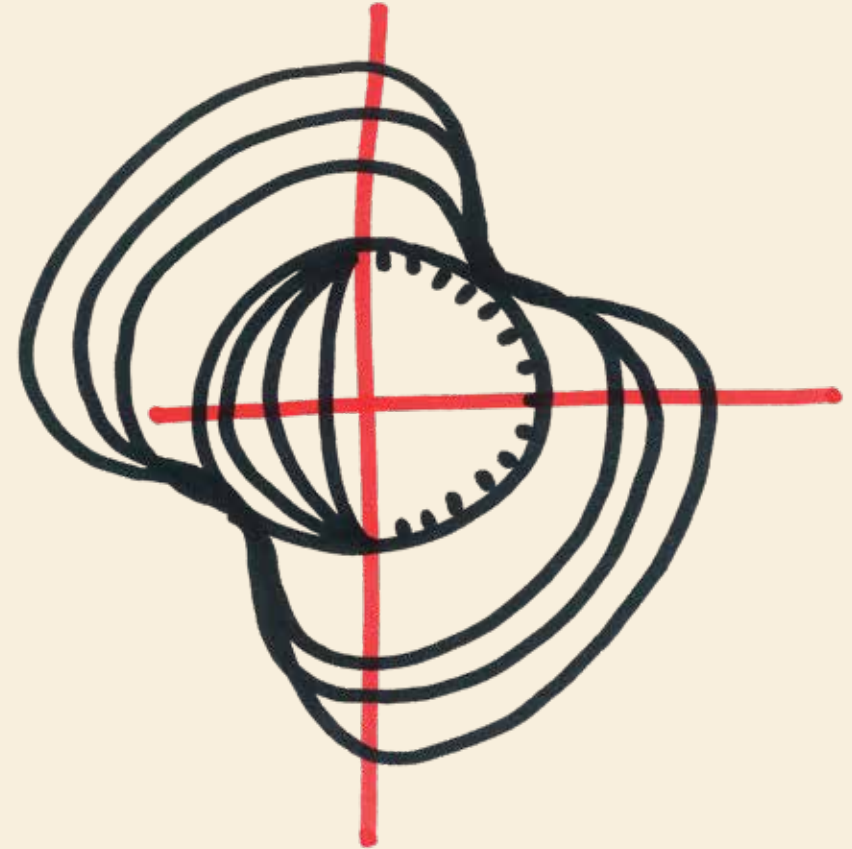


Gómez-Egaña's fantastic automata and technical sculptures return the functionalism to the realm of dreams and instrumentality to playful eroticism. He shows the aesthetic basis of technology prior to its dominant use, the way that all machines are fundamentally masturbation machines, i.e. vehicles of enjoyment. But the real spark of enjoyment lies in the diversion and malfunctioning of these machines, and the scrambling of the narratives attached to them, where one glimpses something of their secret erotic life.

