algo más que el reflejo o la crítica de un orden económico existente: podría ser otro poder de importancia capital dentro de la constitución y evaluación ética de un valor económico que habrá dejado ya de extraerse de una multiplicidad de formas de vida diferentes e interrelacionadas. Ayudaría a inventar y a difundir nuevos modos de sentir, de percibir y de crear, engendrando nuevas formas de asociación y cooperación. ¿Acabará –por consiguiente– la producción estética afectando de verdad al curso de la vida económica?

¹ Saskia Sassen, *Territory, Authority, Rights: from Medieval to Global Assemblages* (Princeton University Press: Princeton, NJ, 2008).

Aihwa Ong, *Neoliberalism as Exception: Mutations in Citizenship and Sovereignty*. (Duke University Press: Londres, Durham, NC, 2006).

etc).⁸ It will have to show how the source of economic value lies neither in an exploitative relation to nature nor in the rationality of individual economic agents, but within the powers of social cooperation. Neither will it suffice to say that such cooperation is achieved by means of a mysterious harmonization of individual actions, but it will have to show the full dependence of economic value on powerful subjective forces –on flows of beliefs, desires, and affects circulating between subjectivities and determining the character of their association. After all, sociologists such as Karen Knorr Cetina have argued that financial markets, too, could be seen as the expression of the cooperation of internetworked subjectivities that literally act and react on each other at a distance and by means of technological devices.⁸ If that is the case, could the financial crash of 2008 also be an expression of this subjectivization of economic value and the specific beliefs, desires, and affects expressed by the neoliberal subjectivities driving it?¹⁰

There would thus be no safeguard built into social cooperation that would make it miraculously progressive, but it would be highly dependent on the specific composition of the subjective forces that constitute it and on an ethical evaluation of the values thus produced –an evaluation that will have to be immanently produced and could not be reduced to an abstract, transcendental measure. If social production were to find its own political rationality not simply to complement, but to radically displace and overcome neoliberal marketization, it would have to do so by means of another theory of value and by new means of its production. If economic value is not an objective measure, but the result of an inter-subjective evaluation, the work of art could be more than reflection or critique of an existing economic order. It could be another power of fundamental importance in the ethical evaluation and constitution of an economic value that would no longer be abstracted from

² Michel Foucault, *The Birth of Biopolitics: Lectures at the College de France 1978-1979*, editado por Michel Sellenart, Arnold I. Davidson, Alessandro Fontana y François Ewald; traducción inglesa de Graham Burchell (Palgrave MacMillan: Basingstoke, 2008).

³ Citado en Francesco Guala, "Review of Michel Foucault's *The Birth of Biopolitics*" en *Economics and Philosophy* 22 (2006), pp. 429-439.

⁴ Karl Marx, *Capital* (Oxford University Press: Oxford, 1995).

⁵ Steve Wright, *Storming Heaven: class composition and struggle in Italian autonomist Marxism* (Pluto Press: Londres, 2002).

⁶ Michael Hardt y Antonio Negri, *Commonwealth* (Harvard University Press: Cambridge, MA, 2009).

⁷ Michel Bauwens, "Manifiesto: Peer-to-Peer and Human Evolution" (2007); (<http://p2pfoundation.net/Manifiesto>) (consultado el 29 de agosto de 2009).

Yochai Benkler, *The Wealth of Networks: How Social Production Transforms Markets and Freedom* (Yale University Press: New Haven, 2007).

⁸ Maurizio Lazzarato, *Puissances de l'invention: la psychologie économique de Gabriel Tarde contre l'économie politique* (2002).

⁹ Karen Knorr Cetina y Urs Bruegger "The Market as an Object of Attachment: Exploring Postsocial Relations in Financial Markets" en *Canadian Journal of Sociology* 25 (2000), 2, pp. 141-168.

—Karen Knorr Cetina, "The Market" en *Theory, Culture and Society* 23 (2006), 2-3 (Problematizing Global Knowledge: Special Issue), pp. 551-556.

¹⁰ Terranova, Tiziana "New economy, finanziarizzazione e produzione sociale nel Web 2.0" en Andrea Fumagalli y Sandro Mezzadra eds., *Crisi dell'economia globale: Mercati finanziari, lotte sociali e nuovi scenari politici* (Ombre Corte/Uninomade: Verona, 2009), pp. 135-150.

a multiplicity of different interrelated modes of living. It would help to invent and diffuse new modes of sensing, perceiving, feeling and believing, engendering new forms of association and cooperation. Would aesthetic production, that is, actually affect the course of economic life?

¹ Saskia Sassen, *Territory, Authority, Rights: from Medieval to Global Assemblages* (Princeton University Press: Princeton, NJ, 2008).

Aihwa Ong, *Neoliberalism as Exception: Mutations in Citizenship and Sovereignty*. (Duke University Press: London, Durham, NC, 2006).

² Michel Foucault, *The Birth of Biopolitics: Lectures at the College de France 1978-1979*, edited by Michel Sellenart, Arnold I. Davidson, Alessandro Fontana and François Ewald; translated by Graham Burchell (Palgrave MacMillan: Basingstoke, 2008).

³ quoted in Francesco Guala, "Review of Michel Foucault's *The Birth of Biopolitics*" in *Economics and Philosophy* 22 (2006), pp. 429-439.

⁴ Karl Marx, *Capital* (Oxford University Press: Oxford, 1995).

⁵ Steve Wright, *Storming Heaven: class composition and struggle in Italian autonomist Marxism* (Pluto Press: London, 2002).

⁶ Michael Hardt and Antonio Negri, *Commonwealth* (Harvard University Press: Cambridge, MA, 2009).

⁷ Michel Bauwens, "Manifiesto: Peer-to-Peer and Human Evolution" (2007); (<http://p2pfoundation.net/Manifiesto>) (accessed August 29, 2009).

⁸ Maurizio Lazzarato, *Puissances de l'invention: la psychologie économique de Gabriel Tarde contre l'économie politique* (2002).

⁹ Karen Knorr Cetina and Urs Bruegger "The Market as an Object of Attachment: Exploring Postsocial Relations in Financial Markets" in *Canadian Journal of Sociology* 25 (2000), 2, pp. 141-168.

—Karen Knorr Cetina, "The Market" in *Theory, Culture and Society* 23 (2006), 2-3 (Problematizing Global Knowledge: Special Issue), pp. 551-556

¹⁰ Terranova, Tiziana "New economy, finanziarizzazione e produzione sociale nel Web 2.0" in Andrea Fumagalli and Sandro Mezzadra eds., *Crisi dell'economia globale: Mercati finanziari, lotte sociali e nuovi scenari politici* (Ombre Corte/Uninomade: Verona, 2009), pp. 135-150.

NANCY DAVENPORT

WORKERS (LEAVING THE FACTORY) (2008)

Instalación y proyección con monitores múltiples. Cortesía: la artista y Nicole Klagsbrun Gallery, Nueva York.

Coming/Leaving: proyección monocanal. 4' 41"; *Liverpool*: video de 8 canales. 11' 50"; *Blast-Off*: Video monocanal. 4' 17".

Multi-monitor installation with projection. Courtesy: the artist and Nicole Klagsbrun Gallery, New York.

Coming/Leaving: Single-channel projection. 4' 41"; *Liverpool*: 8-channel video. 11' 50"; *Blast-Off*: Single-channel video, 4' 17".

En 2004, Davenport inició *Workers (leaving the factory)*, una serie abierta de proyectos que se transforma en función del contexto en el que se expone. Partiendo del continuado interés de la artista por los siempre mudables vínculos entre los individuos y las instituciones, *Workers* reflexiona sobre la representación histórica del trabajo y las complejas transformaciones sociales de la industria contemporánea. Combinando unas narrativas cuasi documentales y directas, la manipulación digital y un sentido del humor deliberadamente inexpresivo, *Workers* plantea una crítica contemporánea de nuestra cultura globalizada. La instalación aborda la historia del arte de la performance y el medio fílmico y analiza, al mismo tiempo, el velo de sospecha que la cultura digital ha dejado caer sobre la autoridad del documento fotográfico.

In 2004 Davenport began *Workers (leaving the factory)*, an evolving series of projects that transforms itself for each exhibition context. Growing out of the artist's enduring interest in the shifting relations between individuals and institutions, *Workers* reflects on the historical representation of labor and the complex social transformations of contemporary industry. Through a combination of quasi-documentary and straight documentary narratives, digital manipulation and deadpan humor, each variation of *Workers* offers an utterly contemporary critique of our globalised culture. Each segment engages the history of performance art and film while exploring how digital culture has cast a veil of suspicion over the authority of the photographic document.

1: *Coming/Leaving*. 2: *Liverpool*. 3: *Blast-Off*.

1: *Coming/Leaving*. 2: *Liverpool*. 3: *Blast-Off*.







CAO FEI

WHOSE UTOPIA? (2006)

Vídeo monocanal. 20'. Cortesía: la artista y Vitamin Creative Space, Cantón.

Single-channel video. 20'. Courtesy: the artist and Vitamin Creative Space, Canton.

Whose Utopia? se filmó en la fábrica de iluminación de OSRAM China, en el Delta del Río de las Perlas, una zona geográfica que ha sido el motor del enorme auge registrado por la economía china desde finales de la década de los setenta, y que ha atraído a trabajadores de todo el país en busca de oportunidades económicas y de una vida mejor. El proyecto explora la vida de esos obreros inmigrados así como las consecuencias de la globalización en las economías locales. Empresas multinacionales que emplean principalmente a trabajadores chinos han alterado los puntos de encuentro de la cultura, el capital y el trabajo, propiciando nuevas formaciones sociales. Este vídeo en tres partes recurre a la fábrica y a sus sistemas de producción como marco de reflexión poética, superponiendo maquinaria pesada y las delicadas bombillas que en ella se producen. Las coreografías de la cadena de montaje y de las oníricas danzas desarrolladas por los propios trabajadores convergen en una suerte de absurdo cuento de hadas. Al forzar los límites de la normalidad dentro de los espacios de la fábrica, Cao Fei cuestiona la relación entre la utopía y los nuevos sueños y realidades creados por el “progreso” económico.

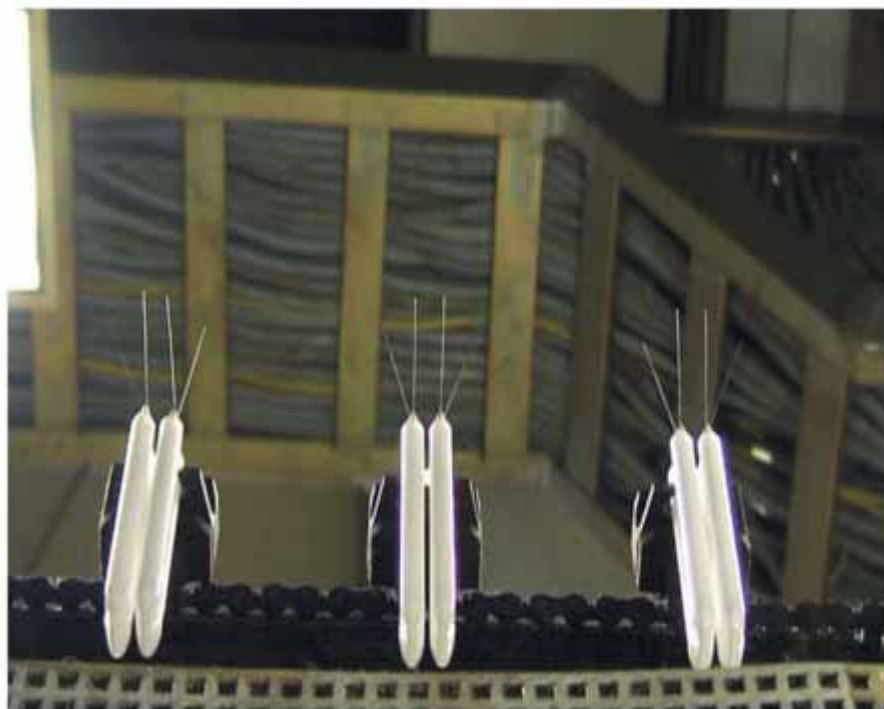
Whose Utopia? was shot at the OSRAM China Lighting Ltd. factory in the Pearl River Delta, which has led the massive boom in China's economy since the late 1970s and has drawn workers from throughout China in search of economic opportunities and a better life. The project explores the life of these migrant factory workers and the effects of globalisation on local economies. Multinational corporations employing mostly Chinese workers have changed the intersections of culture, capital, and labor and led to new social formations. Cao Fei's three-part video uses the factory and its production systems as a stage for poetic reflection, juxtaposing heavy machinery with the delicate light bulbs they produce. The choreographies of the production line and of the dreamlike dances developed by the workers themselves intersect in an absurd kind of fairytale. Pushing the boundaries of normality within the spaces of the factory, Cao Fei questions the relationship between utopia and the new dreams and realities created by economic “progress.”

1, 2, 3: Capturas del vídeo.

1, 2, 3: Stills from video.







GOLDIN + SENNEBY

“IN SEARCH OF A STORY,” 8-PART JOURNAL BY K.D. (2008-2009)

Semanario impreso en *El Comercio*. Texto: K.D. Ilustración: Johan Hjerpe. Área de lectura: Ángel Borrego Cubero. Agradecimientos: Dr. Angus Cameron, portavoz de Goldin + Senneby en el simposio internacional de *Feedforward*. *El ángel de la Historia*. *In Search of a Story* de K.D. se publicó por vez primera en portugués en el semanario *28b*, como parte de la 28 Bienal de Arte de São Paulo.

Weekly journal printed in *El Comercio*. Text: K.D. Illustration: Johan Hjerpe. Reading area: Ángel Borrego Cubero. Acknowledgements: Dr. Angus Cameron acts as spokesperson for Goldin + Senneby during the international symposium *Feedforward*. *The Angel of History*. *In Search of a Story* by K.D. was first published in Portuguese in the weekly newspaper *28b*, part of the 28th São Paulo Biennial.

“*In Search of a Story*,” 8-part journal by K.D. forma parte de *Headless*, un proyecto abierto y de múltiples niveles, iniciado en 2007, en el que Goldin + Senneby se embarcan en una investigación sobre una empresa *offshore* real denominada *Headless, Ltd.*, para explorar la verdadera virtualización y globalización –o desterritorialización– del capital. Mediante un despliegue de personajes que incluye detectives privados, escritores-fantasma, realizadores de documentales, emisarios académicos y actores portavoces, Goldin+Senneby crean unos mundos paralelos en los que la autoría se muestra ambigua y el capital esquivo, elaborando una creíble red de personajes con la que reflejar la corporeidad ficticia del capitalismo global. *In Search of a Story* es el supuesto diario de K.D., publicado en ocho entregas por el periódico asturiano *El Comercio*, sobre la escritura de *Looking for Headless*, una novela de próxima aparición de esa autora, que cuenta la historia de dos artistas Simon Goldin y Jakob Senneby, que contratan los servicios de John Barlow para investigar a *Headless, Ltd.* A su vez, Barlow se encontraría escribiendo una pieza policíaca de ficción documental titulada *Headless*, en la que K.D. desempeña un destacado papel como antigua empleada de *Headless, Ltd.*

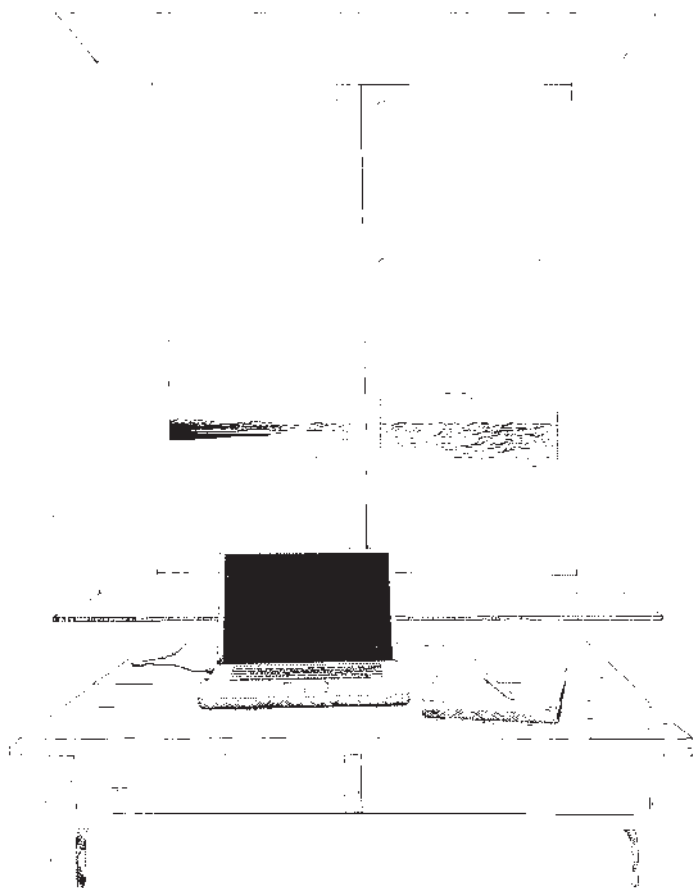
“*In Search of a Story*,” 8-part journal by K.D. is part of *Headless*, a multi-tiered project, ongoing since 2007, in which Goldin+Senneby self-reflexively investigate a real offshore company called *Headless, Ltd.* to explore the actual virtualization and globalisation –or de-territorializing– of capital. By deploying the characters of private detectives, ghostwriters, documentary filmmakers, academic emissaries, and actor-spokespeople, Goldin + Senneby create parallel worlds of authorial ambiguity and evasive capital, elaborating a network of believable persona to suggest the fictional corporality of global capitalism. *In Search of a Story* is the purported journal of K.D. –serialized in eight parts in the Asturian newspaper *El Comercio*– about the writing of her forthcoming novel, *Looking for Headless*, which tells the story of two artists, Simon Goldin and Jakob Senneby, who hire John Barlow to investigate *Headless, Ltd.*, who in turn is writing a docu-fictional murder-mystery called *Headless*, in which K.D. figures prominently as a former employee of *Headless, Ltd.*

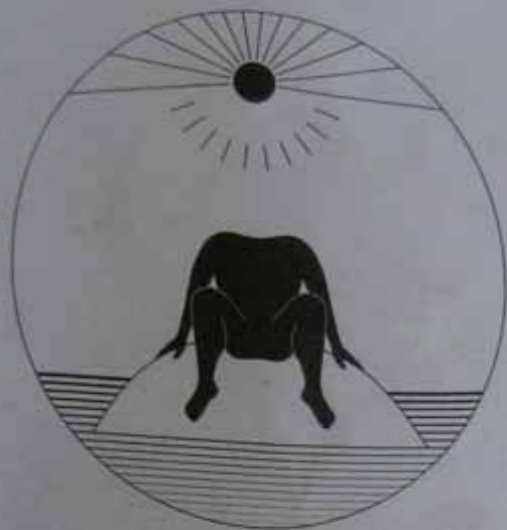
1: Lectura pública de *Looking for Headless* (2007). Livraria Cultura, São Paulo. Foto: Ronaldo Aguiar. 2: Ilustración de Johan Hjerpe (2008). 3: *Looking for Headless*, novela del autor ficticio K.D. (2007-en proceso).

1: Public reading of *Looking for Headless* (2007). Livraria Cultura, São Paulo. Photo: Ronaldo Aguiar. 2: Illustration by Johan Hjerpe (2008). 3: *Looking for Headless*, novel in the making by fictional author K.D. (2007-in process).

livraria
cultura







LOOKING FOR HEADLESS

K. D.

JENNIFER AND KEVIN MCCOY

BIG BOX I (2007)

Escultura con electrónica. 91 x 91 x 23 cm. Cortesía: Postmasters Gallery, Nueva York.

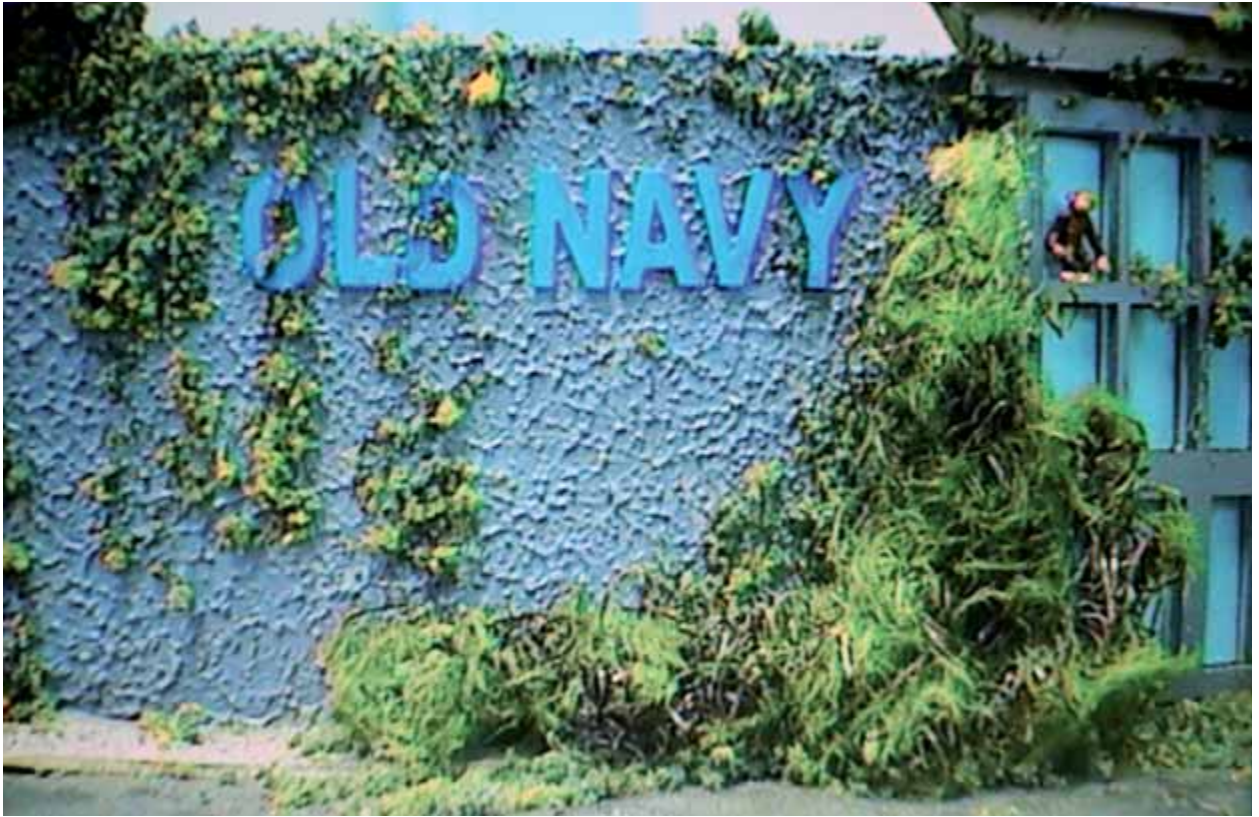
Sculpture with electronics. 91 x 91 x 23 cm. Courtesy: Postmasters Gallery, New York.