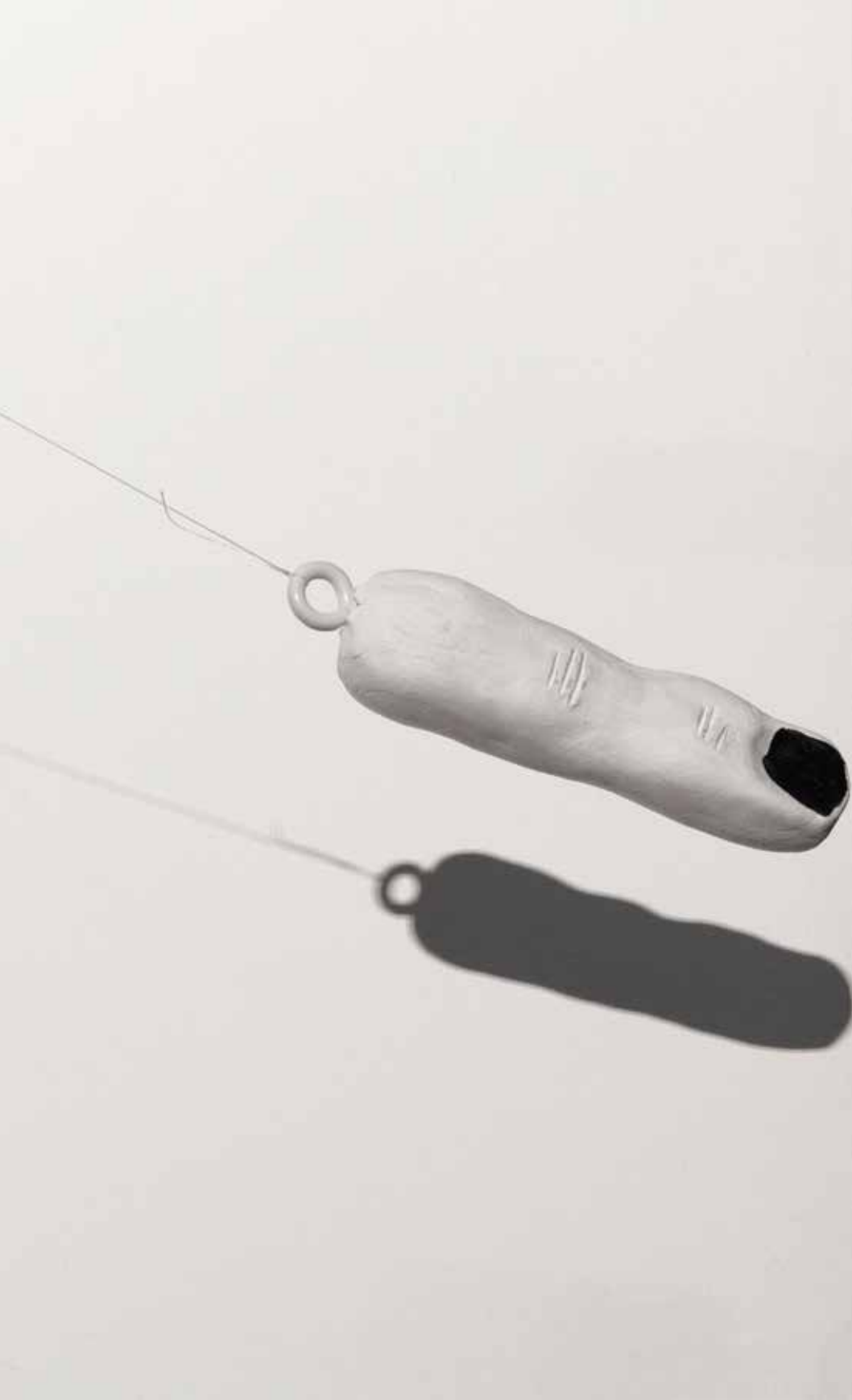
THE COMMON ANCESTOR PEDRO GÓMEZ-EGAÑA



THE COMMON ANCESTOR
PEDRO GÓMEZ-EGAÑA

THE COMMON ANCESTOR
PEDRO GÓMEZ-EGAÑA

APRIL 27 – JULY 31, 2018



There is a time of day at a time of year in a place in the world
when you can fly north and make the sunset disappear in reverse.

You take off through darkness, and once above the clouds
you begin to see faint reds and silvers reappearing.

At a perfect second the diagonal dome of the sky clears and
an inch of fire pierces through: the undead light of yesterday's sun.

A few seconds later, gravity takes notice and sinks it back to where it came from,
back to where it was meant to be, back to where it belongs.

You do the same and let go. You glide downwards.

Down slow and dark, down back like south.

Down with the curved land.

Down north with the new night.

Pedro Gómez-Egaña

An einem Ort auf der Welt gibt es zu einer bestimmten Jahreszeit eine Tageszeit,
an der man nach Norden fliegen und den Sonnenuntergang
in umgekehrter Richtung zum Verschwinden bringen kann.
Man startet in der Dunkelheit, und wenn man die Wolkendecke durchstoßen hat,
sieht man, wie schwache Rot- und Silbertöne wieder zum Vorschein kommen.
In einer Sekunde der Vollkommenheit klart die diagonale Kuppel des Himmels auf und
eine Flamme, einen Zoll breit, dringt hindurch: das untote Licht der gestrigen Sonne.
Einige Augenblicke später wird die Schwerkraft hierauf aufmerksam und senkt sie zurück
dorthin, wo sie herkam; zurück dorthin, wo sie sein soll; zurück dorthin, wo sie hingehört.
Man tut es ihr gleich und lässt los. Man gleitet hinab.
Hinab, langsam und dunkel, hinab nach Süden.
Hinab, entlang des gekrümmten Lands.
Hinab nach Norden mit der neuen Nacht.

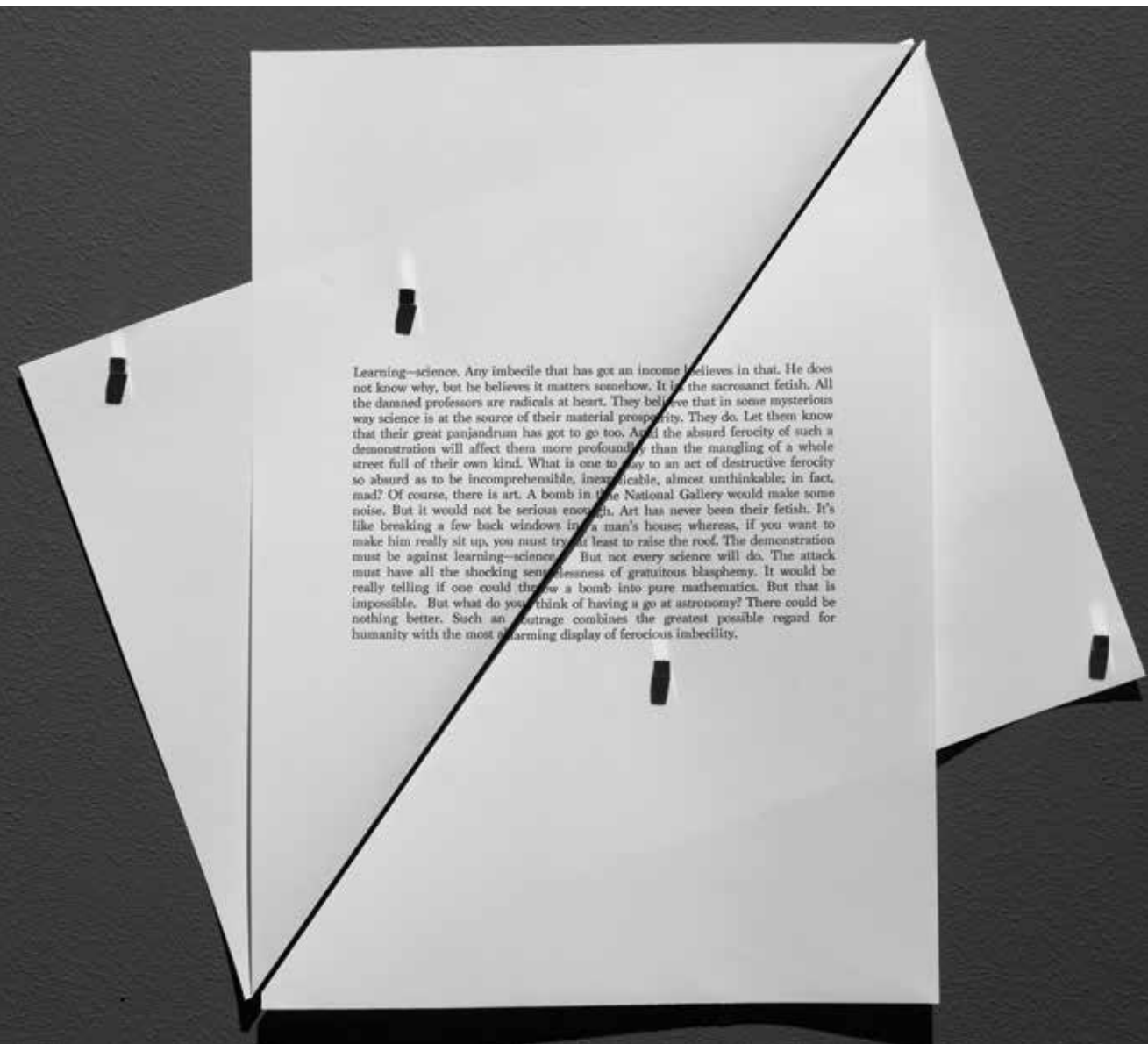
Pedro Gómez-Egaña
Aus dem Englischen von
Christoph Nöthlings