Big Box I es la representación en miniatura del típico centro comercial norteamericano, colocado sobre una estructura giratoria que va rotando lentamente. Entre las anodinas fachadas, unos espacios muertos repletos de basuras se alternan con otros cubiertos de maleza. Una sola cámara filma la escena, presentándola en un monitor de pared como si la registrara desde un vehículo –o, tal como la vería el ángel de la Historia de Walter Benjamin, como “una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándola sin cesar” mientras es arrastrado atrás hacia el futuro por el huracán del “progreso”. Lo único identificable son los logotipos corporativos, en lo que parece un cuestionamiento implícito sobre su responsabilidad en la masacre y su papel en el “inexorable” futuro. ¿Qué es progreso hoy?

Big Box I is a miniature of an American-style “big box” shopping mall on a slowly rotating turntable. The nearly featureless building facades alternate between a trash-filled wasteland and an overgrown jungle. A single camera films the scene, presenting it on a wall-mounted monitor as a drive-by view –or as seen by Walter Benjamin’s Angel of History, as “one single [looping] catastrophe which keeps piling wreckage and hurls it in front of his feet” as he is blown toward the future by the storm of “progress.” What identifiably remains are only the corporate logotypes, implicitly asking about both corporations’ responsibility for the carnage and their role in the “irresistible” future. What is progress now?

1, 2, 3: Capturas de la instalación.

1, 2, 3: Stills from installation.







RACHAEL RAKENA, FEZ FA'ANANA & BRIAN FUATA

PACIFIC WASH UP (2003-2004)

Vídeo monocanal con sonido. 5' 47". Cortesía: los artistas y Bartley and Company Art. Intérpretes: Fez Fa'anana, Brian Fuata, Seina & Latai Taumoepeau, Roslyn & Atawhai Whareaitu y Bernadette Awatere. Cámara de vídeo y postproducción: Rachael Rakena.

Single-channel video with sound. 5' 47". Courtesy: the artists and Bartley and Company Art. Performers: Fez Fa'anana, Brian Fuata, Seina & Latai Taumoepeau, Roslyn & Atawhai Whareaitu and Bernadette Awatere. Video camera and post-production: Rachael Rakena.

En *Pacific Wash Up*, maoríes y otros isleños del Pacífico desembarcan en la costa de Bondi, la popular playa de Sydney, como restos humanos de un naufragio, transportados por las corrientes oceánicas en esas características bolsas de plástico rayadas. En palabras de Rachael Rakena, “estas bolsas son las que los australianos asocian a los refugiados, en las que los samoanos transportan comida, los maoríes llevan su ropa de cama a sus *marae* o lugares sagrados y otros utilizan para almacenar cosas. El año pasado en Venecia, vi que allí se usaban para recoger la basura”. Los intérpretes flotantes de *Pacific Wash Up* encarnan la representación lúdica de un ritual de tránsito de muchos jóvenes isleños: su habitual emigración a Australia, en donde han de aprender un nuevo idioma y una nueva cultura. Recibidos con miradas de asombro por ciudadanos que, ignorantes de lo que está sucediendo, hacen *footing* o pasean por la playa, su llegada evoca también la historia de alienación cultural, desplazamiento y desarraigo que viven los inmigrantes. Sólo en Sydney habitan 26.000 maoríes y 43.000 ciudadanos procedentes de otros archipiélagos del Pacífico. Para ellos, el futuro sigue siendo incierto.

In *Pacific Wash Up* Maori and Pacific people make landfall on the shore of Sydney's upscale Bondi beach –human flotsam transported by the ocean currents in plaid, plastic carry-bags. The bags, according to Rachael Rakena, “Australians associate with refugees, Samoan people use to transport food, Māori use to take their bedding to the marae, others use for storage, and in Venice last year, I saw them used for collecting rubbish.” The floating performers in *Pacific Wash Up* playfully represent what is almost a rite of passage for many young islanders: their commonplace migration to Australia, where they have to learn a new language and new culture. Greeted by quizzical looks from unsuspecting joggers and beach-walkers, however, their arrival also conjures a history of cultural alienation, dislocation, and displacement often experienced by immigrants. For 26,000 Maori and 43,000 Pacific Islanders living in Sydney alone, the future lies in the balance.

1, 2, 3, 4: Capturas del vídeo.

1, 2, 3, 4: Stills from video.







STEPHANIE ROTHENBERG + JEFF CROUSE

INVISIBLE THREADS – A VIRTUAL SWEATSHOP (2008)

Instalación de técnica mixta: Internet (Second Life), vídeo. Un proyecto realizado con el apoyo de Eyebeam, Nueva York; Sundance Film Festival; SUNY Buffalo 2020 Scholars Fund. La impresora de gran formato es cortesía de Epson.

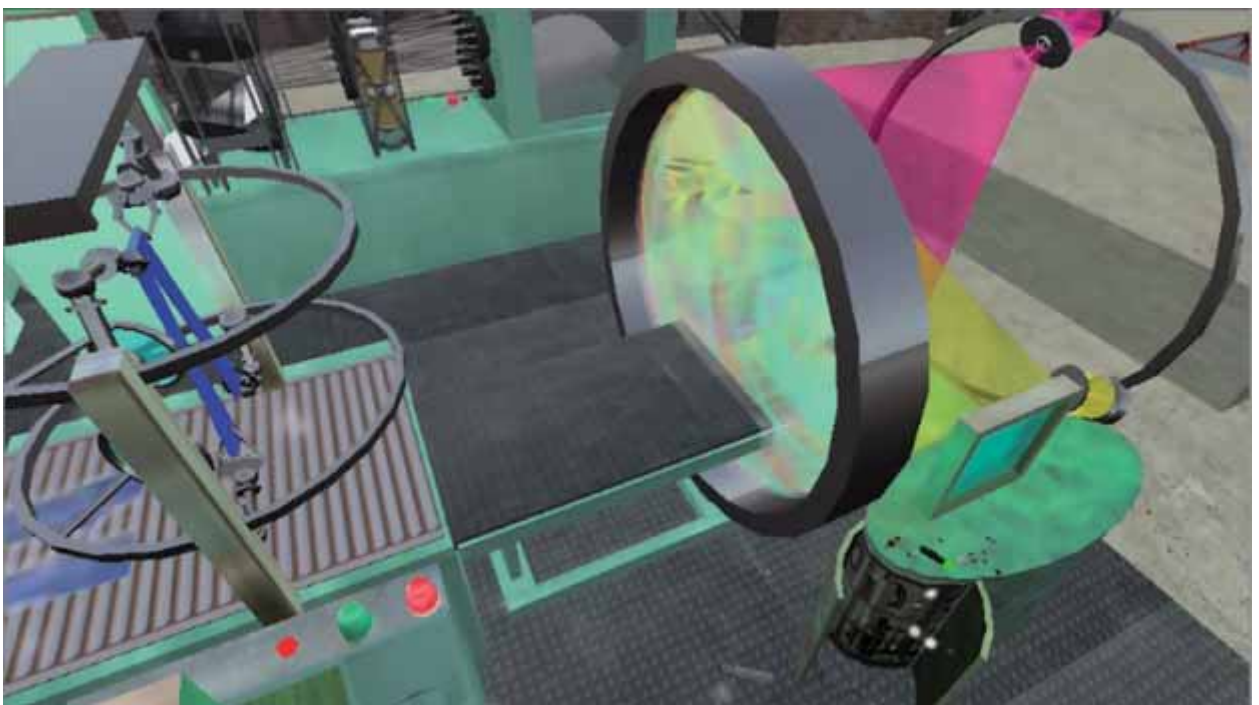
Mixed media installation: Internet (Second Life), video. Project support: Eyebeam, New York; Sundance Film Festival; SUNY Buffalo 2020 Scholars Fund. Large format printer courtesy of Epson.

Invisible Threads – A virtual Sweatshop explora la convergencia creciente entre el trabajo, las economías virtuales emergentes y los productos de la vida real. La instalación permite a los visitantes realizar pedidos de pantalones vaqueros de diseño a un taller de confección creado en el mundo virtual de Second Life por los propios artistas. Los clientes acuden a un kiosco de venta al por menor, efectúan sus pedidos mediante una interfaz de Second Life y luego contemplan cómo sus vaqueros son manufacturados virtualmente en la línea de montaje de la fábrica. Finalizado el proceso de producción, los vaqueros virtuales vuelven al mundo real mediante una impresora de gran formato dispuesta en el espacio expositivo. Los avatares-obreros que hacen funcionar las máquinas son personas reales en ordenadores de todo el mundo contratados a través de la sección de anuncios clasificados de Second Life, y los beneficios generados por la venta de los pantalones se trasladan a los salarios de los trabajadores y a los costes de funcionamiento de la fábrica. *Invisible Threads* demuestra tanto el potencial como los aspectos conflictivos de una fuerza de trabajo global cada vez más implicada en trabajo virtual a distancia.

Invisible Threads – A Virtual Sweatshop explores the growing intersection between labor, virtual economies, and real life commodities. The installation allows visitors to order designer jeans on-demand through a sweatshop that the artists created in the virtual world Second Life. Customers go to a retail kiosk, place their orders through a Second Life interface, and then watch how their jeans are made virtually on the factory assembly line. Once production on the virtual textile machines is complete, the virtual jeans are output back into the real world via a large format printer in the gallery space. The worker avatars operating the machines are people sitting at computers around the world who were hired through Second Life “classified ads” and profits made from the jeans sales go towards workers’ salaries and operating costs of the factory. *Invisible Threads* demonstrates both the promise and problematic aspects of a global workforce increasingly engaging in remote virtual labor.

1, 2, 3: Capturas de pantalla. 4: Chicos con los vaqueros resultantes.

1, 2, 3: Screen grass. 4: Kids wearing the resulting jeans.







CAREY YOUNG

PRODUCT RECALL (2007)

Vídeo monocanal, color, sonido. Edición 1/5. 4' 27". Cortesía: la artista y Paula Cooper Gallery, Nueva York. Actor: Morgan Deare. Cámara: Peter Emery. Sonido: Dave Hunt.

Single-channel video, colour, sound. Edition 1/5. 4' 27". Courtesy: the artist and Paula Cooper Gallery, New York. Actor: Morgan Deare. Camera: Peter Emery. Sound: Dave Hunt.

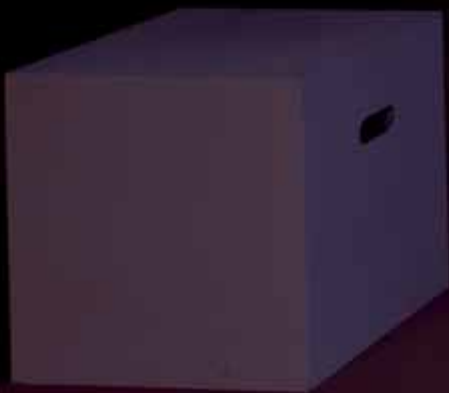
Product Recall nos muestra a la artista en una sesión con un psicoanalista, que le invita a emparejar de memoria una serie de eslóganes publicitarios con sus marcas correspondientes. Los eslóganes pertenecen a conocidas empresas multinacionales (muchas de ellas activos espónsores de las artes) que centran su imagen en torno a conceptos como “imaginación” o “inspiración”. Durante la sesión, no conseguimos determinar si lo que se intenta es recordar los eslóganes u olvidarlos. El vídeo de Carey Young refleja la esencia de la economía informativa ilustrando cómo las grandes empresas se apropian de contenido cultural para definir su imagen pública. Así, la creatividad se ve asociada a bienes de consumo, acrecentando, a su vez, el valor de la empresa como actor cultural. Un proceso que *Product Recall* pone irónicamente al descubierto sometiendo al creador –tradicionalmente visto como la personificación de la creatividad y la imaginación– a terapia para abordar la absorción empresarial de ideas.

In *Product Recall*, we see the artist in a session with a psychoanalyst who asks her to match from memory a series of advertising slogans with their corresponding brand. The slogans are those of well-known global companies (many of them active as art sponsors), which brand themselves around concepts of “imagination” or “inspiration”. Throughout the session it remains unclear whether the artist’s goal is to remember the slogans or to forget them. Carey Young’s video captures the essence of the information economy by illustrating how cultural content is co-opted by corporations to define their public profile. Creativity becomes linked to products, which in turn increases the corporation’s value as a cultural player. *Product Recall* humorously unveils this process by having the artist –traditionally seen as embodiment of creativity and imagination– undergo therapy to address the corporate takeover of ideas.

1: Captura del vídeo. 2: Instalación en The Power Plant, Toronto. Foto: Rafael Goldchain.

1: Still from video. 2: Installation at The Power Plant, Toronto. Photo: Rafael Goldchain.







AGENCIAMIENTO: PODER TRANSFORMADOR
AGENCY

¿QUÉ (NO) ES PROGRESO? WHAT IS (NOT) PROGRESS?

STEVE DIETZ

El presente ensayo –que habría que definir, quizás, como una serie de preguntas abiertas-, más que transcribir conversaciones, se basa en intercambios online acerca de un conjunto de temas, con Daniel G. Andújar, Christopher Baker, Carlos Motta, Piotr Szyhalski y Tamiko Thiel, que les agradezco profundamente. En palabras de Andújar, “asistimos a una clara ruptura en las pautas lineales de experimentación del tiempo y del espacio, así como en conceptos como autoría o propiedad intelectual e industrial”.

EL PROGRESO ES AVANCE

Para Erin Leslie, el ángel la Historia de Benjamin disfruta de una perspectiva: “desde arriba, observa un acontecimiento masivo e interconectado justo donde nosotros, a ras de tierra, no experimentamos otra cosa que una sucesión de acontecimientos irracionales y repugnantes”.

La perspectiva global no es una pretensión exclusivamente “curatorial”. Todos tenemos nuestra visión del mundo. Todos y cada uno de los artistas que participan en *Feedforward*. *El ángel de la Historia* tiene una teoría, explícita o implícita, de cómo funcionan las cosas. Sin embargo, estas obras constituyen una sucesión de acontecimientos “irritativos”. Se meten bajo la piel. Se apoyan en la experiencia. Amplifican los problemas y centran la atención aunque no reivindicuen una ruta de avance concreta.

Piotr Szyhalski (PS) afirma que “algunos artistas pueden optar por una investigación del individuo para expandir la comprensión del mundo; otros investigarán el mundo para reflexionar sobre el individuo. La variable sigue siendo el problema de la escala: cuánto de la Historia nos preocupa, tanto lo lejos en el tiempo (vertical) como la cantidad en términos de espectro o proximidad desde el individuo (lateral)”.

Museum’s Pastoral – Encuentro de la Federación de Pastores, de Fernando García-Dory, es la encarnación de lo aldeano. En un momento en el que, en Europa, las granjas desaparecen

This essay – open questions, really – while not a transcript of our conversation is based on a series of online exchanges around related questions with Daniel G. Andújar, Christopher Baker, Carlos Motta, Piotr Szyhalski and Tamiko Thiel, which I gratefully acknowledge. In the words of Andújar, “we can see a clear break in the linear guidelines of experiencing time and space, as well as in concepts such as authorship or intellectual and industrial property.”

PROGRESS IS FORWARD

According to Erin Leslie, Benjamin’s Angel has perspective – “from above he sees one massive, interlinked event, where we on the ground experience only nasty irrational event after event.”

It is not just a curatorial conceit to have an overarching perspective. We all have our worldview. Each of the artists in *Feedforward*. *The Angel of History* has a theory, explicit or implicit, of the way things work. These artworks, however, are one “irritational” event after another. They get under the skin. They are grounded in experience. They magnify issues and focus attention, even as they do not claim a particular way forward.

As Piotr Szyhalski (PS) puts it, “Some artists may choose to investigate the individual, in order to expand the understanding of the world. Some will investigate the world in order to reflect upon the individual. Variable remains the issue of scale: just how much of the history are we concerned with: both how far back in time (vertical), and how much in terms of scope or proximity from the individual (lateral).”

Fernando García-Dory’s *Museum’s Pastoral – A Meeting of the Federation of Shepherds* is epitomatically parochial. Yet, at a time when small farms in Europe are disappearing

a toda velocidad, los pastores representan, más que nunca, la soberanía y sostenibilidad alimentarias.

Baghdad in No Particular Order, de Paul Chan, muestra a iraquíes inmersos en sus actividades cotidianas: en sus casas, vecindarios, cafés y lugares de culto. Al permitir al espectador volver la mirada a un tiempo de paz, le hace más consciente del daño infligido sobre las vidas humanas y de la pérdida inestimable que entraña toda guerra.

El onírico vídeo *South Pacific* de Stella Brennan se vale del radar, el vídeo y las tecnologías de imagen por ultrasonido para amplificar vestigios invisibles en lagunas tropicales, salpicadas de restos oxidados de armamento, y en islotes coralinos allanados para construir pistas de aterrizaje.

La serie *Limit Telephotography* de Trevor Paglen utiliza telescopios de alto espectro, con una distancia focal de entre 1300 y 7000 milímetros, para fotografiar bases militares e instalaciones secretas de Estados Unidos, ocultas en desiertos y protegidas por kilómetros y kilómetros de terreno cerrado al público. Y aunque lo que nos muestran las imágenes sea más bien poco y pueda parecernos incluso banal, sugieren actividades del máximo secreto cuyo acceso está absolutamente vedado a los civiles.

Se trata, en todos los casos, de cuestiones relativas a la escala, a la amplificación o al foco, y no al avance o retroceso, no a la dirección.

EL PROGRESO ES IRRESISTIBLEMENTE INMANEJABLE

Tamiko Thiel (TT) escribe: “Hay muchos momentos en los que un determinado curso de acción transmite la sensación de algo irresistible; una sensación que, en las ocasiones en las que la he podido vivir personalmente, ha sido, con frecuencia, extremadamente negativa. Para mí, un ejemplo reciente sería la pulsión de George W. Bush de entrar en guerra con Iraq en 2003. A pesar de que, de toda la información (al menos en los medios alemanes) se deducía con claridad que Iraq no poseía armas de destrucción masiva, y que todas las razones de Bush Jr

at a rapid pace, shepherds more than ever represent food sovereignty and sustainability.

Paul Chan’s, *Baghdad in No Particular Order* shows Iraqis engaged in everyday activities –in their homes, neighbourhoods, cafés, and places of worship. By allowing viewers to look back on times of peace, it amplifies awareness of the damage inflicted on human lives and the inestimable loss that war entails.

Stella Brennan’s dreamlike video *South Pacific* uses radar, video and ultrasound imaging technologies to amplify the invisible remnants of tropical lagoons littered with rusting ordnance and coral islands flattened for runways.

Trevor Paglen’s series *Limit Telephotography* employs high-powered telescopes with focal length ranges between 1300 and 7000 milimetres to photograph classified military bases and installations in the US, hidden in deserts and buffered by dozens of miles of restricted land. While the images show little –what is seen may look banal– they suggest top-secret activities to which no civilian can gain access.

These are questions of scale and magnification or focus, not forwards and backwards, not direction.

PROGRESS IS IRRESISTIBLY UNMANAGEABLE

Tamiko Thiel (TT) writes, “There are many moments in which a certain course of action has a feeling of irresistibility. The times I have experienced this personally have often been extremely negative. A recent example for me would be George W. Bush’s drive to go to war against Iraq in 2003. Although it was clear from everything that was reported (at least in the German news media!) that there were no weapons of mass destruction in Iraq, and that all Bush Jr.’s reasons for war were willful fabrications,

para ir a la guerra no eran sino invenciones interesadas, resultaba asimismo evidente que ni Saddam Hussein ni ningún otro gobierno, ni las Naciones Unidas ni ninguna fracción del aparato político estadounidense iban a hacer nada para evitar la guerra”.