First Geometries, 2018

Leather gloves, DC motors, microcontroller, sensors, electronic chip-board

Lederhandschuhe, DC-Motoren, Mikrocontroller, Sensoren, elektronisches Chipboard



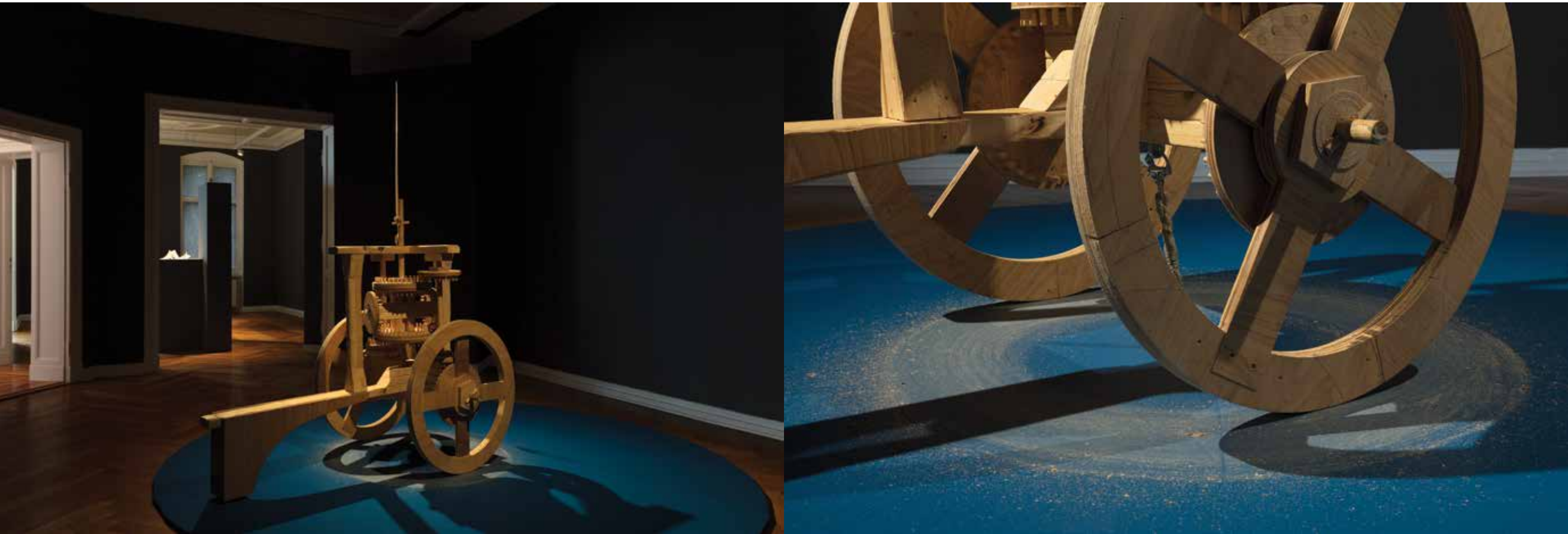
Learning—science. Any imbecile that has got an income believes in that. He does not know why, but he believes it matters somehow. It is the sacrosanct fetish. All the damned professors are radicals at heart. They believe that in some mysterious way science is at the source of their material prosperity. They do. Let them know that their great panjandrum has got to go too. And the absurd ferocity of such a demonstration will affect them more profoundly than the mangling of a whole street full of their own kind. What is one to say to an act of destructive ferocity so absurd as to be incomprehensible, inexplicable, almost unthinkable; in fact, mad? Of course, there is art. A bomb in the National Gallery would make some noise. But it would not be serious enough. Art has never been their fetish. It's like breaking a few back windows in a man's house; whereas, if you want to make him really sit up, you must try at least to raise the roof. The demonstration must be against learning—science. But not every science will do. The attack must have all the shocking senselessness of gratuitous blasphemy. It would be really telling if one could throw a bomb into pure mathematics. But that is impossible. But what do you think of having a go at astronomy? There could be nothing better. Such an outrage combines the greatest possible regard for humanity with the most alarming display of ferocious imbecility.



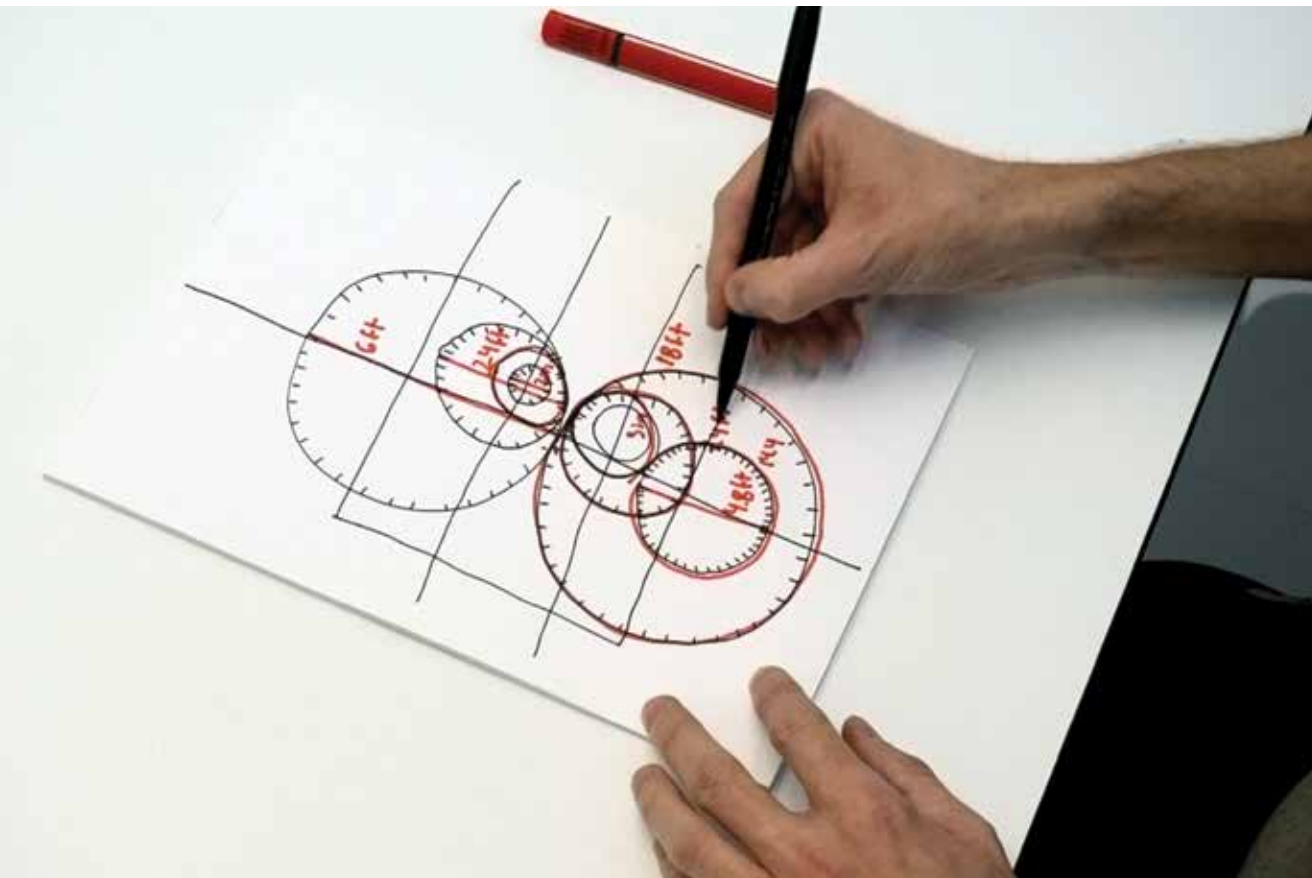
To Bomb Astronomy (adapted fragment from Joseph Conrad's The Secret Agent), 2018
Printed paper vellum, neodyme magnets
Bedrucktes Velinpapier, Neodym-Magnete



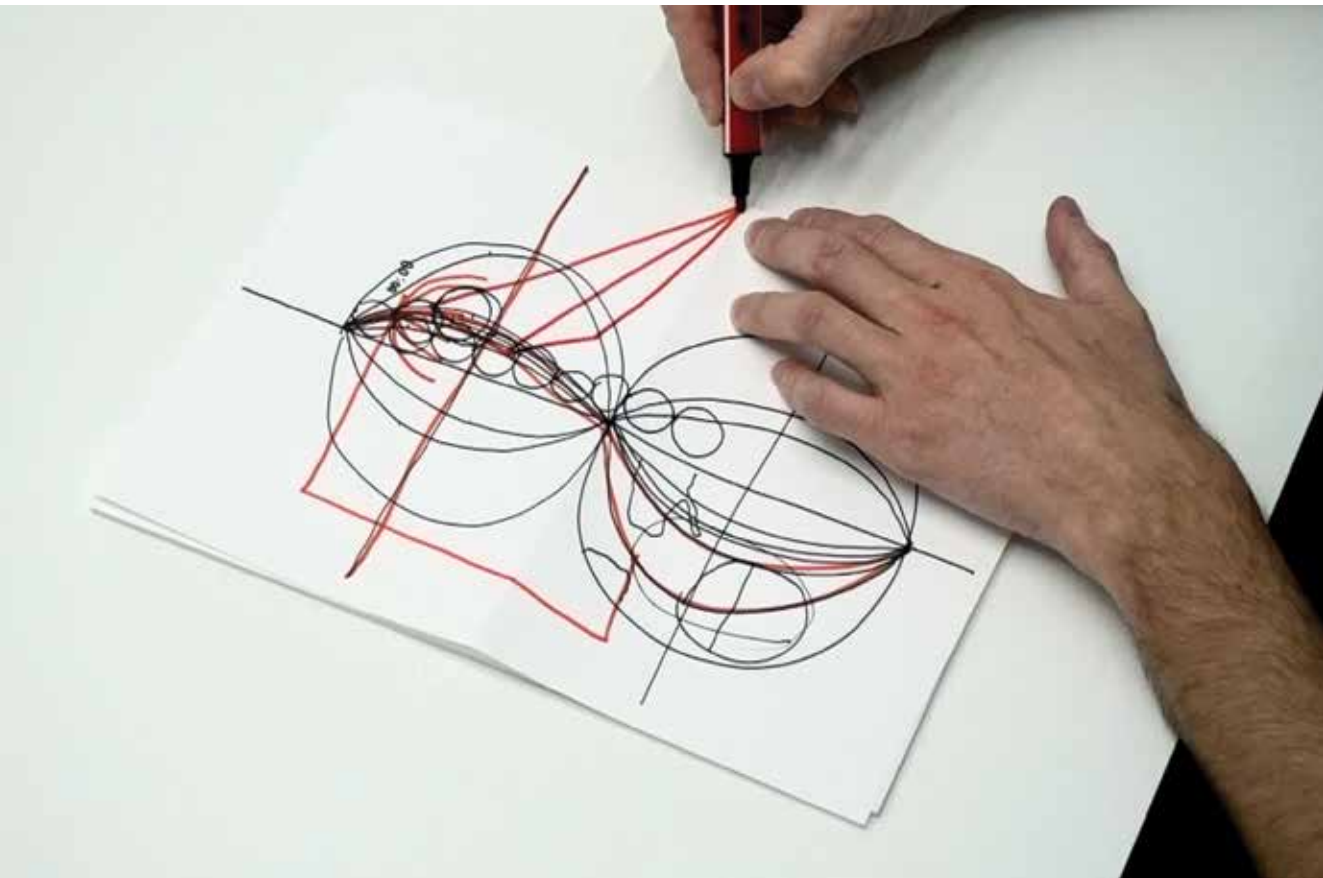
Bering, 2013
Pendulums, neodymium magnets, filament line
Pendel, Neodym-Magnete, Filamentfaden