Sabemos ahora que la maquinaria de propaganda de Bush era el perro que paseaba al amo, pero que, en ese momento, aquel era el rumbo que había, irresistiblemente, que tomar.

Carlos Motta (CM) define ese rumbo equivocado como una condición general:

“Uno de los defectos del sistema actual es la manipulación de la opinión pública y del lenguaje político por parte de funcionarios gubernamentales, de los medios de comunicación y de grandes grupos económicos, con el objetivo de hacernos creer en las connotaciones mesiánicas de conceptos políticos como “democracia”, “emancipación” y “libertad”, por nombrar tan sólo algunos. El éxito de la “manipulación del poder” se centra en crear una sensación de miedo y de seguridad demonizando las relaciones de amigos-enemigos”.

En *Smoke and Hot Air*, Ali Momeni + Robin Mandel muestran los bufidos de esos pronunciamientos demonizadores en contra de Irán en los medios literalmente como humo, como humo y en espejos. ¿O serán, quizás, las volutas autocomplacientes de la conquista poscoital de un público desencaminado?

EL PROGRESO ES IRREVERSIBLE

TT – “Sin embargo, ¿cuántas veces no habremos oído frases tan (erróneamente) irresistibles como ‘no se puede dar marcha atrás al reloj’ o ‘imposible que vuelva a ocurrir’? He oído esas expresiones en boca de intelectuales chinos en 1986 en Pekín, pero en 1989, la masacre de Tiananmen sí atrasó el reloj. He oído la frase en Kiev, dicha por amigos tras la Revolución Naranja, o pronunciada por amigos iraníes este mismo año tras las elecciones... Sólo espero que tengan razón, pero el progreso no

it also became clear that neither Saddam Hussein nor any other government, or the UN, or any part of the US political apparatus would do anything to prevent the war.”

We now know that the Bush propaganda machine was the tail wagging the dog, but at the time it was the irresistible direction that had to be taken.

Carlos Motta (CM) characterizes this misdirection as a general condition:

“One of the faults of the current system is the manipulation of public opinion and political speech by government officials, the media and large economic groups to make us believe in messianic connotations of political concepts such as “democracy,” “freedom” and “liberty,” to name a few. The success of “power manipulation” is to create feeling of fear and security respectively by demonizing friend-enemy relations for example.”

In *Smoke and Hot Air* Ali Momeni + Robin Mandel present the huffing and puffing of such demonizing pronouncements against Iran in the media literally as smoke, as in smoke and mirrors. Or perhaps as in the self-satisfied smoke rings of post-coital conquest of a misdirected public?

PROGRESS IS IRREVERSIBLE

TT – “How often, however, have we heard phrases of (mistaken) irresistibility such as ‘They can’t turn back the clock’ or ‘It can never happen again!’? I heard these phrases from Chinese intellectuals in Beijing in 1986 - but in 1989 the Tian-an-men Massacre did indeed turn back the clock. I have heard the phrase from friends in Kiev after the Orange Revolution, from Iranian friends this year after the elections ... I can only hope they are right, but progress is never irreversible - it

es nunca irreversible: siempre habrá una fuerza violenta, abrumadora, capaz de detenerlo”.

En *Live True Life or Die Trying*, de Naeem Mohaiemen, tanto los “sospechosos habituales” del campus universitario como “los nuevos grupos islamistas” se dedican a demonizar “el capitalismo criminal”. Y, aunque el mensaje encuentra eco, el artista se muestra incapaz de recordar “a aquellos primeros radicales que conoció y a los que entrevistó, y lo familiares que resultan sus sueños fracasados”, preguntándose si este “nuevo movimiento [está] condenado a perder también su impulso”.

EL PROGRESO ES REVOLUCIONARIO

Postcapital Archive (1989-2001) de Daniel G. Andújar (DGA) se enmarca entre dos acontecimientos revolucionarios. También *Virtuelle Mauer/ReConstructing the Wall* de T+T conmemora la caída del Muro de Berlín. Con todo, se trata, en última instancia, de proyectos sobre un tramo variable de historia, más que sobre un momento puntual. Como apunta Szyhalski, cabe interpretar también el progreso como algo incremental y evolutivo, escribiendo, sobre su propia experiencia:

“Encuentro fascinante cómo las perspectivas y percepciones pueden diferir dependiendo de la posición socio-geográfica e histórica de cada cual. Yo, que viví la “revolución” de 1989 en Polonia, no la registré jamás como una revolución. La inevitabilidad de un cambio lento aunque continuo ha hecho imposible identificar un momento puntual como punto de no retorno. Lo que, más que menospreciar los logros de generaciones que lucharon por ese cambio o los sacrificios llevados a cabo durante décadas, pone el acento en la idea de que aquellos conceptos que la historia considera momentáneos, tempestuosos y repentinos son, de hecho, el resultado de procesos continuos y de múltiples capas, con tanta complejidad humana precediéndoles como siguiendo su estela”.

can always be stopped by overwhelming, violent force.”

In Naeem Mohaiemen’s *Live True Life or Die Trying* both the “usual suspects” on the University campus and the “the new Islamist groups” demonize “gangster capitalism” and the message resonates, but he can’t help remembering “the earlier radicals he has met and interviewed and the familiarity of their failed dreams,” wondering whether this “new movement [is] doomed to lose its urgency as well?”

PROGRESS IS REVOLUTIONARY

Daniel G. Andújar’s (DGA) *Postcapital Archive (1989-2001)* is bookended by revolutionary events, and T+T’s *Virtuelle Mauer/ReConstructing the Wall* also memorializes the fall of the Berlin Wall, yet these projects are ultimately about a variable length of history, not just a moment in time. As Szyhalski suggests, progress should also be understood as incremental and evolutionary, writing of his own personal experience:

“It is fascinating to me how perspectives and perceptions can differ in relation to one’s socio-geographical and historical position. To me, as someone who lived through the “revolution” of 1989 in Poland, it simply never registered as a revolution. The inevitability of slow, yet continuous change made it impossible to recognize a single moment in time as the point of no return. This is not to diminish the accomplishments of generations struggling for that change, or sacrifices made for decades. It is to underscore the idea that concepts embraced by history as momentary, tempestuous and sudden, are in fact results of multilayered and ongoing processes, with as much human complexity preceding them, as there is following in their wake.”

Instances of Use of United States Armed Forces Abroad, 1798-2006, de Hasan Elahi, refuerza la idea del progreso como algo incremental mediante el cartografiado de una progresión de momentos de conflicto en todo el mundo, que conducen al surgimiento, en el curso de más de 200 años, de Estados Unidos como una superpotencia militar.

The House of Osama bin Laden, de Langlands + Bell, alude al 11 de septiembre, pero lo hace desde el prisma de un tipo de historia doméstica que no es ni catastrófica ni espectacular.

LOS MEDIOS SOCIALES SON DEMOCRATIZADORES, Y ESO ES PROGRESO

Se trata de una lectura común y compleja de los medios sociales que conviene desentrañar.

Christopher Baker (CB) escribe:

“Inspirado por el concepto de ‘Estética Relacional’ de Nicolas Bourriaud, he creado piezas como la ya antigua *Urban Echo*: en esencia, una pieza sencilla que invita al público a participar en una conversación de SMS proyectada sobre una fachada urbana. En aquel momento, ‘ser escuchados’ parecía ser un aspecto fundamental de la democracia que se encontraba (aparentemente) ausente. Y, sin embargo, pronto me di cuenta de que esas ‘conversaciones’ abiertas, sin filtro y públicas dejaban mucho que desear”.

Prosigue citando a Claire Bishop:

“[para Bourriaud] todas las relaciones que posibilitan el ‘diálogo’ se asumen automáticamente como democráticas y, por ende, como positivas. Pero, ¿cuál será, en este contexto, el significado exacto de ‘democracia’? Si el arte relacional genera relaciones humanas, la siguiente pregunta a plantearse será, por lógica, la de qué tipo de relaciones se generan, para quién y por qué”.

Hasan Elahi’s *Instances of Use of United States Armed Forces Abroad, 1798-2006* reinforces progress as incremental by mapping a progression of instances of conflict around the world, which led to the rise of the United States as a military superpower over the course of more than 200 years.

Langlands + Bell’s *The House of Osama bin Laden* references September 11 but through the lens of a kind of domestic history, which is neither cataclysmic nor spectacular.

SOCIAL MEDIA ARE DEMOCRATIZING, WHICH CONSTITUTES PROGRESS

This is a common and complicated misunderstanding of social media, which is worth unpacking.

Christopher Baker (CB) writes:

“Inspired by Nicolas Bourriaud’s notion of ‘Relational Aesthetics’, I created pieces such as my earlier *Urban Echo*, essentially a simple piece that invites the public to participate in an SMS conversation projected on a city façade. At the time, ‘being heard’ seemed to be an essential aspect of democracy that was (it seemed) missing. But I quickly found out that these open, unmoderated public ‘conversations’ left much to be desired.”

He continues, quoting Claire Bishop:

“[To Bourriaud] all relations that permit ‘dialogue’ are automatically assumed to be democratic and therefore good. But what does ‘democracy’ really mean in this context? If relational art produces human relations, then the next logical question to ask is what types of relationships are being produced, for whom, and why?”

Baker concluye:

“Creo que resultará útil articular una crítica de las tecnologías ‘democráticas’ que siga la forma de la crítica de Bishop a la estética relacional. En ese caso, habrá que preguntarse qué clase de democracia están produciendo las nuevas del tipo de YouTube. ¿Confieren a la gente capacidad, no sólo para hablar anónimamente, sino también para abordar las complejidades de las democracias vividas sobre el terreno, o acabarán siendo nada más que un pobre remedo o sustituto de la conversación real, de la discrepancia y del diálogo coherente?”

La proyección del *Hello World!* de Baker en la exposición no intenta crear un espacio de discurso agónico, pero tampoco confiere valor a los saludos en YouTube que presenta. En lugar de ello, Baker adopta con el material una relación similar a la del Dr. Strangelove, algo a lo que alude el subtítulo de su obra *How I Learned to Stop Listening and Love the Noise* [Cómo aprendí a escuchar y amar el ruido].

Andújar se muestra incluso más categórico a la hora de evaluar las plataformas de la Web 2.0, sugiriendo que “la idea de una tecnología liberadora y de Internet como un espacio más democrático no es otra cosa que la visión optimista de un sueño que se antoja inalcanzable”, argumentando también que los “artistas deben ofrecer acciones alternativas, *espacios abiertos de confrontación y crítica* [la cursiva es mía]”. Su propia obra *Postcapital Archive (1989-2001)* consta de más de 250.000 documentos de texto, vídeo y audio, pero es sólo mediante la participación que el contenido se vuelve útil; razona, citando a Walter Benjamin:

“Un escritor que no enseña a otros escritores, no enseña a nadie. El punto fundamental, por lo tanto, es que la producción del escritor habrá de tener la característica del modelo: tiene que ser capaz de instruir a otros escritores en su producción, y segundo, tiene que ser capaz de poner a su disposición un aparato mejorado. Cuantos más consumidores logre poner en contacto con el proceso de producción, mejor será el aparato; es

Baker concludes:

“I think it is useful to structure a critique of ‘democratic’ technologies in the same way Bishop structured her critique of relational aesthetics. In this case, we must ask –what kind of democracy are these new technologies such as YouTube producing? Do they empower people to not only speak anonymously, but also deal with the complexities of lived-democracies on the ground? Or, might they be a poor stand-in or substitute for real conversation, dissent and meaningful dialogue?”

Baker’s *Hello World!* projection in the exhibition does not attempt to create an agonistic space of discourse but nor does it valorize the YouTube greetings he presents. Instead, he adopts a Dr. Strangelove relationship to the material, signaled by the subtitle of his work *How I Learned to Stop Listening and Love the Noise*.

Andújar is even more blunt in his assessment of Web 2.0 platforms, suggesting “the idea of a liberating technology and the Internet as a more democratic space was nothing more than the optimistic vision of a dream that appears unattainable,” and also arguing that “artists must offer alternative actions, *open spaces of confrontation and criticism* [emphasis added].” His own work, *Postcapital Archive (1989-2001)* consists of over 250,000 text, video, and audio documents, but is only through participation that this content becomes useful, he argues, citing Walter Benjamin:

“A writer who does not teach other writers teaches nobody. The crucial point, therefore, is that a writer’s production must have the character of a model: it must be able to instruct other writers in their production and, secondly, it must be able to place an improved apparatus at their disposal. This apparatus will be all

decir, cuantos más lectores o espectadores el aparato convierta en colaboradores”.

De todas las obras de esta sección podría afirmarse que es el peso del contenido reunido lo que ayuda a articular la participación de la audiencia como algo poseedor del tipo de potencial que Benjamin y Bishop juntos describen: de un archivo sonoro del siglo XX (Szyhalski) a un archivo multimedia de una década (Andújar), de entrevistas de una región (Motta) a debates de pastores (García-Dory), de murmuraciones contemporáneas (Baker) a titulares en tiempo real (Momeni + Mandel) o a la recreación virtual de una estructura definitoria de una era (T+T), con cada obra investigando a su manera aquello que Andújar llama las “convulsiones que afectan a todos los ámbitos de la existencia generadas y exigidas por la era de la información en red”.

CONTRA(RESTANDO) EL PROGRESO

Si, como Baker sugiere, “la optimista promesa de empoderamiento y otorgamiento de voz de las nuevas tecnologías queda diluida por su propia eficiencia”, no es menos cierto que el eficiente panopticismo de las nuevas tecnologías – la inigualada capacidad mostrada por mercados y gobiernos para controlar y extraer sus temas de interés – puede verse contrarrestada, aunque sea simbólicamente, por esas mismas tecnologías.

Hasan Elahi, System-77CCR Consortium y Knowbotic Research + Peter Sandbichler, practican, todos ellos, lo que podríamos denominar “control civil”. *Tracking Transience: A Month of Sundays* (Elahi) recurre a la Web social y a los medios de localización para controlarse básicamente a sí mismo, como una especie de camuflaje por la vía del exceso pero también como un dedo que señala al poder que la autoridad detenta para utilizar los mismos instrumentos “democráticos” como medios de control. *All that is Solid Melts into Air!* es un sistema aéreo no tripulado que refuerza a la sociedad mediante tecnologías de contra-vigilancia. Y, para Stefan Riekeles, *Be prepared! Tiger!* adopta la forma de un “plano en negativo del espacio vigilado por radar” dentro de la actual sociedad de control haciendo que el aparato de control sea totalmente visible.

the better, the more consumers it brings into contact with the production process –in short, the more readers or spectators it turns into collaborators.”

Arguably, for all of the works in this section, it is the weight of the gathered content, from a sound archive of the 20th century (Szyhalski) to a multimedia archive of a decade (Andújar) to interviews from a region (Motta) to shepherds’ discussions (García-Dory) to contemporaneous mutterings (Baker) to real time headlines (Momeni + Mandel) to a virtual recreation of an era-defining structure (T+T), each investigating in its own way what Andújar refers to as the “upheavals affecting all areas of life that are both spawned and exacted by the networked age of information,” which helps structure the audience’s participation as something with the kind of potential that Benjamin and Bishop together describe.

COUNTER(ING) PROGRESS

If, as Baker suggests, “the optimistic promise of new technologies to empower and give voice is diluted by its own efficiency,” it is also true that the efficient panopticism of new technologies – the unequalled ability of markets and governments to surveil and data mine its subjects of interest – can be countered with those same technologies, even if symbolically.

Hasan Elahi, System-77CCR Consortium, and Knowbotic Research with Peter Sandbichler all practice what might be called “citizen surveillance.” *Tracking Transience: A Month of Sundays* (Elahi) uses the social web and locative media to essentially surveil himself as both a kind of camouflage through excess and a pointed finger to the power of authority to use the same “democratic” tools as a means of control. *All that is Solid Melts into Air!* is an unmanned aerial system with which civil society can be empowered by counter-surveillance technologies. And

LA DEMOCRACIA ES PROGRESO

CM – “Quisiera comenzar señalando lo que considero un rasgo definitorio de la sociedad de hoy: la idea del logro/conservación de una ‘democracia’, de la implementación de un proceso de ‘democratización’ y del ser ‘democráticos’. Me atrevería a afirmar que nosotros mostramos una obsesión ciega por la ‘democracia’. Y aunque la complejidad del concepto y la ambigüedad de su implementación han sido objeto de gran cantidad de estudio y debate entre filósofos de la política, teóricos de la crítica y otros, la asunción de que la democracia ‘es’ el modelo ‘correcto’ de gobierno y que eso que llamamos democracia universal, tal como se ha definido en Occidente, realmente existe, se ha convertido, hasta cierto punto, en un lugar común. Nos encontramos por todo el mundo con un modelo exhausto de democracia representativa, en el que los ciudadanos se someten a la voluntad de unos funcionarios públicos elegidos para que les ‘representen’. Desde su creación dentro de los románticos dominios arquitectónicos del ágora ateniense, la democracia ha demostrado que privilegia a unos individuos frente a otros. En aquel tiempo, en medio de una plétora de debates sobre la política pública, había esclavos y mujeres, entre otros ciudadanos privados de derechos, que permanecían silenciosos y ausentes. Por consiguiente, la fundación de nuestro idealizado sistema de representación tiene un defecto de partida, y continúa reproduciendo, incluso en el seno de los entornos legislativos en apariencia más avanzados, jerarquías de representación, discriminación y exclusión”.

¿QUÉ SERÍA HOY EL PROGRESO?

TT – “Yo veo como características y valores particulares de las instalaciones de realidad virtual (o de los espacios narrativos interactivos en 3D) que son capaces de colocar al usuario en una situación en la que esperamos no tenga que verse jamás en su vida real: la de ser encarcelado siendo inocente de cualquier delito, por motivos puramente políticos. Tengo la esperanza, alimentada por el *feedback* recibido de los muchos usuarios que en los últimos nueve años han utilizado mis instalaciones, de que esos encuentros virtuales con la historia acaben despertando en el usuario una empatía emocional en relación con una situación que quizás no se habría planteado nunca antes. Como dijo San-

according to Stefan Riekeles, the shape of the *Be prepared! Tiger!* is a “negative blueprint of the radar-controlled space” of contemporary surveillance society, making the apparatus of control obviously visible.

DEMOCRACY IS PROGRESS

CM – “I would like to begin by outlining what I consider to be a determining feature of today’s society: the idea of achieving/preserving a ‘democracy,’ of implementing a process of ‘democratization’ and of being ‘democratic.’ I would dare to say that *we* are uncritically obsessed with ‘democracy.’ Although this concept’s complexity and the ambiguity of its implementation have been subject of much study and debate amongst political philosophers, critical theorists and others, it is a bit of a common place to assume that democracy *is* the *right* model of government and that there is such a thing as universal democracy as it has been defined in the West. We encounter widely throughout the world a tired model of representative democracy where citizens surrender to the will of elected public officials to *represent* them. Democracy since its conception within the romantic architectural fields of the Athenian Agora has proven to privilege some subjects over others. At the time, amongst the plethora of debate on public policy, slaves and women, amongst other citizens stripped of their rights remained silent and absent. Hence the foundation of our idealized system of representation is flawed since its inception, and it continues to reproduce, even within the most seemingly advanced legislative environments, hierarchies of representation, discrimination and exclusion.”

WHAT MIGHT BE PROGRESS, NOW?

TT – “I see the special characteristic and special value of virtual reality installations (or interactive 3D narrative spaces) to be the ability to put users in a situation that they hopefully will never encounter in real life: to

tayana, ‘Quienes olvidan el pasado están condenados a repetirlo’. ¿Podremos, a través del arte, ayudar al ángel de la historia a darse la vuelta, de forma que se precipite hacia el futuro con la rabia necesaria como para evitar lo ocurrido en el pasado?’”

DGA – “Trabajamos entre los pequeños espacios de libertad que nos dejan, aprovechando los fallos del sistema, colándonos en él por sus huecos antes de que nos los cierren para siempre. También la práctica artística debe convertirse en muestra de ‘resistencia’ frente a un modelo empeñado en permanecer dentro de un espacio de relaciones excesivamente jerarquizado, difuso, globalizado y estandarizado, intentando penetrar la estructura actual con el fin de desbrozar el camino para aquellas transformaciones que, para nosotros, resultan necesarias. Hay que empezar por redefinir el papel del artista en esta sociedad, incluso dentro de su especificidad; y no hay nada malo en ello. ¿O es que es ésta la única esfera que no puede sufrir una crisis o estar en estado de cambio permanente? ¿No intentan los profesionales de otras disciplinas –educadores, periodistas, científicos– redefinir o replantearse su papel en la sociedad, encontrar su lugar dentro de ella, adaptarse gradualmente al cambio?”

CB – “La democracia del antagonismo imagina la democracia como un proceso dialógico y creativo que conserva diferencias irreconciliables (antagonismos) y da espacio a la discrepancia”.

CM – “Uno de los efectos positivos de la actual transformación política en Venezuela y Bolivia es el surgimiento de los consejos comunales. Muy en línea con las reflexiones de Hannah Arendt sobre la democracia del consejo en *La condición humana*, los consejos se han convertido en vías para facilitar el cambio a nivel local/micro, sobre la base del diálogo y la acción comunal. Sin dejar de ser extremadamente crítico en relación al desarrollo y la implementación de las políticas de la Venezuela de Hugo Chávez a escala estatal, me interesa la forma en la que los ciudadanos se han desplazado, desde la noción centralizada de una democracia representativa a un modelo de democracia participativa con capacidad para actuar con independencia frente al estado. En una de las conversaciones que mantuve en Caracas con participantes de los consejos, se me dijo que estaban ‘hartos de esperar a que las cosas ocurrieran desde arriba y que, por tanto, tenían que encargarse de los asuntos ellos mismos’. Y

be imprisoned, though innocent of any crime, for purely political reasons. I have the hope, nourished by feedback from many users of my installations over the last nine years, that these virtual encounters with history can induce an emotional empathy in the user for a situation that they perhaps had never thought about before. As Santayana wrote, ‘Those who cannot remember the past are condemned to repeat it.’ Can we, through art, help turn around the Angel of History, so she storms into the future with a righteous rage to prevent what has happened in the past?”