The Chariot of Greenwich, 2013
Wood, pendulum, electronic battery, rope, carabiners
Holz, Pendel, elektronische Batterie, Seil, Karabiner



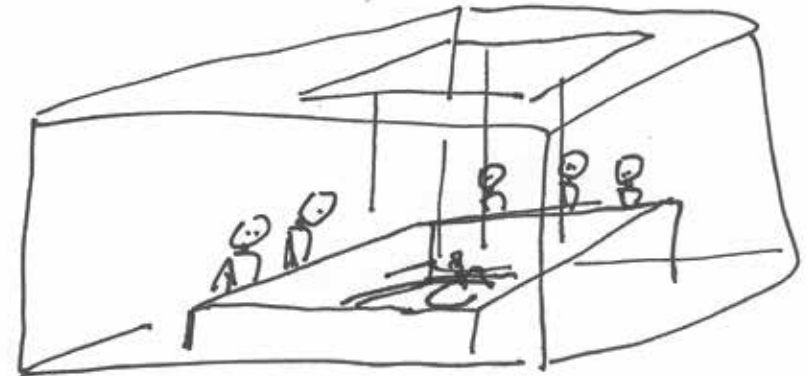
Lecture delivered to the China Society on The Yellow Emperor's South Pointing Chariot, by George Lanchester, 1947, 2018
Video, 10:17 min



Report of the Chairman of the Committee on Standard Time, HG Wood, 1884, 2018
Video, 11:53 min



*Paper Documents of the Yellow Emperor's South Pointing Chariot
and the First Global Prime Meridian Conference, 2018*
Felt-tip pen on paper vellum, neodyme magnets
Filzstift auf Velinpapier, Neodym-Magnete



The Train | Pedro Gómez-Egaña

Excerpt from The Train, The Pulse, The Ghost, The Pulse

The Train

We live in a time when trains are scheduled to arrive at, for instance, 8:23. And they often do. So, we set our alarms the night before, and then we wake up, make coffee, make breakfast, listen to the news on the radio, walk to the station, and stand with everyone else by the side of the horizontal void until the great machine slows down carefully and precisely in front of us. The doors slide open and it is 8:23.

Time has always been a subject of fascination. People have observed the cosmic efforts of the sun as it travels from one horizon to the next. People have observed the circular motions of plants as they grow, and the rhythms of people's insides. People have also made precise machines that partition these observations into very regular intervals so that everything can fit into an hour, a minute, or a second. These partitions are so powerful as a concept that they have come to be what we understand as time itself: a set of measurables that can be worn around the wrist for whenever we need a glance of reassurance. There is a certain empowerment that comes with saying that it is 8:23, and that it is so for everyone around us.

During the early 1800s British trains moved out of the coal mines and began to travel between places with different times. There was no such thing as national synchronization, so every town would actually have its own "time of day", and this meant that the great machine was also, in a way, a very clumsy one. Calibrating time became a way to increase productivity and efficiency in transport, translating minutes, a little-used concept before the industrial revolution, into power and capital. Likewise, having precise clockwork at sea meant being able to draw lines across the earth. Longitude became the maritime measurement of colonization, and when Greenwich Mean Time was established, it was clear that the British was an empire of time: London became the center of the world.

Abstracted from the variable cycles of nature, the turning dials of clocks evidenced the mechanical governance of rotation. Towards the end of the 1800s the circulations that allowed clocks to measure time led to the development of devices that would attempt to capture it. Recording and archiving moments in photographs, zoetropes, kinoscopes, praxinoscopes and picture cameras permitted the observation of events removed from

Der Zug | Pedro Gómez-Egaña

Auszug aus Der Zug, Der Puls, Der Geist, Der Puls, Der Zug

Der Zug

Wir leben in einer Zeit, in der die fahrplanmäßige Ankunft von Zügen z. B. für 8:23 Uhr vorgesehen ist. Und oft treffen die Züge wirklich um diese Zeit ein. Also stellen wir uns am Abend vor der Reise den Wecker; dann wachen wir auf, kochen Kaffee, bereiten das Frühstück zu, hören die Nachrichten am Radio, gehen zum Bahnhof und stehen mit allen anderen vor dem horizontalen Nichts, bis die riesige Maschine behutsam und genau vor unseren Augen ihr Tempo drosselt. Die Türen öffnen sich; es ist Punkt 8:23 Uhr.