DGA – “We work between the small spaces of liberty that we are allowed, using the system’s failures, sneaking through the gaps in it before they are closed up for good. Artistic practice too should become a show of ‘resistance’ to a model that seeks to stubbornly remain in an excessively hierarchized, diffuse, globalised and standardized space of relationships, attempting to pierce through the current structure to clear the way for transformations we understand are necessary. We must begin redefining the role of the artist in this society, even within its specificity, and there is nothing wrong with that –or is this the only field that cannot have a crisis or be in a state of constant change? Aren’t professionals in other disciplines– educators, journalists, scientists –trying to redefine or rethink their role in society, to gradually adapt to change, to find their place in society?”

CB – “Antagonistic democracy imagines democracy as a dialogic and creative process that preserves irreconcilable differences (antagonisms) and makes room for dissent.”

CM – “One of the positive effects of the current political transformation in Venezuela and Bolivia is the emergence of the *consejos comunales* (community councils). Much in line with Hannah Arendt’s reflections on counsel democracy in *The Human Condition*, the *consejos* have become ways of bringing about change at a local/micro level based on

aunque, como sugieres, la idea de una democracia descentralizada, libre, autónoma, participativa a gran escala puede todavía sonar a utopía idealista, sí propone un contrapeso del *mainstream* hegemónico internacional”.

PS – “Las energías de realidad externas, y las tormentas internas de nuestra humanidad privada, continúan estando precariamente separadas por la frágil frontera de nuestra piel. Somos una trémula membrana vulnerable, atrapada entre el ataque del tiempo y la gravedad del silencio. Como una orquesta que ejecutara eternamente una canción infinita del *en-medio*, construimos nuestras propias historias: una tarea de la que nos resulta imposible huir”.

community dialogue and action. While I am extremely critical of the development and implementation of statewide policies in Hugo Chávez’s Venezuela, I am interested in the way citizens have shifted from a centralized idea of representative democracy to a local participatory model of democracy that may act independently from the State. In some of the conversations I had in Caracas with council participants, I was told that they were “tired of waiting for things to happen from above and hence they had taken matters into their own hands.” The notion of a decentralized, free, autonomous, participatory democracy may still be an idealist utopia in a large scale, as you suggest, but one that surely proposes a healthy and necessary counterbalance to the international hegemonic mainstream”.

PS – “The external energies of reality, and the internal storms of our private humanity remain tentatively separated by the fragile boundary of our skin. We are a vulnerable membrane vibrating, trapped between the onslaught of time and the gravity of silence. As an eternal orchestra performing an endless song of the in-between, constructing our own histories: a task from which we cannot be freed”.

DANIEL G. ANDÚJAR/TECHNOLOGIES TO THE PEOPLE

POSTCAPITAL ARCHIVE (1989-2001). BORDERS / LIBRARY (2006-2009)

Instalación: torre de madera, *collage*, archivo multimedia, ordenadores. Agradecimientos: Württembergischer Kunstverein Stuttgart; La Virreina, Barcelona; Hangar, Barcelona.

Installation: wooden tower, collages multimedia archive, computer stations. Acknowledgements: Württembergischer Kunstverein Stuttgart; La Virreina, Barcelona; Hangar, Barcelona.

Postcapital Archive (1989–2001) es una instalación multimedia que presenta y ofrece acceso a un archivo “Postcapital” con más de 250.000 documentos de texto, vídeo y audio recopilados por el artista en Internet durante los últimos diez años. Los parámetros cronológicos del archivo son la caída del Muro de Berlín en 1989 y los ataques del 11-S, un periodo determinante en el que Andújar cree que la mejor forma de investigar el supuesto “triumfo del capitalismo sobre el comunismo” consiste en centrarse en “las convulsiones que afectan a todos los ámbitos de la existencia generados por, y resultantes de, la era de la información en red”. La metodología seguida por Andújar en su investigación no apunta tanto al archivo en sí como a la participación activa en el mismo y a la interacción con él. De ahí la inaccesibilidad de la torre de la instalación, una circunstancia que impide conseguir una única y abarcadora visión de conocimiento, invitándose a los visitantes a producir sus propias recopilaciones de conocimiento imprimiendo partes del archivo y efectuando, a la vez, sus aportaciones personales.

Postcapital Archive (1989–2001) is a multimedia installation that both presents and provides access to his “Postcapital Archive” –over 250,000 text, video, and audio documents compiled by the artist from the Internet over the past ten years. The chronological parameters of the archive are the 1989 fall of the Berlin Wall and the attacks on September 11, 2001, a defining period during which, as Andújar states, the purported “triumph of capitalism over communism” is better investigated for the “upheavals affecting all areas of life that are both spawned and exacted by the networked age of information.” Andújar’s methodology for this investigation is not the archive per se but active participation in and interaction with it. Hence the wooden tower in the installation is inaccessible –there is no single, overarching view of knowledge– and visitors are invited to produce their own sets of knowledge by printing out parts of the archive as well as contributing to it.

1, 2: Vistas de una instalación anterior.

1, 2: Views from a previous installation.



POSTCAPITAL

POSTCA





CHRISTOPHER BAKER

HELLO WORLD! OR: HOW I LEARNED TO STOP LISTENING AND LOVE THE NOISE (2008)

Proyección de vídeo multicanal, sonido. Cortesía: el artista.

Multi-channel video projection, sound. Courtesy: the artist.

Hello World! de Christopher Baker es una instalación audiovisual de gran escala, compuesta de miles de singulares vídeos diarios extraídos de Internet. Cada vídeo presenta a un solo individuo, dirigiéndose con toda inocencia a una audiencia potencialmente masiva desde un espacio privado, que puede ser un dormitorio individual o colectivo, o una cocina. La composición sonora multicanal va desplazándose entre los individuos y el grupo, permitiendo al espectador escuchar a los hablantes uno por uno o sumergirse en una cacofonía de voces. *Hello World!* explora un aspecto crucial del actual paisaje mediático: la potencialidad y la realidad de las tecnologías Web 2.0 y de las redes sociales. Por un lado, sitios como YouTube prometen una plataforma participativa y democratizadora que responda al deseo humano de ser escuchado. Por otro, la propia masa de hablantes públicos hace imposible atender a las voces individuales. El proyecto de Baker explora cuestiones fundamentales en torno al lenguaje de los medios, sus posibilidades de participación y su capacidad transformadora, y sobre el proceso democrático.

Christopher Baker's *Hello World!* is a large-scale audiovisual installation featuring thousands of unique video diaries gathered from the Internet. Each video consists of a single individual speaking candidly to a potentially massive audience from a private space, such as a bedroom, kitchen, or dorm room. The multi-channel sound composition shifts between individuals and the group, allowing viewers to listen in on unique speakers or become immersed in the cacophony of voices. *Hello World!* explores a crucial aspect of the current media landscape –the potential and reality of Web 2.0 technologies and social media. On the one hand, social media sites such as YouTube promise to create a participatory, democratizing platform that answers to the human desire to be heard. On the other hand, the sheer mass of public speakers makes it impossible to listen to all the individual voices. Baker's project raises fundamental questions about the language of media, its possibilities for participation and agency, and the democratic process.

1, 2: Vistas de una instalación anterior. Fotos: Chris Houlberg.

1, 2: Views from a previous installation. Photos: Chris Houlberg.







FERNANDO GARCÍA-DORY

MUSEUM'S PASTORAL – ENCUENTRO DE LA FEDERACIÓN DE PASTORES (2009)

Reunión de pastores. Instalación con vídeo-documentación y obras visuales de Eduardo Díaz Hevia y Manu Griñón. Producción: LABoral. Agradecimientos: a los pastores de la FEP; Andra Piskaer; Rikrit Tiravanija/Fundación ARQ ART-Galería Salvador Díaz; Abitita.

Shepherd's meeting. Installation with video documentation and commissioned visual works by Eduardo Díaz Hevia and Manu Griñón. Production: LABoral. Acknowledgements: FEP shepherds; Andra Piskaer; Rikrit Tiravanija/Fundación ARQ ART-Galería Salvador Díaz; Abitita.

Para *Museum's Pastoral*, Fernando García-Dory organizó un encuentro de la Federación Nacional de Pastores (una organización que él mismo fundó en 2008) durante *Feedforward*, y creó una instalación como acompañamiento y documentación del evento. Hace años que García-Dory comenzó a interesarse por los pastores –una profesión todavía bastante habitual en la España rural– y por su relación con la naturaleza, los animales y el trabajo. En un momento en el que las pequeñas granjas europeas desaparecen a una velocidad vertiginosa, los pastores representan, más que nunca, la autosuficiencia y la sostenibilidad alimentarias. Con todo, la soledad característica de su profesión dificulta su capacidad de influencia como colectivo. *Museum's Pastoral* lucha por crear un esbozo de sistema social que permita a una comunidad marginada compartir puntos de vista, analizar problemas y ocupar un espacio institucional. El espacio artístico proporciona un contexto, tanto para ese sistema social como para la exploración del género pastoral y la proyección de ideales sobre la figura del pastor.

For *Museum's Pastoral* Fernando García-Dory organized a meeting of the National Federation of Shepherds (an organization he initiated in 2008) during *the Feedforward* exhibition and created an installation accompanying and documenting the event. García-Dory became interested in shepherds –a still common profession in rural Spain– and their relationship with nature, animals, and labor years ago. At a time when small farms in Europe are disappearing at a rapid pace, shepherds more than ever represent food sovereignty and sustainability. Yet the inherent solitude of their profession makes it difficult for them to have agency as a collective. *Museum's Pastoral* strives to create a social system design that allows a marginalized community to share views, analyze problems, and occupy an institutional space. The art space both provides a framework for the social system and for exploring the genre of the pastoral and the projection of ideals on the figure of the shepherd.

1, 2, 3: Visiones pastorales contemporáneas, *Museum's Pastoral*. A partir de imágenes del fotógrafo asturiano Eduardo Díaz-Hevia, por encargo de García-Dory.

1, 2, 3: Contemporary pastoral visions, *Museum's Pastoral*. Images by Asturian photographer Eduardo Díaz-Hevia, commissioned by García-Dory.







ALI MOMENI + ROBIN MANDEL

SMOKE AND HOT AIR (2007-2008)

Humo, electrónica, sonido. Cortesía: los artistas. Agradecimientos: Matt Brackett.

Smoke, electronics, sound. Courtesy: the artists. Acknowledgements: Matt Brackett.

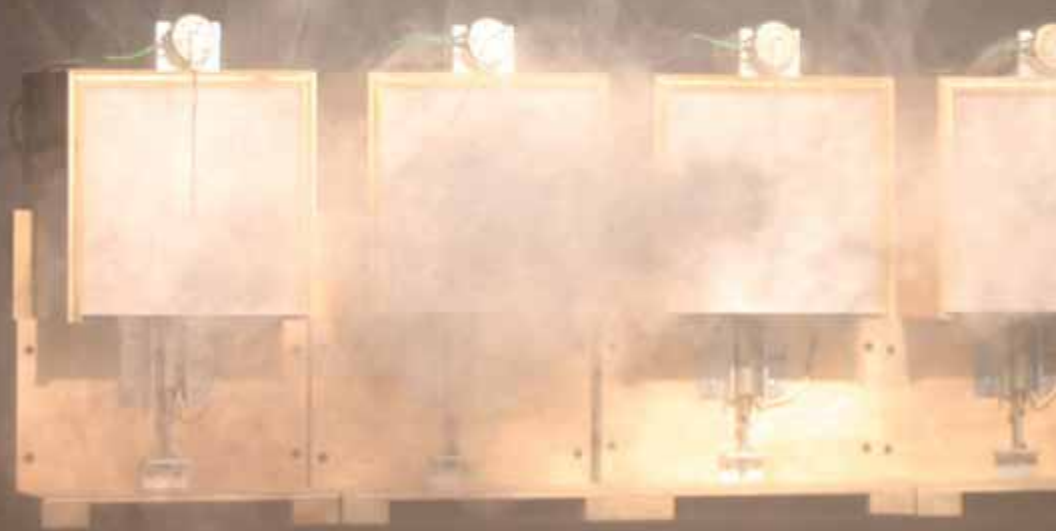
Smoke and Hot Air es la respuesta de los artistas a las frecuentes amenazas que en los últimos años una serie de países ha venido lanzando contra Irán. El proyecto realiza búsquedas en Google News de frases que contienen las palabras “atacad a Irán”, expresadas después verbalmente mediante un sintetizador de texto a voz. Posteriormente, un micrófono recoge la voz, la analiza y la traduce en humo mediante un cuarteto de máquinas generadoras de anillos de humo. A través de esta reflexión sobre cómo la información y el paisaje mediático condicionan nuestra visión sobre los diferentes países, *Smoke and Hot Air* invierte la percepción generalizada de Irán, habitualmente representado como agresor. El reciente apoyo mundial al levantamiento posterior a las elecciones iraníes de 2009 demuestra lo rápido que puede cambiar la actitud general hacia un país. Al traducir la información en arcaicas señales de humo, el proyecto de Momeni y Mandel ilustra cómo las complejidades de la identidad nacional y política pueden quedar reducidas a falsas impresiones, a engaños y a gestos de cara a la galería.

Smoke and Hot Air is the artists' response to the frequent threats against Iran by other countries in recent years. The project searches for sentences including the words “attack Iran” on Google News, which are then spoken using a text-to-speech synthesizer. The voice is in turn picked up by a microphone, analyzed, and translated into rhythmically corresponding smoke rings from a quartet of smoke ring makers. Reflecting on the perception of countries as they are shaped by the news and media landscape, *Smoke and Hot Air* reverses the general view of Iran, which is frequently depicted as aggressor. The recent global support for the uprising after the 2009 Iranian election showed how quickly the general attitude towards a country can shift. Translating the news into old-fashioned smoke signals, Momeni's + Mandel's project illustrates how the complexities of national and political identity can get reduced to false impressions, deceit, and posturing.

1, 2: Vistas de una instalación anterior.

1, 2: Views from a previous installation.







CARLOS MOTTA

THE GOOD LIFE (2005-2008)

Estructura de madera, vídeo multicanal, fotografías. Cortesía: el artista.

Wooden structure, multi-channel video, photos. Courtesy: the artist.

The Good Life es un proyecto de vídeo compuesto por más de 360 entrevistas realizadas a viandantes en las calles de 12 ciudades latinoamericanas: Bogotá, Buenos Aires, Caracas, Guatemala, La Paz, Managua, Ciudad de México, Panamá, Santiago, San Salvador, São Paulo y Tegucigalpa. La pieza examina procesos de democratización en relación con las políticas intervencionistas de Estados Unidos en la región y las entrevistas cubren temas como las percepciones individuales sobre la política exterior de Estados Unidos, la democracia, el liderazgo o el gobierno. El resultado es un amplio espectro de respuestas y opiniones, que varían dependiendo de las situaciones locales y de las formas específicas de gobierno de cada país.

El espectador se encuentra con una vídeo-instalación multi-canal, compuesta por una docena de monitores montados en una estructura de madera de cuatro elementos y dos niveles, que representaría una formal alusión abstracta al *Priene*, el teatro y espacio general del ágora ateniense en donde los ciudadanos tenían el derecho a reunirse, debatir y participar en las decisiones legislativas y judiciales. La ubicación de los monitores en la estructura les permite funcionar, metafóricamente, como sujetos parlantes –ciudadanos– dentro del espacio, dirigiendo sus comentarios a un foro más amplio.

The Good Life is a multi-part video project composed of over 360 video interviews with pedestrians on the streets of 12 cities in Latin America: Bogotá, Buenos Aires, Caracas, Guatemala, La Paz, Managua, México City, Panamá, Santiago, San Salvador, São Paulo and Tegucigalpa. The work examines processes of democratization as they relate to US interventionist policies in the region, and the interviews cover topics such as individuals' perceptions of US foreign policy, democracy, leadership, and governance. The result is a wide spectrum of responses and opinions, which vary according to local situations and specific forms of government in each country.

Viewers encounter a multi-channel video installation, where 12 monitors are mounted on a four-part, two-tiered wooden structure that is an abstracted formal reference to the *Priene*, the theater and the general space of the Athenian agora, in which citizens were entitled to meet, debate, and participate in legislative and judicial decisions. The position of the monitors on the structure allows them to metaphorically function as speaking subjects –citizens– in the space, addressing their comments to a wider forum.

1: Andrés Cruz Vázquez, Tegucigalpa, Honduras. Captura del vídeo *The Good Life*. Cortesía: el artista. 2: "Contra el imperialismo. Unidad de Nuestra América". Graffiti, Caracas, Venezuela. Captura del vídeo *The Good Life*. Cortesía: el artista. 3: Vista de una instalación anterior en el ICA de Filadelfia. Foto: Carlos Motta.

1: "Contra el imperialismo. Unidad de Nuestra América", Graffiti, Caracas, Venezuela. Video still from *The Good Life*. Courtesy: the artist. 2: Andrés Cruz Vázquez, Tegucigalpa, Honduras. Video still from *The Good Life*. Courtesy: the artist. 3: Installation view at ICA, Philadelphia. Photo: Carlos Motta.



For democracy there must be love.







PIOTR SZYHALSKI

LABOR CAMP STUDY ROOM: D (2009)

Instalación: sonido, software customizado, electrónica e interfaces físicos. Producción: LABoral.

Installation: sound, custom software, electronics and physical interfaces. Production: LABoral.

Cuarta entrega de una serie abierta de “Labor Camp Study Rooms”, *Study Room: D* consiste en paneles montados sobre cuatro paredes, equipados con interfaces físicas, que permiten a los usuarios deambular por una enorme base de datos de grabaciones de voz históricas: de todo el siglo XX: desde Mao, Stalin y Hitler hasta el 11 de septiembre y la guerra de Irak. Realizada a base de software, hardware y diversos dispositivos electrónicos creados al efecto, la pieza brinda la oportunidad de estudiar y de manipular dispositivos de archivos sonoros. A menudo, los *Study Rooms* se presentan relacionados con otros proyectos de *Labor Camp*, y *Study Room: D* proporciona referencias directas y una visión de la instalación *White Star Cluster*.

This is the fourth installment in an ongoing series of Labor Camp Study Rooms. *Study Room: D* consists of four wall-mounted panels with physical interfaces allowing the users to meander through a vast database of historical voice recordings from throughout the 20th century, including Mao, Stalin and Hitler, as well as September 11 and the Iraq War. Constructed with custom software, hardware and various electronics, the work offers an opportunity for both the study, as well as manipulation of archival audio artifacts. Study Rooms are often presented in relation to other Labor Camp projects, and *Study Room: D* provides direct references and insight into the *White Star Cluster* installation.



Laban Lomp
Thidsg
Room: 9



Lorber Lomp
Thidg
Room: 9



T+T (TAMIKO THIEL & TERESA REUTER)

VIRTUELLE MAUER / RECONSTRUCTING THE WALL (2009)

Instalación interactiva en 3D. Desarrollado gracias al apoyo y a la estrecha colaboración de la Cancillería de Asuntos Culturales del Senado de Berlín como parte de su Concepto para el Monumento Conmemorativo del Muro de Berlín. Agradecimientos: Hauptstadt Kulturfonds (Berlin Capital City Cultural Fund); Bitmanagement Software GmbH; Lunatic Interactive GmbH; Softline JSC; metroGap e.v.; MIT Center for Advanced Visual Studies.

3D interactive installation. Developed in close cooperation and with the support of the Berlin Senate Chancellery for Cultural Affairs as an integral part of its Memorial Concept for the Berlin Wall. Acknowledgements: Hauptstadt Kulturfonds (Berlin Capital City Cultural Fund); Bitmanagement Software GmbH; Lunatic Interactive GmbH; Softline JSC; metroGap e.v.; MIT Center for Advanced Visual Studies.

Durante décadas, el Muro de Berlín fue el símbolo de la represión y de la división de Alemania, de Europa y hasta del mundo entero, en dos sistemas políticamente opuestos. Para quienes no tuvieron que vivirla, la amenaza representada por las restricciones que esa situación imponía sobre la vida cotidiana y las continuas divisiones políticas y sociológicas que generaba al operar como “un muro psicológico en las mentes de las personas”, resultan hoy difíciles de comprender.

La instalación interactiva de realidad virtual 3D *Virtuelle Mauer/ReConstructing the Wall*, recrea una sección del Muro de un kilómetro de longitud así como de barrios circundantes tanto del Este como del Oeste de la ciudad. En su exploración del espacio virtual, los movimientos y acciones de los usuarios desencadenan unos dramáticos encuentros con acontecimientos ocurridos entre la década de los sesenta y el cambio de milenio, convirtiéndose así en protagonistas de un mundo surrealista al asumir el papel, no de los todopoderosos guardias fronterizos, sino de los residentes de un Berlín que vivía a la sombra del Muro.