Zeit war immer schon etwas Faszinierendes. Die Menschen haben die kosmischen Anstrengungen beobachtet, die die Sonne unternimmt, um von einem Horizont zum anderen zu wandern. Die Menschen haben die kreisförmigen Bewegungen von wachsenden Pflanzen beobachtet, und die Rhythmen, denen die menschlichen Organe folgen. Auch haben die Menschen präzise Maschinen hergestellt, die diese Beobachtungen in überaus regelmäßige Intervalle zerlegen, sodass sich alles in Stunden, Minuten oder Sekunden einpassen lässt. Diese Unterteilungen sind derart leistungsstarke Erfindungen, dass wir sie inzwischen für die Zeit selbst halten: eine Reihe von Kennzahlen, die wir am Handgelenk tragen, damit keine Unsicherheit aufkommt. Es verleiht eine Art von Machtgefühl, wenn man sich sagen kann: "Es ist 8:23 Uhr" und weiß, dass dies für alle Umstehenden gilt.

Die Züge, die in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts die britischen Kohlengruben verließen, verkehrten zwischen Orten mit unterschiedlicher Zeitmessung. Es gab keine landesweit einheitliche Zeit, sodass jede Stadt ihre eigene Tageszeit hatte; von daher war die große Maschine auch in gewisser Hinsicht sehr ungeschickt. Das Kalibrieren der Zeit bot die Voraussetzung dafür, Produktivität und Effizienz des Transportwesens zu erhöhen und die Minute – eine Zeiteinheit, die man vor der industriellen Revolution kaum kannte – in Energie und Kapital zu übersetzen. Im gleichen Sinne machte es die Verwendung präziser Uhrwerke auf See möglich, ein Gitternetz von Linien über die Erde zu legen. Der Breitengrad avancierte zum maritimen Maßstab der Kolonisierung, und die Einführung der Greenwich Mean Time ließ keinen Zweifel daran, dass das Britische Empire ein auf Zeit gegründetes Weltreich war: So wurde London zum Zentrum der Welt.

Von den veränderlichen Naturkreisläufen abstrahiert bezeugten die sich drehenden Uhrzeiger die mechanische Steuerung der Rotation. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts

their original place and time. The promise of these machines was both spectacular and unsettling: A dead person could be seen alive. This opened many questions with respect to the capabilities of technology in general, after all, if there was now a machine that could capture a time that had already passed, what else could machines be capable of?

As something measurable, standardized and archivable, time also became instrumental in making physical labor more productive. Towards the end of the 1800s several studies and observations were conducted in order to assess workers' actions leading to propositions for making these more efficient. With their ability to make documents out of moments, photo and film cameras contributed to the period known as "Taylorism," named after its most prominent figure, the American engineer Frederick Taylor. One of these experiments included placing a worker in a special room with a grid as backdrop, and a chronometer in sight. The worker would be fitted with small lights on his extremities. Then, a camera with special exposure times was pointed at him as he carried on with his work. On the photographic plate paths of light would emerge, a map of his habits and deviations, a document for improvement: a *chronocyclegraph*.

The choreographic solutions proposed by these kinds of studies were informed by a notion of labor reliability that challenged personal idiosyncrasies: it is the worker who should now adapt to the temporality of the machine. As Karl Marx points out, "the worker does not make use of the working conditions. The working conditions make use of the worker; but it takes machinery to give this reversal a technically concrete form. In working with machines, workers learn to co-ordinate their own movements with the uniformly constant movements of an automaton."¹

¹ Karl Marx, *The Capital*, vol. 1, quoted after Walter Benjamin, "On Some Motifs in Baudelaire," *Selected Writings 4: 1938–1940*, tr. Edmund Jephcott et. al, ed. Howard Eiland and Michael W. Jennings, Cambridge Mass. 2003, pp. 331–355, p. 328.