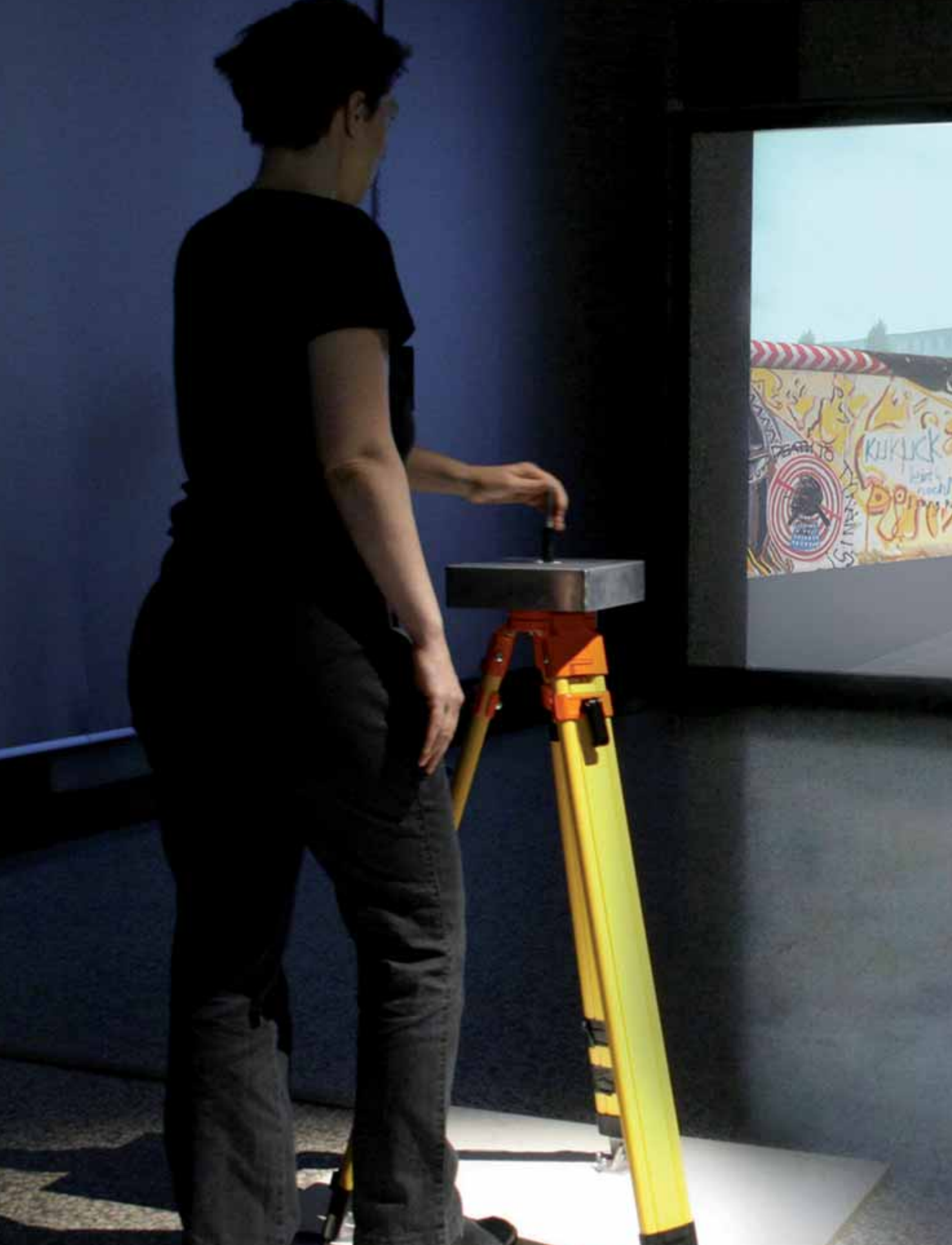
For decades the Berlin Wall was a symbol of repression and of the division of Germany, Europe, and indeed the entire world into two politically opposing systems. For those who did not experience the Wall themselves, the threat posed by the constraints it created in everyday life, and the ongoing political and sociological divisions it engendered as a psychological “wall in people heads” are hardly comprehensible today.

The interactive, 3D virtual reality installation, *Virtuelle Mauer/ReConstructing the Wall*, recreates a kilometer-long section of the Wall and its surrounding neighborhoods in East and West Berlin. By exploring the virtual space, users’ movements and actions trigger dramatic encounters with events spanning the 1960s to the turn of the millennium. They become protagonists in a surrealist dream –not as all-powerful border guards, but in the role of normal Berlin residents living in the shadow of the Wall.

1, 2: Capturas de la instalación. 3: Vista de una instalación anterior.

1, 2: Stills from installation. 3: View from a previous installation.







DISEÑO DE LA EXPOSICIÓN
EXHIBITION DESIGN

DISEÑANDO LA DESAPARICIÓN DEL DISEÑO

DESIGNING THE DISAPPEARANCE OF DESIGN

ÁNGEL BORREGO | Office for Strategic Spaces

El diseño de exposiciones tiene los mismos problemas conceptuales, multiplicados, que el diseño de museos de arte contemporáneo. ¿Cómo se puede afrontar el diseño o la adaptación de un contenedor para una serie de obras de arte? Una exposición parece necesitar de un orden o una disposición determinada de las piezas en el espacio, un espacio con una forma determinada. ¿Debe esta forma del espacio ser diseñada para adaptarse mejor al discurso de éstas? ¿No es cualquier diseño la superposición de un argumento que distrae de la lectura de las piezas, incluso cuando parece apoyarlas?

La esquizofrenia propia de la función del arquitecto del museo y, a menor escala, del diseño de una exposición, radica en que investigar las posibilidades espaciales y conceptuales que una exposición ofrece parece aumentar la distancia entre el espectador y la obra expuesta. Si la cantidad y profundidad del diseño aleja proporcionalmente al espectador de la experiencia y lectura directa de la obra, ¿cómo se puede afrontar dicho encargo? ¿Cómo se puede diseñar una exposición prescindiendo de, precisamente, esa imposición indeseable del diseño? ¿Cómo se puede, a la vez, diseñar la desaparición del propio diseño?

Feedforward. El ángel de la Historia nos ha proporcionado la segunda oportunidad de enfrentarnos a este problema fundamental y, lo que es más importante, un atisbo de solución. Tanto los comisarios, Christiane Paul y Steve Dietz, como nosotros en OSS, nos oponíamos tanto a separar radicalmente las piezas en grupos temáticos aislados, como a renunciar por completo a la capacidad de ofrecer una lectura ordenada de estos temas. Lo queríamos todo: el orden superpuesto a las obras, pero queríamos también la convivencia de todas las obras en un paisaje único. El ángel de la Historia de Walter Benjamin, en el que se basa la exposición, ofrece una de las traducciones más físicas e intensas del avance del tiempo en el espacio. Hemos intentado que cualquier visita a la exposición, cualquier movimiento del público, sea una representación del ángel de la Historia, una vista del pasado que se apila a sus pies y que domina.

Hemos hecho desaparecer de forma parcial las típicas paredes de separación de una exposición, convirtiéndolas en semi-transparentes. Si no estamos seguros de nuestra capacidad como para hacer desaparecer el diseño de forma metafórica, al

The design of exhibitions has the same conceptual problems as the design of contemporary art museums but several times over. How does one embark upon the design or adaptation of a container for a number of artworks? An exhibition would seem to require a certain order or arrangement of the pieces in the space, a space which possesses a concrete form. Should that spatial form be designed for a better adaptation to the discourse of the works? Is design not really an imposition of an overarching plot that distracts from the reading of the pieces, though it might seem to support them?

The schizophrenia inherent in the function of museum architecture and, to a lesser extent, of an exhibition design is predicated on the fact that exploring the spatial and conceptual potential proffered by an exhibition seems to actually increase the distance between the beholder and the exhibited work. If the quantity, and depth, of the design creates a proportional distance between the spectator and a direct experience and reading of the work, how then can we address this commission? How can an exhibition be designed to do away with the undesirable imposition of design? In other words, how can one design the disappearance of design itself?

Feedforward. The Angel of History has given us a second chance to address this critical problem and, most importantly, it proportions a glimpse of a solution. The curators Christiane Paul and Steve Dietz, and ourselves at OSS, were opposed to any radical division of the pieces into isolated thematic groups and yet at once refused to entirely relinquish the possibility of providing an organised reading of the issues. We wanted it all, an order imposed on the works but also the coexistence of all the works in a single landscape. Walter Benjamin's *Angel of History*, the source inspiration for the show, offers one of the most physical and intense translations of the advance of time in

menos lo intentamos conseguir de forma física, haciendo de las paredes una presencia menos física, como en proceso de desaparición. Esta transparencia, junto con la forma de ejecutarlas, con un derecho y un envés claramente diferenciados, hace que el camino a través de la exposición tenga una cualidad direccional definida y no discutible, no subjetiva, que la emparenta con la irreversibilidad del paso del tiempo.

Nos gusta que el público domine la exposición al completo desde la misma entrada, como el propio ángel de la Historia lo hace con el pasado reciente, pero este dominio intensifica la atracción que puede sentir ante el descubrimiento de cada pieza entrevista a través de las sucesivas capas.

Estas paredes disueltas pesan menos, se montan fácilmente y se realizan con una gran economía de medios... Nos gustaría pensar que si bien es imposible escapar a la idea del progreso destructor, esta sucesión de planos y siluetas y sombras conseguidos con pocos medios hablan de una versión menos violenta del mismo.

space. We wanted any visit to the exhibition, any movement of the public, to operate as a representation of the Angel of History, in short, an overall view of the past strewn at his feet.

We have made the typical dividing walls one normally finds in exhibitions partially disappear, turning them into semitransparent partitions. If we are not sure about our ability to make design metaphorically vanish, at least we try to achieve it in a physical way, turning the walls into a less physical presence, as if in the process of disappearing. This transparency, together with the way of making them, with a clearly differentiated front and back, gives the route through the exhibition a non-subjective, defined and undisputed directional quality that connects it with the irreversibility of the passing of time.

We want the public to fully control the exhibition right from the word go, just as the Angel of History does with the recent past. That said, this control intensifies the attraction one can feel towards the discovery of each piece glimpsed through successive layers.

These dissolved walls weigh less, are easily assembled and made with a great economy of means... We would like to think that, while it is impossible to eschew the idea of destructive progress, this succession of planes, silhouettes and shadows achieved by scant means speaks of a less violent version of progress.



Imágenes del montaje. Fotos: Marcos Morilla.

Installation shots. Photos: Marcos Morilla.



BIOGRAFÍAS
BIOGRAPHIES





AES+F (Rusia, 1987)

En 1987, los artistas moscovitas Tatiana Arzamasova, Lev Evzovich y Evgeny Svyatsky crearon AES Group, que cambió posteriormente de nombre a AES+F con la incorporación del fotógrafo Vladimir Fridkes en 1995. El trabajo del grupo se centra en la fotografía, en el arte de corte fotográfico e informático, y también en la creación en vídeo, pero sin olvidar medios más tradicionales, como el dibujo, la pintura y la escultura.

Proyectos de AES/AES+F han podido verse en diversas bienales (Venecia, Lyon, Sydney, Gwangju, Moscú, Gotemburgo, Tirana, Estambul, Bratislava, Seúl) y en importantes exposiciones individuales y colectivas en todo el mundo. La vídeo-instalación *Last Riot* fue incluida en el Pabellón de Rusia en la 52 Biental de Venecia. Obras de AES+F forman parte de las colecciones de algunos de los grandes museos nacionales de Rusia y de toda Europa, como la Galería Estatal Tretyakov, Moscú; Museo Estatal Ruso, San Petersburgo; el Multimedia Art Center, Moscú; Moderna Museet, Estocolmo; MEP, París; Les Abattoirs, Toulouse; FNAC, París; Tate Modern, Londres; Centre Pompidou, París; Museo de Arte Contemporáneo, Belgrado.

PAU ALSINA (España)

Pau Alsina es profesor de los Estudios de Humanidades y Filología de la Universitat Oberta de Catalunya (UOC) y director de *ArtNodes*, espacio de arte, ciencia y tecnología. Es también investigador en arte, estética y nuevos medios dentro del Internet Interdisciplinary Institute-IN3. Recientemente publicó su libro *Arte, Ciencia y Tecnología* (Editorial UOC).

AES+F (Russia, 1987)

Moscow-born artists Tatiana Arzamasova, Lev Evzovich, and Evgeny Svyatsky formed AES Group in 1987 and later changed their name to AES+F when photographer Vladimir Fridkes joined them in 1995. The group's work focuses on photography and computer-based art, as well as videoart, but also uses more traditional media, such as drawing, painting, and sculpture.

Projects by AES/AES+F have been included in several biennials (Venice, Lyon, Sydney, Gwangju, Moscow, Gothenburg, Tirana, Istanbul, Bratislava, Seoul), and important group and solo shows worldwide. The video-installation *Last Riot* was featured in the Russian Pavilion of the 52nd Venice Biennale. AES+F's works are in the collection of both major museums in Russia and throughout Europe, among them The State Tretyakov Gallery, Moscow; The State Russian Museum, St. Petersburg; Multimedia Art Center, Moscow; Moderna Museet, Stockholm; MEP, Paris; Les Abattoirs, Toulouse; FNAC, Paris; Tate Modern, London; Centre Pompidou, Paris; Museum of Contemporary Art, Belgrade.

PAU ALSINA (Spain)

Pau Alsina teaches Humanities and Philology at Universitat Oberta de Catalunya (UOC). He is the director of *ArtNodes*, a space for art, science and technology, as well as a researcher in art, aesthetics and new media at the Internet Interdisciplinary Institute (IN3). Alsina has recently published the book *Arte, Ciencia y Tecnología* (Editorial UOC).



**DANIEL G. ANDÚJAR/
TECHNOLOGIES TO THE PEOPLE** (España, 1966)

Artista que recurre a la ironía y a las estrategias de presentación de las nuevas tecnologías de la comunicación para poner en solfa las promesas democráticas e igualitaristas de esos medios y criticar la ambición de control que ocultan tras su aparente transparencia. Partiendo de la obviedad de que las nuevas tecnologías de la información y comunicación están transformando nuestra existencia cotidiana, Daniel G. Andújar crea una ficción (*Technologies To The People*, 1996) con la que aspira a hacernos conscientes de la realidad que nos rodea y del engaño de unas promesas de libre elección que se convierten, inevitablemente, en nuevas formas de control y desigualdad. Miembro histórico de i rational.org (referente internacional del arte en red) y fundador de *Technologies to the People*, G. Andújar es creador de innumerables proyectos en la red, como art-net-dortmund, e-barcelona.org, e-valencia.org, e-seoul.org, e-wac.org, e-sevilla.org o Materiales de artista. Ha dirigido numerosos talleres para artistas y colectivos sociales en diversos países.



CHRISTOPHER BAKER (EE UU, 1979)

La obra de Christopher Baker se implica dentro de la nutrida serie de redes sociales, tecnológicas e ideológicas que existen en el paisaje urbano. Baker crea objetos y situaciones que revelan y dan lugar a relaciones en el seno de esas redes y entre ellas.

Su trabajo ha podido verse a nivel internacional en festivales, galerías y museos, como The Soap Factory, Minneapolis; Form+Content Gallery, Minneapolis; The Minnesota Museum of American Artists; The Minneapolis Fringe Festival; Spark Festival of Electronic Music and Art, Minneapolis; Millenáris Park, Budapest; Huset i Magstræde, Copenhagen; Pixelache Festival, Helsinki. Su obra gráfica ha sido reproducida en *ID Magazine* y en el volumen *Data Flow: Visualising Information in Graphic Design*.

Baker se licenció en Artes Experimentales y Mediales por la Universidad de Minnesota. En su trayectoria previa como

**DANIEL G. ANDÚJAR/
TECHNOLOGIES TO THE PEOPLE** (Spain, 1966)

An artist who uses irony and presentation strategies that employ new communication technologies to question the democratic and equalitarian promises of these media and criticise the desire for control lying behind their apparent transparency. Based on the confirmation that new information and communication technologies are transforming our everyday life, Daniel G. Andújar created a fiction (*Technologies to the People*, 1996) designed to make us increase our awareness of the reality around us and of the deception in promises of free choice that are converted, irremissibly, into new forms of control and inequality. A long-time member of i rational.org (international reference point for art on the web) and founder of *Technologies to the People*, he is the creator of numerous projects on the Internet such as, among others, art-net-dortmund, e-barcelona.org, e-valencia.org, e-seoul.org, e-wac.org, e-sevilla.org, Materiales de artista. He has directed numerous workshops for artists and social collectives in different countries.

CHRISTOPHER BAKER (USA, 1979)

Christopher Baker's work engages the rich collection of social, technological, and ideological networks present in the urban landscape. He creates artefacts and situations that reveal and generate relationships within and between these networks.

His work has been presented internationally in festivals, galleries and museums, including The Soap Factory, Minneapolis; Form+Content Gallery, Minneapolis; The Minnesota Museum of American Artists; The Minneapolis Fringe Festival; the Spark Festival of Electronic Music and Art, Minneapolis; Millenáris Park, Budapest; Huset i Magstræde, Copenhagen; Pixelache Festival, Helsinki. His print work was published in *ID Magazine* and the book *Data Flow: Visualising Information in Graphic Design*.

científico, trabajó en el desarrollo de interfaces cerebro-ordenador en la Universidad de Minnesota y UCLA.

ÁNGEL BORREGO - OFFICE FOR STRATEGIC SPACES (OSS)

(España, 1967)

Ángel Borrego es doctor arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, MArch por la Universidad de Princeton (New Jersey, EE UU) donde fue becario Fulbright. Ha sido profesor en la Universidad de Princeton, el Pratt Institute de Nueva York, la Universidad de Alicante y ahora de la ETSA de Madrid. Fundó Office for Strategic Spaces (OSS) en el año 1999 para el estudio del espacio urbano contemporáneo y sus implicaciones económicas, sociales y culturales. Los trabajos de OSS abarcan el proyecto y la investigación arquitectónica, intervenciones artísticas y la aplicación de estrategias de organización de la información para ayudar en los procesos de toma de decisiones. La estructura de OSS es flexible y abierta, adaptándose con fluidez a la diversidad de trabajos que acomete. Su rango de trabajos es muy diverso: arquitectura y espacio público, propuestas de investigación colectiva como IIAVE, Constitución Americana 2.0, ¡Ensanche! AMMPLIO o el proyecto www.wordww.net, exposiciones y publicaciones.



STELLA BRENNAN (Nueva Zelanda, 1974)

Stella Brennan es artista, escritora y comisaria. Sus vídeos e instalaciones exploran la tecnología, la obsolescencia y la utopía. Entre sus obras destaca *White Wall/Black Hole*, un vídeo que explora la catástrofe del Erebus de 1979, cuando un avión turístico de Air New Zealand se estrelló contra ese pico antártico. La pieza se expuso en la edición de 2006 de la Bienal de Sydney. *Wet Social Sculpture* es una instalación que incluye cantos de ballena, psicodelia filmica y una bañera de spa totalmente operativa, un trabajo que le valió su nominación en 2006, para el Walters Prize, el galardón artístico más prestigioso en Nueva Zelanda. Brennan es cofundadora de Aotearoa Digital Arts, única red neocelandesa dedicada al

Baker completed his Master of Fine Arts in Experimental and Media Arts at the University of Minnesota. In his previous life as a scientist, Baker worked to develop brain-computer interfaces at the University of Minnesota and UCLA.

ÁNGEL BORREGO - OFFICE FOR STRATEGIC SPACES (OSS) (Spain, 1967)

Ángel Borrego has a PhD in Architecture from the ETSAM (School of Architecture of Madrid) and an M.Arch from Princeton University (New Jersey, USA) where he studied with a Fulbright grant. He has lectured at Princeton University, Pratt Institute New York, Universidad de Alicante and now teaches at ETSAM. In 1999 he founded Office for Strategic Spaces (OSS) for the study of the contemporary urban space and its economic, social and cultural implications. OSS' mandate embraces architectural projects and research, art interventions and the implementation of information organization strategies to contribute to decision-making processes. OSS' flexible and open structure enables it to adapt easily to the diversity of commissions it undertakes. Its wide span of concerns covers everything from architecture and public space to collective research proposals including IIAVE, Constitución Americana 2.0, ¡Ensanche! AMMPLIO and the www.wordww.net project, as well as exhibitions and publications.

STELLA BRENNAN (New Zealand, 1974)

Stella Brennan is an artist, writer and curator. Her videos and installations examine technology, obsolescence and utopianism. Works include *White Wall/Black Hole*, a video exploring the 1979 Erebus Disaster, when an Air New Zealand sightseeing plane crashed into the Antarctic mountain, which was shown at the 2006 Sydney Biennial, and *Wet Social Sculpture*, an installation featuring whale song, psychedelic film and a fully operational

new media art. En 2008 editó (junto a Su Ballard) *Aotearoa Digital Arts Reader*, el primer texto que estudia en profundidad la creación digital en Nueva Zelanda. Es profesora de la AUT University.



PAUL CHAN (China/EE UU, 1973)

Paul Chan vive y trabaja en Nueva York. Sus últimas individuales se mostraron en centros como The Renaissance Society, Chicago; New Museum, Nueva York; Serpentine Gallery, Londres; Stedelijk Museum, Ámsterdam; Portikus, Fráncfort; Galleria Massimo De Carlo, Milán; Institute of Contemporary Art, Boston; o UCLA Hammer Museum, Los Ángeles. Entre las colectivas en las que ha participado destacamos *The Quick and the Dead*, Walker Art Center, Minneapolis; *Betwixt*, Magasin 3, Stockholm Konsthall, Estocolmo; *T2 – 50 Moons of Saturn*, Trienal de Turín; *Traces du sacré*, Centre Pompidou, París; 16ª Bienal de Sydney; 10ª Bienal Internacional de Estambul; *Whitney Biennial*, Whitney Museum of American Art, Nueva York; 53ª Bienal de Venecia; *Uncertain States of America*, Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst, Oslo.



JEFF CROUSE (EE UU, 1980)

Jeff Crouse crea unas entrañables parodias de la tecnología que adoptan forma de software, sitios web e instalaciones. En su trabajo destaca *YouThreebe*, una herramienta para crear trípticos de YouTube, y *James Chimpton*, un mono robot que se dedicó a entrevistar a los artistas en la Bienal de Whitney de 2008. Proyectos de Crouse han podido verse en el Festival de Cine de Sundance; Park City; Futuresonic (Manchester); DC FilmFest; y el Festival Come Out and Play (Nueva York). En 2006 completó un Máster en el programa de Medios Digitales de Georgia Tech y en la actualidad es Miembro Emérito de Eyebeam, Nueva York, y Catedrático Adjunto en Hunter College, Nueva York.

spa pool, one of four exhibitions nominated for the 2006 Walters Prize, New Zealand's most prestigious art award. She is co-founder of Aotearoa Digital Arts, New Zealand's only new media artists' network. In 2008 she edited (with Su Ballard) the *Aotearoa Digital Arts Reader*, the first comprehensive text on digital arts practice in New Zealand. She teaches at AUT University.

PAUL CHAN (China/USA, 1973)

Paul Chan lives and works in New York. Recent solo exhibitions were shown at venues including The Renaissance Society, Chicago; New Museum, New York; Serpentine Gallery, London; Stedelijk Museum, Amsterdam; Portikus, Frankfurt; Galleria Massimo De Carlo, Milan. Group exhibitions include *The Quick and the Dead*, Walker Art Center, Minneapolis; *Betwixt*, Magasin 3, Stockholm Konsthall, Stockholm; *T2 – 50 Moons of Saturn*, Torino Triennale; *Traces du sacré*, Centre Pompidou, Paris; 16th Biennial of Sydney; 10th International Istanbul Biennial; Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art, New York; 53rd Venice Biennale; *Uncertain States of America*, Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst, Oslo.

JEFF CROUSE (USA, 1980)

Jeff Crouse creates loving parodies of technology in the form of software, websites, and installations. His work includes *YouThreebe*, a YouTube triptych creator, and *James Chimpton*, a robotic monkey that interviewed the artists of the 2008 Whitney Biennial. Crouse's projects have been shown at the Sundance Film Festival, Park City; Futuresonic, Manchester; DC FilmFest; Come Out and Play Festival, New York. He received his MS from the Digital Media programme at Georgia Tech in 2006 and currently is a Senior Fellow at Eyebeam, New York, and Adjunct Professor at Hunter College, New York.



NANCY DAVENPORT (Canadá/EE UU, 1965)

La obra de Nancy Davenport ha sido expuesta en una gran variedad de espacios, como el Gardner Arts Centre (Brighton), la 25 Biental de São Paulo, el MIT List Arts Center (Boston), la 1ª Trienal de Fotografía y Vídeo del International Center of Photography (Nueva York), el Singel International Kunstcentrum (Amberes), la 10ª Biental Internacional de Estambul y la edición de 2008 de la Biental de Liverpool. Entre las numerosas publicaciones que han reproducido sus trabajos destacan *Artforum*, *Art in America*, *October*, *The New York Times*, *Frieze*, *Vogue* (RU) y *Vitamin Ph: New Perspectives in Photography* (Phaidon Press). Los escritos de Davenport han sido incluidos en la revista *October* y en *Still Moving: Between Cinema and Photography*, un libro editado por Karen Beckman y Jean Ma (Duke University Press, 2008). Nancy Davenport está representada por Nicole Klagsbrun Gallery, Nueva York.



NONNY DE LA PEÑA (EE UU, 1975)

Nonny de la Peña es una creadora transmedial cuya producción se mueve por los campos de la creación fílmica documental y machinima, el periodismo y la escritura. Su trabajo incluye dos instalaciones de *Second Life: Gone Gitmo*, una representación virtual del penal de la Bahía de Guantánamo; y la laureada *Wallsickness*. Antigua corresponsal de *Newsweek*, Nonny de la Peña ha colaborado también, entre otras publicaciones, con *The New York Times*, *Premiere Magazine*, *Texas Monthly* y *Time Magazine*. Es autora de múltiples episodios de ficción televisiva y sus largometrajes documentales han podido verse por todo el mundo. Graduada por la Universidad de Harvard y con una licenciatura de máster en el Programa Annenberg de Comunidades Online de la Universidad del Sur de California, en la actualidad Nonny de la Peña investiga la posibilidad de producir piezas narrativas de no ficción y periodísticas valiéndose de experiencias inmersivas de primera persona en entornos 3D.

NANCY DAVENPORT (Canada/USA, 1965)

Nancy Davenport's work has been exhibited at a variety of venues, including the Gardner Arts Centre, Brighton, 25th São Paulo Biennial; the MIT List Arts Center, Boston; 1st Triennial of Photography & Video at the International Center of Photography, New York; de Singel International Kunstcentrum, Antwerp; 10th International Istanbul Biennial; 2008 Liverpool Biennial. Her work has appeared in numerous publications including *Artforum*, *Art in America*, *October*, *The New York Times*, *Frieze*, *Vogue* (UK) and *Vitamin Ph: New Perspectives in Photography* (Phaidon Press). Davenport's writing has been published in *October* magazine and in *Still Moving: Between Cinema and Photography*, a book edited by Karen Beckman and Jean Ma (Duke University Press, 2008). Nancy Davenport is represented by Nicole Klagsbrun Gallery in New York.

NONNY DE LA PEÑA (USA, 1975)

Nonny de la Peña is a transmedia producer working across documentary and machinima filmmaking, journalism, and writing. Her work includes two Second Life installations, *Gone Gitmo*, a virtual representation of Guantánamo Bay prison and the award-winning *Wallsickness*. She is a former correspondent for *Newsweek* and has written for *The New York Times*, *Premiere Magazine*, *Texas Monthly*, *Time Magazine* and others. She has also penned multiple episodes of dramatic television and her feature documentaries have been shown around the world. A graduate of Harvard University with a Master's degree from the University of Southern California's Annenberg Program on Online Communities, De la Peña is exploring how non-fiction storytelling and journalism can be produced by using first person immersive experiences in 3D environments.

**STEVE DIETZ** (EE UU, 1958)

Steve Dietz es Director-Fundador Artístico de la bienal 01SJ Global Festival of Art on the Edge, y fundador y Director Ejecutivo de Northern Lights, una agencia artística orientada hacia la producción interactiva que presenta innovadoras creaciones de arte en la esfera pública, centrándose en autores que utilizan la tecnología creativamente para dar lugar a nuevas relaciones entre el público y la obra de arte y, de forma más general, entre la ciudadanía y su entorno. Ha sido comisario de new media en el Walker Art Center de Minneapolis, donde, en 1996, fundó el departamento de iniciativas de *new media*, la *Gallery 9*, dedicada a la creación online y a la colección de arte digital. En 1992 fundó uno de los primeros programas independientes de *new media* radicado en un museo, concretamente en el Smithsonian American Art Museum. Dietz ha sido comisario y co-comisario de numerosas exposiciones, como *Beyond Interface* (1998), *Art Entertainment Network* (2000), *The Art Formerly Known As New Media* 2005, o *Superlight* (2008). Ha escrito y pronunciado numerosas conferencias sobre ese tipo de creación antes conocido como *new media*.

**HASAN ELAHI** (Bangladesh/EE UU, 1972)

Hasan Elahi es un artista multidisciplinar que explora temas de control, tiempo simulado, sistemas de transporte y separaciones y fronteras. Su obra ha estado presente en numerosas muestras en instituciones y eventos como el Centre Pompidou, el Festival de Cine de Sundance, Park City, Kassel Kulturbahnhof, el Hermitage o la Bienal de Venecia. Elahi ha hablado su trabajo en Tate Modern, el Einstein Forum y numerosas universidades. Son muchas las publicaciones internacionales que han cubierto su producción, como *The New York Times*, *Forbes*, *Wired*, *Die Welt*, *Libération* o *La Jornada*. Ha aparecido también en televisiones, como ABC, BBC, CNN, Al Jazeera, y en el programa satírico *The Colbert Report*.

STEVE DIETZ (USA, 1958)

Steve Dietz is the founding Artistic Director of the biennial 01SJ Global Festival of Art on the Edge, and the founder and Executive Director of Northern Lights, an interactive media-oriented, arts agency, which presents innovative art in the public sphere, focusing on artists creatively using technology to engender new relations between audience and artwork and more broadly between citizenry and their built environment. He is the former Curator of New Media at the Walker Art Center in Minneapolis, Minnesota, where he founded the New Media Initiatives department in 1996, the online art Gallery 9 and digital art study collection. He founded one of the earliest, museum-based, independent new media programs at the Smithsonian American Art Museum in 1992. Dietz has curated or co-curated numerous exhibitions including *Beyond Interface* (1998), *Art Entertainment Network* (2000), *The Art Formerly Known As New Media* 2005, and *Superlight* (2008). He has written extensively and speaks widely about the art formerly known as new media.

HASAN ELAHI (Bangladesh/USA, 1972)

Hasan Elahi is an interdisciplinary artist whose work examines issues of surveillance, simulated time, transport systems, and borders and frontiers. His work has been presented in numerous exhibitions at venues such as the Centre Pompidou, Paris; Sundance Film Festival; Park City; Kassel Kulturbahnhof, The Hermitage; Venice Biennale. Elahi has spoken about his work at Tate Modern, Einstein Forum and numerous universities. His work has been covered internationally in publications such as *The New York Times*, *Forbes*, *Wired*, *Die Welt*, *Libération*, *La Jornada*, and has appeared on ABC, BBC, CNN, Al Jazeera, and *The Colbert Report*.



CAO FEI (China, 1978)

Cao Fei es célebre por sus vídeos e instalaciones multimedia y disfruta de gran reconocimiento como artista clave dentro de la nueva generación de creadores surgidos en China Continental. En sus filmes e instalaciones, la artista funde crítica social, estética popular, referencias al surrealismo y convenciones documentalistas. Sus obras reflexionan sobre los cambios, acelerados y caóticos, que afectan a la sociedad china hoy.

Entre sus muestras individuales destacamos las de Serpentine Gallery, Londres; Lombard-Fried Project, Nueva York; Para Site Art Space, Hong Kong. Entre las colectivas, la Trienal de de Yokohama de 2008; la Bienal de Lyon de 2007; la 10 Bienal de Estambul; la 52 Bienal de Venecia (2007); *China Welcomes You ...Desires, Struggles, New Identities*, Kunsthaus Graz.



BÁRBARA FLUXÁ (España, 1974)

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid y el London Institute of Art, su tesis doctoral investiga la interconexión entre el arte, la arqueología y el paisaje. Ha disfrutado de ayudas a la Movilidad del Ministerio de Exteriores y a la Creación Intermediae-Matadero Madrid; de las becas Academia de España Roma y Casa de Velázquez Madrid. Ha sido ganadora del Premio a la Creación de Madrid; obtuvo un Accésit del Certamen Jóvenes Creadores Madrid y fue finalista en *Descubrimientos* PhotoEspaña y en el Premio de Fotografía El Cultural.

Ha expuesto individualmente en Matadero-Madrid, Centro de Arte Joven Madrid, 29 Enchufes, Artificial, Espaciof y Df. Entre sus exposiciones colectivas destacan las celebradas en el Museo Esteban Vicente de Segovia, MACRO y Sala 1 en Roma, Instituto Cervantes de París, Centro Cultural de España de Perú, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Unicaja Andalucía y Generaciones Caja Madrid, Glass Gallery UCD Dublín, Liquidación Total Madrid.

CAO FEI (China, 1978)

Cao Fei is known for her multimedia installations and videos and is acknowledged as one of the key artists of a new generation emerging from Mainland China. She mixes social commentary, popular aesthetics, references to Surrealism and documentary conventions in her films and installations. Her works reflect on the rapid and chaotic changes that are occurring in Chinese society today.

Solo exhibitions include: Serpentine Gallery, London; Lombard-Fried Project, New York; Para Site Art Space, Hong Kong. Group exhibition include: 2008 Yokohama Triennial; 2007 Lyon Biennial; 10th Istanbul Biennial; 52nd Venice Biennale; *China Welcomes You ...Desires, Struggles, New Identities*, Kunsthaus Graz.

BÁRBARA FLUXÁ (Spain, 1974)

A graduate in Fine Arts from Universidad Complutense de Madrid and the London Institute of Art. Her PhD thesis examines the interconnection between art, archaeology and landscape. She obtained a mobility scholarship from the Spanish Ministry of Foreign Affairs and a creation scholarship from Intermediae-Matadero Madrid; as well as grants from the Academia de España in Rome and Casa de Velázquez in Madrid. Fluxá won the Creation Award of Madrid, second prize at the Competition of Young Artists of Madrid and was shortlisted for *Descubrimientos* PhotoEspaña and *El Cultural* Photography Award.

Her solo exhibitions include Matadero-Madrid; Centro de Arte Joven Madrid; 29 Enchufes, Madrid; Artificial, Espaciof; Df. Her works have been seen in group shows held in Museo Esteban Vicente, Segovia; MACRO and Sala 1, Rome; Instituto Cervantes, Paris; Centro Cultural de España, Lima; Círculo de Bellas Artes, Madrid; Unicaja Andalucía; Generaciones Caja Madrid; Glass Gallery UCD, Dublin; Liquidación Total, Madrid.



FERNANDO GARCÍA-DORY (España, 1978)

Artista y agroecólogo, su obra aborda temas que afectan a la relación actual entre cultura y naturaleza, en el marco del paisaje, lo rural, de los deseos y expectativas

asociadas a aspectos de identidad, la crisis, la utopía y el cambio social. Estudió Bellas Artes en Madrid y cursa el Doctorado en Agroecología con el Instituto de Sociología y Estudios Campesinos (ISEC). Ha realizado diversas exposiciones y proyectos en los que enlaza arte, ecología y procesos sociales, con intervenciones arte colaborativo medioambiental hacia la autoorganización de comunidades. Para el desarrollo de una estrategia cultural sobre la cuestión rural de nuestros días, se sirve de diferentes lenguajes, desde el dibujo hasta la intervención sobre el paisaje, y también constituyendo sistemas de apoyo mutuo que implican a diseñadores, arquitectos, artistas o hackers con agricultores o pastores. Actualmente propone el desarrollo de un género neo-pastoral.

GOLDIN + SENNEBY (Suecia, 2004)

Goldin + Senneby es una estructura colaborativa creada por los artistas Simon Goldin y Jakob Senneby, para explorar los constructos jurídicos, financieros y espaciales a través de conceptos de lo performativo y lo virtual. La colaboración de los dos creadores arranca de *The Port* (2004-2006), una serie de inserciones en el mundo online de *Second Life*. En su producción más reciente, titulada *Headless* (2007 - actualidad), se acercan a la esfera de las finanzas en paraísos fiscales y su generación de espacio virtual a través de un código legal. Observando estrategias de aislamiento y secretismo, hacen seguimiento de una empresa *offshore* de las Islas Bahamas llamada Headless Ltd. Una novela policíaca escrita por “un negro” va narrando continuamente sus investigaciones.

Entre sus exposiciones individuales y colectivas destacan *The Power Plant*, Toronto; 28 Bienal de São Paulo; *Terms of Use*, Montehermoso, Vitoria-Gasteiz; *Data Recovery*, GAMEC, Bérgamo; *Disclosures*, Gasworks, Londres; *Twentyfourseven*, Signal, Malmö; *Flack Attack*, artport del Whitney Museum, Nueva York; *Game Dump*, Bergen Kunsthall.

FERNANDO GARCÍA-DORY (Spain, 1978)

An artist and agroecologist, García-Dory's work deals with issues concerning the present-day relationship between culture and nature in the context of landscape, rurality, the desires and expectations associated with aspects of identity, crisis, utopia and social change. After graduating in Fine Arts in Madrid, he completed a PhD in Agroecology at ISEC (Institute of Rural Sociology and Studies). He has had a large number of exhibitions and projects connecting art, ecology and social processes with interventions of environmental collaborative art oriented towards community self-organisation. In developing a cultural strategy on the rural question today, he uses a number of different languages, also creating mutual support systems involving designers, architects, artists and hackers on one side, and farmers or shepherds on the other. At present, he is championing the development of a genre called neo-pastoral.

GOLDIN + SENNEBY (Sweden, 2004)

Goldin + Senneby is a framework for collaboration set up by artists Simon Goldin and Jakob Senneby and exploring juridical, financial, and spatial constructs through notions of the performative and the virtual. Their collaboration started with *The Port* (2004-2006), a series of insertions into the online world *Second Life*. In their more recent body of work, known as *Headless* (2007 - present), they approach the sphere of offshore finance and its production of virtual space through legal code. Looking at strategies of withdrawal and secrecy, they trace an offshore company on the Bahamas called Headless Ltd. A ghostwritten detective novel continuously narrates their investigations.

Solo and group exhibitions include *The Power Plant*, Toronto; 28th São Paulo Biennial; *Terms of Use*, Montehermoso, Vitoria-Gasteiz; *Data Recovery*, GAMEC, Bergamo; *Disclosures*, Gasworks, London; *Twentyfourseven*, Signal, Malmö; *Flack Attack*, the Whitney Museum's artport; *Game Dump*, Bergen Kunsthall.



HARWOOD, WRIGHT, YOKOKOJI

(Reino Unido, 2004)

Los artistas Graham Harwood, Richard Wright y Matsuko Yokokoji trabajan juntos desde 2004, inicialmente en su condición de miembros de Mongrel, un colectivo de artistas de renombre internacional. Operando dentro de una fusión de arte, medios digitales y redes abiertas, aspiran a trascender las jerarquías del poder y del conocimiento para implicar a quienes se encuentran habitualmente excluidos de la expresión y de la colaboración. Entre sus proyectos anteriores destacamos el primer encargo online para la Tate Gallery de Londres; y obras en los fondos del Centre Pompidou, París, y del Centre for Media Arts (ZKM), Karlsruhe. Su pieza *Tantalum Memorial* se hizo con el premio transmediale.09. Harwood, Wright y Yokokoji luchan por abrir el significado intrínseco en el propio término *media*: el de *inter-mediar*, no controlando y dando órdenes sobre qué decir, mostrar o escuchar, sino ofreciendo medios para desbloquear canales de acceso, liberar corrientes de energía y hacer visibles los márgenes de lo que la gente puede experimentar, sentir, razonar e imaginar.



KNOWBOTIC RESEARCH + PETER SANDBICHLER (Suiza, 1991)

Knowbotic Research, KR (Yvonne Wilhelm, Christian Huebler, Alexander Tuchacek), tiene su base en Zúrich. Este equipo artístico ha experimentado con el urbanismo, la construcción de conocimiento y las representaciones políticas en esferas públicas mediatizadas.

Su obra ha estado presente en grandes exposiciones, se ha debatido en diversas publicaciones y conferencias internacionales y se ha hecho con importantes distinciones, como el Premio Claasen de *Media Art* y Fotografía, Colonia; el premio internacional ZKM Media-art; el Premio August Seeling del Museo Wilhelm Lehmbruck; y un Golden Nica de Ars Electronica. Desde 1998, Knowbotic Research son titulares de una cátedra en el Departamento de Arte y Medios de la Universidad de las Artes de Zúrich.

HARWOOD, WRIGHT, YOKOKOJI

(United Kingdom, 2004)

The artists Graham Harwood, Richard Wright and Matsuko Yokokoji have worked together since 2004, originally as part of Mongrel, an internationally recognized artists collective. Working in a fusion of art, digital media and open networks, they aim to reach beyond the hierarchies of power and knowledge to involve those normally excluded from expression and collaboration. Previous projects include the first online commission for the Tate Gallery, London, and works in the permanent collections of the Centre Pompidou, Paris and the Centre for Media Arts (ZKM) Karlsruhe. Their work *Tantalum Memorial* won the transmediale.09 award. Harwood, Wright, and Yokokoji strive to open up the implicit meaning of media itself –to mediate not by controlling and ordering what can be said, shown or heard but by providing the means to unblock channels of access, release currents of energy and reveal the margins of what people can feel, sense, reason and imagine.

KNOWBOTIC RESEARCH + PETER SANDBICHLER

(Switzerland, 1991)

Knowbotic Research, KR (Yvonne Wilhelm, Christian Huebler, Alexander Tuchacek), is based in Zürich. The art group has been experimenting with urbanity, construction of knowledge and political representations in mediatized public spheres.

Their work has been shown in major exhibitions, discussed in various international publications and conferences and has received major awards, including the Claasen Prize for Media Art and Photography, Cologne; the international ZKM Media-art award; August Seeling-Award of Wilhelm Lehmbruck Museum; Prix Ars Electronica, Golden Nica. Since 1998, Knowbotic Research has a professorship at the Department of Art and Media at the University of the Arts, Zürich.



LANGLANDS + BELL (Reino Unido, 1978)

Ben Langlands y Nikki Bell iniciaron su colaboración siendo estudiantes de Bellas Artes en Londres. Su práctica artística abarca la escultura, el cine, los medios digitales y la arquitectura, para centrarse en nuestra relación con el entorno construido y con los sistemas de comunicación e intercambio a gran escala necesarios para enfrentarnos a un mundo tecnológico en rápida transformación. Han expuesto sus obras en muchos lugares del mundo, entre los que se incluyen Tate Britain, Tate Modern, Serpentine Gallery y Whitechapel Art Gallery, todos ellos en Londres; IMMA Dublín; Kunsthalle Bielefeld; MoMA, Nueva York; La Casa Central del Artista, Moscú; CCA Kitakyushu y TN Probe; Bienal de Venecia; Bienal de Seúl.

En 2002, Langlands + Bell recibieron un encargo del Imperial War Museum de Londres para investigar las consecuencias del 11-S y la Guerra de Afganistán. En 2004 obtuvieron el premio BAFTA a la Instalación de Arte Interactivo por *The House of Osama bin Laden*. Ese mismo año fueron nominados al Premio Turner.

ESTHER LESLIE (Reino Unido, 1964)

Esther Leslie es Catedrática de Estética Política en Birkbeck, University of London. Entre sus publicaciones destacan *Walter Benjamin, Overpowering Conformism* (Pluto, 2000), *Hollywood Flatlands: Animation, Critical Theory and the Avant-garde* (Verso, 2002), *Synthetic Worlds: Nature, Art and the Chemical Industry* (Reaktion, 2005) y *Walter Benjamin: Critical Lives* (Reaktion, 2007). Es co-directora de las revistas *Radical Philosophy*, *Historical Materialism* y *Revolutionary History*. En la actualidad investiga en una 'poética de la materia' a través de la mediación fotográfica del hielo y la nieve, reuniendo, al hacerlo, una historia de la modernidad que gira en torno a aspectos de flujo, oleada, congelación y licuefacción. Dirige, junto a Ben Watson, la web www.militantesthetix.co.uk

LANGLANDS + BELL (United Kingdom, 1978)

Ben Langlands and Nikki Bell began collaborating while students of Fine Arts in London. Their artistic practice ranges through sculpture, film, digital media and architecture to focus on our relationship with the built environment, and the systems of mass-communications and exchange used to negotiate a fast-changing technological world. They have exhibited widely internationally including Tate Britain, Tate Modern, London; Serpentine Gallery, London; Whitechapel Art Gallery, London; IMMA Dublin; Kunsthalle Bielefeld; MoMA, New York; The Central House of the Artist, Moscow; CCA Kitakyushu and TN Probe; Venice Biennale; Seoul Biennial.

In 2002 Langlands + Bell were commissioned by the Imperial War Museum London to research the Aftermath of September 11 and the War in Afghanistan. In 2004 they won the BAFTA Award for Interactive Arts Installation for *The House of Osama bin Laden*. In the same year they were nominated for the Turner Prize.

ESTHER LESLIE (United Kingdom, 1964)

Esther Leslie is Professor of Political Aesthetics at Birkbeck, University of London. She is the author of *Walter Benjamin: Overpowering Conformism* (Pluto, 2000) and *Walter Benjamin: Critical Lives* (Reaktion, 2007). Other books include *Hollywood Flatlands: Animation, Critical Theory and the Avant-garde* (Verso, 2002) and *Synthetic Worlds: Nature, Art and the Chemical Industry* (Reaktion 2005). She is a co-editor of *Historical Materialism*, is in the editorial collective of *Radical Philosophy* and is an editor of *Revolutionary History*. Together with Ben Watson she runs the website www.militantesthetix.co.uk.



MARGOT LOVEJOY (Canadá/EE UU, 1930)

Margot Lovejoy es artista multidisciplinar y Catedrática Emérita de la State University of New York (Purchase). Autora de *Digital Currents: Art in the Electronic Age* (Routledge, 2004), ha obtenido, entre otras distinciones, una Guggenheim Fellowship; una Beca Internacional de las Artes en India; varias becas NYSCA; la Gregory Millard Fellowship de NYFA; y el premio CAA a la excelencia en la enseñanza del arte en 2007. Su proyecto *TURNS* (www.myturningpoint.com) se expuso en la edición de 2002 de la Bienal Whitney y forma parte de la base de datos Rhizome. Un componente de instalación del proyecto *TURNS* fue incluido en la exposición inaugural del Instituto de Arte Contemporáneo de Taiwán y expuesto en grandes exposiciones en Alemania (ZKM), España (MediaLab Prado) y en el Queens Museum neoyorquino. Su web www.confess-it.com posee un elemento de instalación que ha sido expuesto en el Museo Neuberger Museum (2009). Es autora de numerosos libros de artista, como *Labyrinth* o *The Book of Plagues* y ha intervenido en conferencias sobre arte y tecnología en todo el mundo.



JENNIFER AND KEVIN MCCOY

(EE UU, 1968/1967)

Las piezas multimedia de Jennifer y Kevin McCoy exploran los géneros y convenciones de la creación fílmica, la memoria y el lenguaje. Los McCoy son conocidos por su construcción de unas bases de datos subjetivas a partir de material ya existente, y por la creación de unos diminutos y fragmentarios platós cinematográficos utilizando iluminación, cámaras de vídeo y elementos escultóricos móviles para crear acontecimientos fílmicos en vivo. Últimamente han comenzado a incorporar a sus proyectos referencias autobiográficas.

La obra de de Jennifer y Kevin McCoy ha sido objeto de numerosas exposiciones dentro y fuera de los Estados Unidos. Entre sus muestras más recientes destacaremos las del MoMA, Nueva York; British Film Institute (BFI), Londres; Hanover Kunstverein; The Beall Center, Irvine; pkm Gallery, Pekín; San Jose Museum of Art; Palazzo della Papesse, Siena; Addison Gallery of American Art, Andover; Nevada Museum of Art; Ar-

MARGOT LOVEJOY (Canada/USA, 1930)

Margot Lovejoy is a multidisciplinary artist and Professor Emerita, State University of New York at Purchase. She is author of *Digital Currents: Art in the Electronic Age* (Routledge, 2004). Amongst other honours, she is recipient of a Guggenheim Fellowship; an Arts International Grant in India; several NYSCA grants; NYFA's Gregory Millard Fellowship; the 2007 CAA Award for Distinguished Teaching of Art. Her project *TURNS* (www.myturningpoint.com) was featured in the 2002 Whitney Biennial and is part of the Rhizome database. An installation aspect of the *TURNS* project was included in the Institute for Contemporary Art, inaugural, Taiwan and featured in major exhibitions in Germany (ZKM), Spain (MediaLab Prado) and at the Queens Museum in New York City. Her website www.confess-it.com has an installation aspect exhibited at the Neuberger Museum (2009). She has created many artists' books such as *Labyrinth* and *The Book of Plagues* and has been a speaker at conferences on art and technology internationally.

JENNIFER AND KEVIN MCCOY (USA, 1968/1967)

Jennifer and Kevin McCoy's multimedia artworks examine the genres and conventions of filmmaking, memory and language. They are known for constructing subjective databases of existing material and making fragmentary miniature film sets with lights, video cameras and moving sculptural elements to create live cinematic events. Recently they have begun to include autobiographical references in their projects.

The McCoy's work has been widely exhibited in the United States and internationally - their most recent shows include MoMA, New York; British Film Institute (BFI), London; Hanover Kunstverein; The Beall Center in Irvine; pkm Gallery, Beijing; The San Jose Museum of Art; Palazzo della Papesse, Siena; The Addison Gallery of American Art, Andover; The Nevada Museum of Art; Artists Space, New

tists Space, Nueva York. Sus trabajos están presentes en los fondos del MoMA, Metropolitan Museum of Art, Milwaukee Art Museum y Speed Museum.



ROBIN MANDEL (EE UU, 1976)

Robin Mandel es un artista que trabaja con la escultura, el dibujo y la instalación. Entre sus exposiciones recientes se cuentan las celebradas en el DeCordova Museum, Lincoln; Real Art Ways, Hartford; o Green Street Gallery, Boston. Ha expuesto también en Maine, Nueva York, Montreal, Venecia y Barcelona. Ha disfrutado de becas del Rhode Island State Council on the Arts y St. Botolph Club Foundation de Boston, así como de residencias en Anderson Ranch Arts Center (Colorado) y MacDowell Colony (New Hampshire). En 2007-08 fue ayudante visitante de la cátedra de arte del Colby College, Waterville, Maine, y es miembro del claustro del Fine Arts Work Center de Provincetown.



NAEEM MOHAIEMEN

(Bangladesh/EE UU, 1969)

Naeem Mohaiemen es un escritor y artista que vive y trabaja a caballo entre Dhaka y Nueva York (shobak.org), y que se vale del texto, la fotografía y el vídeo para investigar la ruptura histórica, el pánico sobre la seguridad y la confusión entre la utopía y la distopía. En sus proyectos analiza golpes militares, el estado del control, la división del Asia meridional y la relación de la izquierda con la violencia extrema. En su condición de miembro de redes activistas bangladesíes, escribe sobre minorías religiosas y étnicas para el informe anual sobre derechos humanos de ASK (askbd.org) y blogs sobre temas relativos a esos derechos (unheardvoice.net/author/naeem). Entre sus ensayos destacan *Islamic Roots of Hip-Hop* (Sound Unbound, MIT Press), *Illusion of a Silver Porsche* (Men of Global South, Zed Books), *Why Mahmud Can't be a Pilot* (Nobody Passes, Seal Press). *Collectives in Atomised Time* (con Doug Ashford, Idensitat, España); *Amphibian Man* (Manifesta 7), *Everybody Wants to Be Singapore* (La Buena Vida/Democracy, Carlos Motta, ICA), *Adman*

York. Their work can be seen in the collections of MoMA, The Metropolitan Museum of Art, the Milwaukee Art Museum and the Speed Museum.

ROBIN MANDEL (USA, 1976)

Robin Mandel is an artist working in sculpture, drawing and installation. His recent exhibition venues include the DeCordova Museum, Lincoln; Real Art Ways, Hartford; Green Street Gallery, Boston He has also exhibited in Maine, New York, Montreal, Venice and Barcelona. He has been awarded grants from the Rhode Island State Council on the Arts and the St. Botolph Club Foundation in Boston, and residencies at Anderson Ranch Arts Center in Colorado and the MacDowell Colony in New Hampshire. In 2007-08 he was a Visiting Assistant Professor of Art at Colby College in Waterville, Maine, and he is a Fellow at the Fine Arts Work Center in Provincetown.

NAEEM MOHAIEMEN (Bangladesh /USA, 1969)

Naeem Mohaiemen is a writer and artist working in Dhaka and New York (shobak.org). He uses text, photography and video to explore history rupture, security panic and utopia/dystopia slippage. His projects look at military coups, surveillance state, partition of South Asia and the left's relationship with ultra-violence. As part of activist networks in Bangladesh, he writes on religious and ethnic minorities for the ASK Annual Human Rights report (askbd.org) and blogs on rights issues (unheardvoice.net/author/naeem). His essays include *Islamic Roots of Hip-Hop* (Sound Unbound, MIT Press), *Illusion of a Silver Porsche* (Men of Global South, Zed Books), *Why Mahmud Can't be a Pilot* (Nobody Passes, Seal Press). Collectives in *Atomised Time* (with Doug Ashford, Idensitat, Spain); *Amphibian Man* (Manifesta 7), *Everybody Wants to Be Singapore* (La Buena Vida/ Democracy, Carlos Motta, ICA), *Adman Blues*

Blues Become Artist Liberation (Indian Highway, Hans Ulrich-Obrist, Serpentine Gallery).



ALI MOMENI (Irán/EE UU)

Ali Momeni emigró a Estados Unidos a la edad de 12 años. Estudió composición, improvisación y performance con ordenadores en el Center for New Music and Audio Technologies en UC Berkeley, con David Wessel y Edmund Campion.

Pasó tres años en París, colaborando con *performers* y con investigadores de La Kitchen, IRCAM, Sony CSL y CIRM. En los últimos años ha colaborado también con artistas como Laetitia Sonami, Alvin Curran, Pierre Boulez, Atau Tanaka, Kent Nagano, Peter Mussbac, Shu lea Cheang, Robin Mandel, Jenny Schmid y Robin Meier. Se interesa por la interactividad en las artes, la interacción social mediada socialmente, mapeados gestuales o de sonido/imagen, y por las técnicas de búsquedas basadas en datos y síntesis. Sigue también interesado y activo en las áreas de la improvisación, el teatro musical y la construcción de instrumentos. En la actualidad trabaja de asistente de cátedra en el Departamento de Arte y en el Programa de Artes Colaborativas (COLA) de la University of Minnesota, Minneapolis, en donde ha fundado Minneapolis Art on Wheels.



CARLOS MOTTA (Colombia/EE UU, 1978)

Carlos Motta es un artista nacido en Colombia y con base en Nueva York, que ha participado en exposiciones individuales en el Institute of Contemporary Art (ICA), Filadelfia; Art in General, Nueva York; Smack Mellon, Brooklyn; Konsthall C, Estocolmo; Fundación Alzate Avendaño, Bogotá; Winkelman Gallery, Nueva York y Kevin Bruk Gallery, Miami.

Entre sus colectivas más recientes se encuentran *The Greenroom: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art*, CCS Bard Hessel Museum of Art, Annandale-on-Hudson, Nueva York; *Convergence Center, Democracy in America*, Creative Time, Park Avenue Armory, Nueva York; *Ours: Democracy in the Age of Branding*, Vera List Center for Art and

Become Artist Liberation (Indian Highway, Hans Ulrich-Obrist, Serpentine Gallery).

ALI MOMENI (Iran/USA)

Ali Momeni emigrated to the United States at the age of 12. He studied composition, improvisation and performance with computers at the Center for New Music and Audio Technologies in UC Berkeley under David Wessel and Edmund Campion. He spent three years in Paris where he collaborated with performers and researchers from La Kitchen, IRCAM, Sony CSL and CIRM. In the past few years, he has also collaborated with artists including Laetitia Sonami, Alvin Curran, Pierre Boulez, Atau Tanaka, Kent Nagano, Peter Mussbac, Shu lea Cheang, Robin Mandel, Jenny Schmid, Robin Meier. He is interested in interactivity in the arts, technologically mediated social interaction, gesture to sound/image mappings, and data-driven search and synthesis techniques. He also remains interested and active in improvisation, musical theatre and instrument building. He currently holds an assistant professorship in the Department of Art and the Collaborative Arts Program (COLA) at the University of Minnesota in Minneapolis, where he founded Minneapolis Art on Wheels.

CARLOS MOTTA (Colombia/USA, 1978)

Carlos Motta is a Colombian-born, New York-based artist whose work has been presented in solo exhibitions at the Institute of Contemporary Art (ICA), Philadelphia; Art in General, New York; Smack Mellon, Brooklyn; Konsthall C, Stockholm; Fundación Alzate Avendaño, Bogota; Winkelman Gallery, New York; Kevin Bruk Gallery, Miami.

Recent group exhibitions include, among others, *The Greenroom: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art*, CCS Bard Hessel Museum of Art, Annandale-on-Hudson; *Convergence Center, Democracy in America*, Creative Time at Park Avenue

Politics en Parsons, Nueva York; *Soft Manipulation*, Casino Luxembourg; *System Error: War Is a Force That Gives Us Meaning*, Palazzo delle Papesse, Siena. En 2008 Motta recibió un *Fellowship* del Guggenheim, en 2007 una beca de la Art Matters Foundation y en 2006, otra de la Cisneros Fontanals Foundation.



TREVOR PAGLEN (EE UU, 1974)

Trevor Paglen es un artista, escritor y geógrafo experimental que desarrolla su actividad en el Departamento de Geografía de la Universidad de California, Berkeley. En su trabajo, desdibuja intencionadamente las líneas que separan las ciencias sociales, el arte contemporáneo y otras disciplinas para construir formas desconocidas, aunque meticulosamente testadas, de interpretar el mundo que nos rodea.

Paglen ha expuesto su creación en el festival transmediale.08, Berlín; The Andy Warhol Museum, Pittsburg; Institute of Contemporary Art, Filadelfia; Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco; Kunstraum München; y el Massachusetts Museum of Contemporary Art, North Adams.

Ha publicado tres libros: *Torture Taxi: On the Trail of the CIA's Rendition Flights* (escrito junto a AC Thompson; Melville House, 2006), que describe el “extraordinario programa de interpretación” de la CIA; *I Could Tell You But Then You Would Have to be Destroyed by Me* (Melville House, 2007), en donde examina la cultura visual de los llamados programas militares “negros” o secretos; y *Blank Spots on a Map* (Dutton/NAL/Penguin, 2009).



CHRISTIANE PAUL (Alemania/EE UU)

Christiane Paul es directora de programas de grado de *new media* en The New School, Nueva York, y Comisaria Adjunta de *New Media Arts* del Whitney Museum of American Art. Ha escrito numerosos ensayos y publicaciones sobre el tema e impartido conferencias sobre arte y tecnología por todo el mundo. En 2008 publicó una edición ampliada de su libro *Digital Art* (Thames & Hudson,

Armory, New York; *Ours: Democracy in the Age of Branding*, Vera List Center for Art and Politics at Parsons, New York; *Soft Manipulation*, Casino Luxembourg; *System Error: War Is a Force That Gives Us Meaning*, Palazzo delle Papesse, Sienna. Motta received a Guggenheim Fellowship in 2008, an Art Matters Foundation Grant in 2007, and a Cisneros Fontanals Foundation Subvention Grant in 2006.

TREVOR PAGLEN (USA, 1974)

Trevor Paglen is an artist, writer and experimental geographer working at the Department of Geography at the University of California, Berkeley. His work deliberately blurs the lines between social science, contemporary art and other disciplines to construct unfamiliar, yet meticulously researched ways to interpret the world around us.

Paglen's work has been exhibited at venues such as transmediale.08 Festival, Berlin; The Andy Warhol Museum, Pittsburgh; Institute of Contemporary Art, Philadelphia; Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco; Kunstraum München; Massachusetts Museum of Contemporary Art, North Adams.

Paglen published three books: *Torture Taxi: On the Trail of the CIA's Rendition Flights* (co-authored with AC Thompson; Melville House, 2006), which describes the CIA's “extraordinary rendition” programme; *I Could Tell You But Then You Would Have to be Destroyed by Me* (Melville House, 2007), which examines the visual culture of “black” military programmes; and *Blank Spots on a Map* (Dutton/NAL/Penguin, 2009).

CHRISTIANE PAUL (Germany/USA)

Christiane Paul is the Director of the Media Studies Graduate Programmes and Associate Professor of Media Studies at The New School, New York, and Adjunct Curator of New Media Arts at the Whitney Museum of American

RU, 2003) y la antología *New Media in the White Cube and Beyond - Curatorial Models for Digital Art* (UC Press), de cuya edición es responsable. En el Whitney Museum tiene a su cargo *artport*, el portal online del museo, y ha comisariado las muestras *Profiling* (2007) y *Data Dynamics* (2001), así como la selección de net art para la edición de 2002 de la Bienal del Whitney. Entre sus trabajos de comisariado más recientes destacan el Festival de Arte Digital de Incheon (Corea, 2009), el festival *SOS 4.8* (Murcia, 2008) y *Feedback* (comisariada junto a Jemima Rellie y Charlie Gere, una de las exposiciones inaugurales de LABoral, en marzo de 2007).

RACHAEL RAKENA, FEZ FA'ANANA & BRIAN FUATA

(Nueva Zelanda, Reino Unido, Australia)

Rachael Rakena es una creadora y vídeo-artista maorí, que trabaja a menudo en colaboración con otros artistas para crear unas instalaciones performativas muy ricas en capas, así como DVD y fotografías digitales.

Rakena completó, con honores, un Master en Bellas Artes y en la actualidad trabaja como docente en la Escuela de Artes Visuales Maoríes de la Massey University. Ha expuesto su obra en Nueva Zelanda, Australia, Italia, Alemania, Polonia, Lituania, Francia, Gran Bretaña y los Estados Unidos. En 2007, *Aniwaniwa*, un proyecto realizado en colaboración con Brett Graham, fue incluido en la sección paralela de la edición de 2007 de la Bienal de Venecia. En 2006, Rakena y Graham representaron a Nueva Zelanda en la Bienal de Sydney con la instalación colaborativa *UFOB*. Otras grandes exposiciones internacionales en las que la obra de esta artista ha estado presente en los últimos años son *Pasifika Styles* en la Universidad de Cambridge, Reino Unido, y *Dateline: Contemporary Art from the Pacific*, en Neuer Berliner Kunstverein.

Art. She has written extensively on new media arts and lectured internationally on art and technology. An expanded new edition of her book *Digital Art* (Thames & Hudson, UK, 2003), as well as her edited anthology *New Media in the White Cube and Beyond - Curatorial Models for Digital Art* (UC Press) were published in 2008. At the Whitney Museum, she is responsible for *artport*, the museum's online portal to Internet art and curated the shows *Profiling* (2007), *Data Dynamics* (2001), and the net art selection for the 2002 Whitney Biennial. Other recent curatorial work includes the Incheon Digital Art Festival (Korea, 2009); *SOS 4.8* festival (Murcia, 2008); and *Feedback* (co-curated with Jemima Rellie and Charlie Gere, one of the opening exhibitions at LABoral in 2007).

RACHAEL RAKENA, FEZ FA'ANANA & BRIAN FUATA

(New Zealand, United Kingdom, Australia)

Rachael Rakena is a Maori artist and video artists who works, frequently in collaboration with others, to create richly-layered performative installations, DVDs and digital stills.

She has a Master of Fine Arts (Distinction) and is a lecturer at Massey University, School of Maori Visual Arts. She has exhibited in New Zealand, Australia, Italy, Germany, Poland, Lithuania, France, Britain and the United States. In 2007, *Aniwaniwa* a collaborative project with Brett Graham was included in the collateral events section of the 2007 Venice Biennale. In 2006, she and Graham represented New Zealand at the Sydney Biennial with the collaborative installation *UFOB*. Other major international exhibitions of recent years have included *Pasifika Styles* at Cambridge University in the United Kingdom, and in *Dateline: Contemporary Art from the Pacific* at Neuer Berliner Kunstverein.



TERESA REUTER (Alemania, 1963)

Teresa Reuter se licenció en 1994 en arquitectura por la Universidad Técnica de Berlín. Fue cofundadora de metroGap e.V., asociación para la teoría y la práctica urbanas, que presidió hasta 2002. En 2003 fundó un estudio de arquitectura, visualización y gráficos. Desde 1997 está implicada en numerosas “acciones artísticas”, intervenciones creativas en la esfera pública sobre temas relativos al control y la privatización de los espacios públicos.



STEPHANIE ROTHENBERG (EE UU)

Stephanie Rothenberg es una artista y educadora que recurre a medios de performance, instalación y en red para crear unas provocadoras interacciones que ponen en solfa los límites y los constructos sociales de los deseos prefabricados.

Ha impartido conferencias y expuesto su trabajo en diversos lugares, incluyendo el Festival de Cine de Sundance, ISEA, el Festival Internacional de Cine de Ámsterdam, el Instituto Banff de *New Media* y la Academia Central de Bellas Artes de Pekín. Entre sus galardones más recientes destaca la beca de Creative Capital de 2009. Se licenció en 2003 por el Departamento de Cine, Vídeo y New Media del Art Institute de Chicago y en la actualidad es Ayudante de Cátedra de Estudios Visuales en SUNY, Buffalo.

Invisible Threads es el primer proyecto realizado en colaboración entre Crouse y Rothenberg, que iniciaron su trabajo conjunto en 2007 en Eyebeam. Los artistas continúan realizando trabajos en colaboración en paralelo a sus proyectos individuales.

TERESA REUTER (Germany, 1963)

Teresa Reuter graduated in 1994 with a degree in architecture from the Technical University Berlin. She was a co-founder of metroGap e.V. – Association for Urban Theory and Practice – and was chair of the association until 2002. In 2003 she founded an office for architecture, visualization and graphics. Since 1997 she has been involved in numerous “art actions,” artistic interventions in the public domain on themes of surveillance and privatization of public spaces.

STEPHANIE ROTHENBERG (USA)

Stephanie Rothenberg is an artist and educator using performance, installation and networked media to create provocative interactions that question the boundaries and social constructs of manufactured desires.

She has lectured and exhibited at venues including the Sundance Film Festival, ISEA; Amsterdam International Film Festival; Banff New Media Institute; the Central Academy of Fine Art, Beijing. Recent awards include a 2009 Creative Capital grant. She received her MFA in 2003 from The Department of Film, Video and New Media at the School of the Art Institute of Chicago and is currently Assistant Professor of Visual Studies at SUNY Buffalo.

Invisible Threads is the first collaborative project between Crouse and Rothenberg who started working together in 2007 at Eyebeam. The artists continue to collaborate as well as work on individual projects.



SYSTEM-77CCR CONSORTIUM

(Consortio Transnacional, 2004)

El System 77 Civil Counter Reconnaissance Consortium se creó a finales de la década de los noventa por trabajadores tácticos e ingenieros de los márgenes orientales de *Zone Europe*. Su misión es sencilla: los sistemas no tripulados constituyen un hito transformativo de la conciencia del espacio urbano civil controlado del futuro. Con el fin de dar a los operadores de medios tácticos la posibilidad de maximizar su potencial, el S-77CCR Consortium aporta una destreza incomparable prácticamente en todas las disciplinas, desde las plataformas a la arquitectura basada en sistemas en red, de las tecnologías autónomas de control a la integración orientación/carga de precisión, etc. En otras palabras, sistemas no tripulados creados y apoyados por los mejores operadores de la zona.



PIOTR SZYHALSKI (Polonia/EE UU, 1967)

Durante la pasada década, Piotr Szyhalski creó *Labor Camp*, un proyecto artístico abierto que incluye elementos interactivos (digitales y físicos), música original, performances, vídeos, material efímero impreso, textos, un blog y un archivo de recursos online. Moviéndose entre las bellas artes (pintura, fotografía, dibujo, instalación), el media art, el sonido y el diseño, con frecuencia las obras de Szyhalski exploran, en sus múltiples capas, la comunicación y el intercambio, los fenómenos históricos extremos y las relaciones que se dan entre el individuo y la sociedad/historia/tiempo. Ha expuesto su trabajo por todo el mundo, en espacios como el Walker Art Center, Minneapolis; Siggraph; ISEA París; New York Expo Film Festival; Museum of Contemporary Photography de Chicago; New School de Nueva York; Minneapolis Institute of Arts; San Jose Museum of Art; y Experimenta Design, Lisboa. Su obra está presente en las colecciones del Walker Art Center, del Museum of Fine Arts de Houston, y otras. En la actualidad, Szyhalski es catedrático de media arts en el Minneapolis College of Art and Design. Es ganador de la McKnight Artist Fellowship para artistas visuales de 2009–2010.

SYSTEM-77CCR CONSORTIUM

(Transnational Consortium)

The System 77 Civil Counter Reconnaissance Consortium was formed in the late 1990s by tactical media workers and engineers from the eastern margins of Zone Europe. Its mission is simple: Unmanned systems are a transformational cornerstone of the future civilian controlled urban space awareness. To enable tactical media operators to maximise their full potential, the S-77CCR Consortium brings unequaled expertise in virtually every discipline, from platforms, to net centric systems architecture, to autonomous control technologies, to precision guidance/payload integration and more. In other words, unmanned systems created and supported by the best operators in the zone.

PIOTR SZYHALSKI (Poland/USA, 1967)

Piotr Szyhalski has in the past decade established the Labor Camp, an ongoing art project that includes interactive components (digital and physical), original music, performances, videos, printed ephemera, texts, a blog, and an archive of online resources. Moving between fine arts (painting, photography, drawing, installation), media art, sound, and design, Szyhalski's multilayered works often explore communication/exchange, extreme historical phenomena and relationships between the individual and society/history/time. His work has been exhibited worldwide at such venues as the Walker Art Center, Minneapolis; Siggraph; ISEA Paris; the New York Expo Film Festival; the Museum of Contemporary Photography in Chicago; the New School in New York; the Minneapolis Institute of Arts; the San Jose Museum of Art; Experimenta Design, Lisbon. Pieces are in the collections of the Walker Art Center, the Museum of Fine Arts, Houston, and others. Szyhalski is currently a professor of media arts at the Minneapolis College of Art and Design, and the recipient of the 2009–2010 McKnight Artist Fellowship for Visual Artists.

TIZIANA TERRANOVA

Tiziana Terranova es catedrática asociada de Sociología de las Comunicaciones del Departamento de Estudios Americanos, Culturales y Lingüísticos de la Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". Sus áreas de investigación, desarrolladas durante sus años de estudio y docencia en varios centros universitarios británicos (incluyendo Goldsmiths College, University of East London y University of Essex), se centran fundamentalmente en la relación entre las tecnologías de información y comunicación, la ciencia y la ciencia ficción, los medios de comunicación, la cultura y el poder. Desde que comenzó a trabajar en la L'Orientale, ha estado implicada en la docencia y supervisión de los alumnos del programa de doctorado de Estudios Culturales y Poscoloniales, lo que ha acrecentado su interés por la conexión existente entre los estudios poscoloniales y los medios digitales. Es autora de *Corpi Nella Rete* (Costa e Nolan 1996) y de *Network Culture: politics for the information age* (Pluto Press, 2004) así como de numerosos ensayos sobre new media publicados en revistas como *New Formations*, *Ctheory*, *Angelaki*, *Social Text*, *Theory Culture and Society* y *Transversal*. En la actualidad prepara, junto a Couze Venn, la edición de un número especial sobre Michel Foucault para *Theory, Culture and Society* con ocasión del 25 aniversario de la muerte del pensador.



TAMIKO THIEL (EEUU/Alemania, 1957)

Tamiko Thiel es titulada en Ingeniería de Diseño de Producto por la Stanford University (1979), y en Ingeniería Mecánica por el MIT (1983). Es también diplomada en arte por la Academia de Bellas Artes de Munich (1991). Desde 1983, Thiel viene creando obras que atraviesan las fronteras entre el arte y la tecnología, que ha expuesto en espacios como el International Center for Photography, Nueva York; Siggraph; Museo Metropolitano de la Fotografía de Tokio; o el ICA de Londres. Desde 1994 se centra en el desarrollo de las posibilidades interactivas y narrativas de la realidad virtual como vehículo de contenidos culturales y sociopolíticos.

TIZIANA TERRANOVA

Tiziana Terranova is currently associate professor in the Sociology of Communications at the Dipartimento di Studi Americani, Culturali e Linguistici, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". Her research interests, developed during the years she studied and taught at various UK universities (such as Goldsmiths College, the University of East London and the University of Essex), are essentially focused on the relation between information and communication technologies, science and science fiction, media, culture and power. Since she started working at L'Orientale, she has been involved in teaching and supervising students in the PhD Programme in Cultural and Postcolonial Studies, thus becoming increasingly interested in the connection between postcolonial studies and digital media. She is the author of *Corpi Nella Rete* (Costa e Nolan, 1996) and *Network Culture: politics for the information age* (Pluto Press, 2004) and numerous essays on new media published in journals such as *New Formations*, *Ctheory*, *Angelaki*, *Social Text*, *Theory Culture and Society* and *Transversal*. She is currently editing, together with Couze Venn, a special issue on Michel Foucault for *Theory, Culture and Society* on the occasion of the 25th anniversary of his death.

TAMIKO THIEL (USA/Germany, 1957)

Tamiko Thiel has a B.S. in Product Design Engineering from Stanford University (1979), an M.S. in Mechanical Engineering from MIT (1983) and a Diploma of Arts from the Academy of Fine Arts in Munich (1991). She has been creating artworks that cross the borders between art and technology since 1983, and exhibits internationally in venues such as the International Center for Photography, New York; Siggraph; Tokyo Metropolitan Museum of Photography; ICA, London. Since 1994 she has been concentrating on developing the interactive and narrative capabilities of virtual reality as a vehicle for cultural and socio-political content.



PEGGY WEIL (EE UU, 1953)

Peggy Weil es una artista medial digital y diseñadora de medios interactivos. En su condición de componente del Architecture Machine Group (M.I.T. Media Lab) original, trabajó en los primeros trabajos interactivos que integraron la animación con bases de datos y reconocimiento de voz, dedicándose después a crear títulos para The Voyager Company, Broderbund, Electronic Arts, Von Holtzbrinck y Ravensberger Interactive. En 1996 diseñó la web original del Roden Crater para la DIA Art Foundation y James Turrell. El proyecto *MrMind*, un *bot* que efectúa una Prueba de Turing al revés, se encuentra accesible en la Red desde 1998. Entre sus trabajos en el ámbito de los “juegos serios” destaca *The Redistricting Game*, un juego que imita las manipulaciones territoriales en las circunscripciones electorales para el Congreso. Entre sus trabajos actuales mencionaremos *Gone Gitmo*, una instalación de la Prisión de Guantánamo en *Second Life* y *Walljumpers*, una visualización de vallas fronterizas del mundo.



CAREY YOUNG

(Nueva Zelanda/Reino Unido, 1970)

Su trabajo ha estado presente en muchas exposiciones, tanto individuales como colectivas. Entre las primeras, destacamos las celebradas en The Power Plant, Toronto); Museum of Contemporary Art, San Luís; Thomas Dane Gallery Project Space, Londres; Paula Cooper Gallery, Nueva York; Henry Moore Institute, Leeds; y John Hansard Gallery, Southampton y otras localidades (2001-2). En cuanto a las colectivas, ha estado presente en, entre otras, *A Short History of Performance Part II*, Whitechapel Gallery, Londres; la 7 Bienal de Sharjah; *British Art Show 6*, BALTIC, Newcastle y otras localidades (2005-6); *How to Improve the World*, Hayward Gallery, Londres; 2ª Bienal de Moscú; *Soft Manipulations*, Casino Luxembourg; y la serie de performance *Hey Hey Glossolalia*, comisariada por Creative Time, representada en Nueva York. Está representada por Paula Cooper Gallery, Nueva York.

PEGGY WEIL (USA, 1953)

Peggy Weil is a digital media artist and interactive media designer. As a member of the original Architecture Machine Group (M.I.T. Media Lab) she worked on pioneering interactive work integrating animation with databases and voice recognition, going on to create titles for The Voyager Company, Broderbund, Electronic Arts, Von Holtzbrinck and Ravensberger Interactive. In 1996 she designed the original Roden Crater website for the Dia Art Foundation and James Turrell. The project *MrMind*, a bot performing a reverse Turing Test, is accessible on the Web since 1998. Her work in the area of “serious games” includes *The Redistricting Game*, a game that models congressional redistricting. Current work includes *Gone Gitmo*, an installation of Guantánamo Prison in *Second Life* and *Walljumpers*, a visualization of the world’s separation border fences.

CAREY YOUNG

(New Zealand/United Kingdom, 1970)

Carey Young has exhibited widely and had solo shows at venues including The Power Plant, Toronto; Museum of Contemporary Art, St. Louis; Thomas Dane Gallery Project Space, London; Paula Cooper Gallery, New York; Henry Moore Institute, Leeds; John Hansard Gallery, Southampton & other locations (2001-2). Her work has appeared in numerous group exhibitions, among them *A Short History of Performance Part II*, Whitechapel Gallery, London; 7th Sharjah Biennial; *British Art Show 6*, BALTIC, Newcastle & other locations (2005-6); *How to Improve the World*, Hayward Gallery, London; 2nd Moscow Biennial; *Soft Manipulations*, Casino Luxembourg; the performance series *Hey Hey Glossolalia*, curated by Creative Time, staged in New York. She is represented by Paula Cooper Gallery, New York.

CRÉDITOS
CREDITS

AGRADECIMIENTOS ACKNOWLEDGEMENTS

Altman Siegel Gallery, San Francisco

Bartley + Company Art, Wellington

C-Astral Ltd., Ajdovščina

Claire Oliver Gallery, Nueva York *New York*

Fundación ARQ ART - Galería Salvador Díaz, Madrid

Galerie Thomas Zander, Colonia, *Cologne*

Greene Naftali Gallery, Nueva York *New York*

Imperial War Museum, Londres *London*

Ministerio de Cultura de la República de Eslovenia *Ministry of Culture, Republic of Slovenia*

Nicole Klagsbrun Gallery, Nueva York *New York*

Paula Cooper Gallery, Nueva York *New York*

Postmasters Gallery, Nueva York *New York*

Rirkrit Tiravanija

Triumph Gallery, Moscú *Moscow*

Vitamine Creative Space, Guangzhou

Nuestro agradecimiento a todos aquellos que con sus préstamos y apoyo han hecho posible esta exposición, y muy especialmente a los artistas.

Gracias también al Ministerio de Industria y Comercio, a Epson y al diario *El Comercio* por su inestimable colaboración.

We wish to thank all those who made this exhibition possible, with their loans and support, and very especially the artists

Our gratitude also to the Spanish Ministry of Industry, Tourism and Commerce, to Epson and to *El Comercio* newspaper for their outstanding collaboration.

PRINCIPADO DE ASTURIAS

Vicente Álvarez Areces
Presidente del Principado de Asturias

Mercedes Álvarez González
Consejera de Cultura y Turismo

Jorge Fernández León
Viceconsejero de Cultura y Turismo

PATRONATO DE LA FUNDACIÓN LA LABORAL.
CENTRO DE ARTE Y CREACIÓN INDUSTRIAL

Presidenta
Mercedes Álvarez González
en representación del Principado de Asturias

Vicepresidente primero
Jorge Fernández León
en representación del Principado de Asturias

Vicepresidente segundo
Nicanor Fernández Álvarez
en representación de HC Energía

Vocales patronos
Juan Cueto Alas
Agustín Tomé Fernández
en representación del Principado de Asturias

Ministerio de Cultura
Ayuntamiento de Gijón
Autoridad Portuaria de Gijón
Caja de Ahorros de Asturias
Sedes
Telefónica

Miembro corporativo estratégico
Alcoa

Miembros corporativos asociados
Dragados
Duro Felguera
FCC

Secretario
José Pedreira Menéndez

PRINCIPALITY OF ASTURIAS

Vicente Álvarez Areces
President of the Principality of Asturias

Mercedes Álvarez González
Councillor for Culture and Tourism

Jorge Fernández León
Vice-councillor for Culture and Tourism

BOARD OF TRUSTEES OF FUNDACIÓN LA LABORAL.
CENTRO DE ARTE Y CREACIÓN INDUSTRIAL

President
Mercedes Álvarez González
representing the Principality of Asturias

1st Vice-president
Jorge Fernández León
representing the Principality of Asturias

2nd Vice-president
Nicanor Fernández Álvarez
representing HC Energía

Board Members
Juan Cueto Alas
Agustín Tomé Fernández
representing the Principality of Asturias

Ministry of Culture
Ayuntamiento de Gijón
Autoridad Portuaria de Gijón
Caja de Ahorros de Asturias
Sedes
Telefónica

Strategic Corporate Member
Alcoa

Associated Corporate Members
Dragados
Duro Felguera
FCC

Secretary
José Pedreira Menéndez

LABORAL CENTRO DE ARTE Y
CREACIÓN INDUSTRIAL

Directora

Rosina Gómez-Baeza Tinturé

Coordinadora General

Lucía García Rodríguez

Comisario Jefe

Benjamin Weil

Responsable de Exposiciones

Ana Botella Diez del Corral

Asistente Área de Exposiciones

Patricia Villanueva

Responsable de Servicios Generales

Ana I. Menéndez

Asistente Área de Servicios Generales

Lucía Arias

Responsable Técnico

Gustavo Valera

Soporte Técnico

David Morán

Responsable de Programas Educativos

Mónica Bello

Mediación

Iván Tobalina

Gabinete de Prensa

Pepa Telenti Alvargonzález

LABORAL CENTRO DE ARTE Y
CREACIÓN INDUSTRIAL

Director

Rosina Gómez-Baeza Tinturé

General Coordinator

Lucía García Rodríguez

Chief Curator

Benjamin Weil

Head of Exhibitions

Ana Botella Diez del Corral

Assistance to Exhibitions Department

Patricia Villanueva

Head of General Services

Ana I. Menéndez

Assistance to General Services

Lucía Arias

Technical Manager

Gustavo Valera

Technical Assistance

David Morán

Head of Educational Programmes

Mónica Bello

Mediation

Iván Tobalina

Press Office

Pepa Telenti Alvargonzález

CREDITS

EXPOSICIÓN

Comisarios

Steve Dietz
Christiane Paul

Coordinación

Ana Botella Diez del Corral
Patricia Villanueva

Coordinación técnica

Gustavo Valera
David Morán

Diseño

Ángel Borrego – Office for Strategic Spaces

Diseño gráfico

The Studio of Fernando Gutiérrez

Montaje e instalación de obras

Intervento

Transporte

Transferex

Seguros

Axa Art

EXHIBITION

Curators

Steve Dietz
Christiane Paul

Coordination

Ana Botella Diez del Corral
Patricia Villanueva

Technical Coordination

Gustavo Valera
David Morán

Design

Ángel Borrego – Office for Strategic Spaces

Graphic Design

The Studio of Fernando Gutiérrez

Construction and installation of works

Intervento

Shipping

Transferex

Insurance

Axa Art

CATÁLOGO

Coordinación editorial

Ana Botella Diez del Corral

Apoyo a la coordinación editorial

María Romalde

Diseño

The Studio of Fernando Gutiérrez

Traducciones

Lambe y Nieto

Joaquim Pujol Guerrero

Fotomecánica, Impresión y Encuadernación

Gráficas Rigel

© de la edición: LABoral Centro de Arte y Creación Industrial

© de los textos: los autores

© de las fotografías: los autores

© de las traducciones: los autores

ISBN: 978-84-613-5379-8

Depósito Legal: AS-5417/09

Este catálogo se publica con motivo de la celebración de la exposición *Feedforward. El ángel de la Historia*. LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón, del 22 de octubre de 2009 al 5 de abril de 2010.

CATALOGUE

Editorial Coordination

Ana Botella Diez del Corral

Assistance to Editorial Coordination

María Romalde

Design

The Studio of Fernando Gutiérrez

Translations

Lambe y Nieto

Joaquim Pujol Guerrero

Typesetting, printing & binding

Gráficas Rigel

© of edition: LABoral Centro de Arte y Creación Industrial

© of texts: the authors

© of photographs: the authors

© of translations: the authors

ISBN: 978-84-613-5379-8

Legal Deposit: AS-5417/09

This catalogue was published for the exhibition *Feedforward. The Angel of History*. LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón, from 22 October 2009 through 5 April 2010.