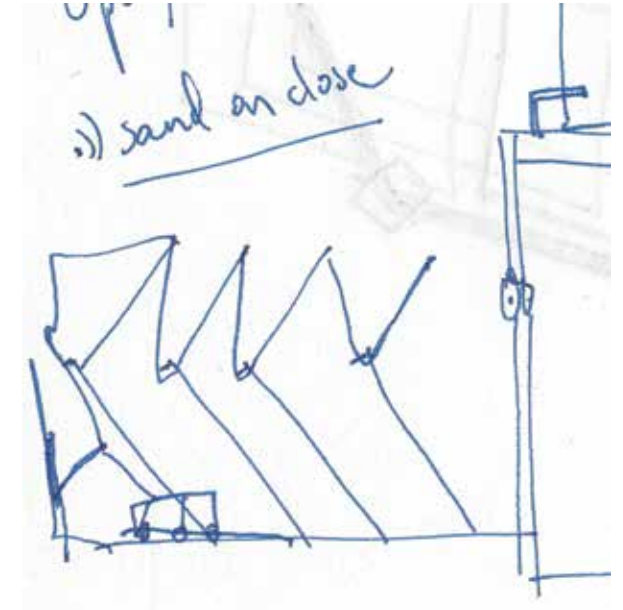
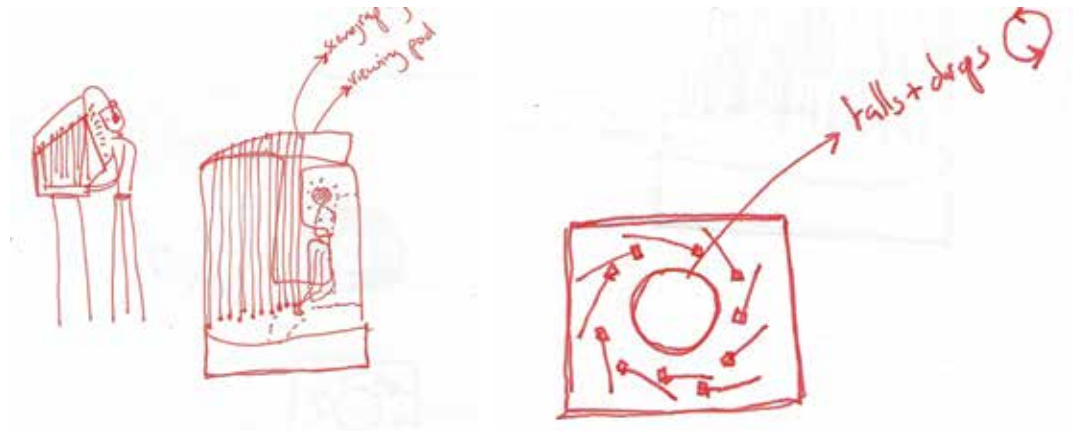
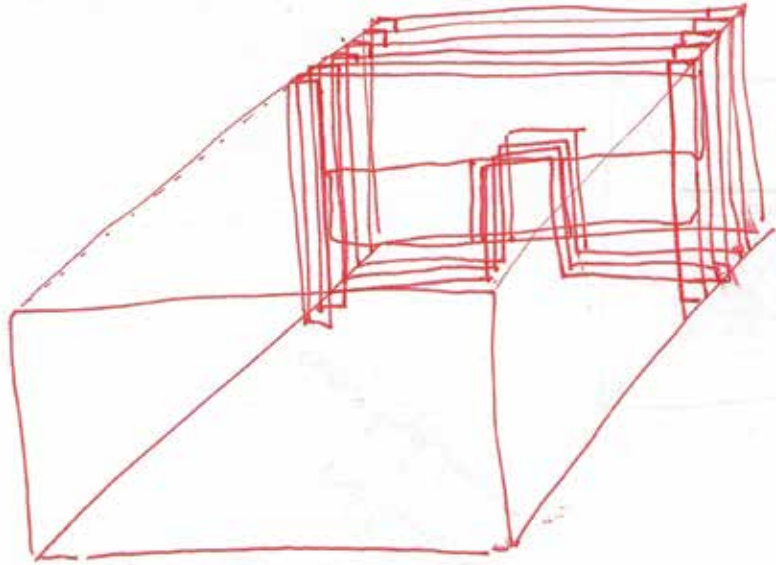
fürhte die technische Entwicklung, die die Zeitmessung durch Uhren ermöglicht hatte, schließlich zur Entwicklung von Geräten, die zudem den Versuch unternahm, der Zeit selber habhaft zu werden. Die Aufzeichnung und Archivierung von Augenblicken auf Fotografien sowie in Zoetropen, Kinetoskopen, Praxinoskopen und durch Fotokameras machte es möglich, Begebenheiten unabhängig von der Zeit und dem Ort zu beobachten, zu der und an dem sie sich zugetragen hatten. Das Versprechen, das von diesen Maschinen ausging, war zugleich eindrucksvoll und beunruhigend: Man sah Verstorbene als lebendige Menschen. Das warf eine Reihe von Fragen im Blick auf die Möglichkeiten der Technik überhaupt auf: Wenn Maschinen imstande waren, die bereits vergangene Zeit einzufangen, was würden sie dann noch alles leisten können?

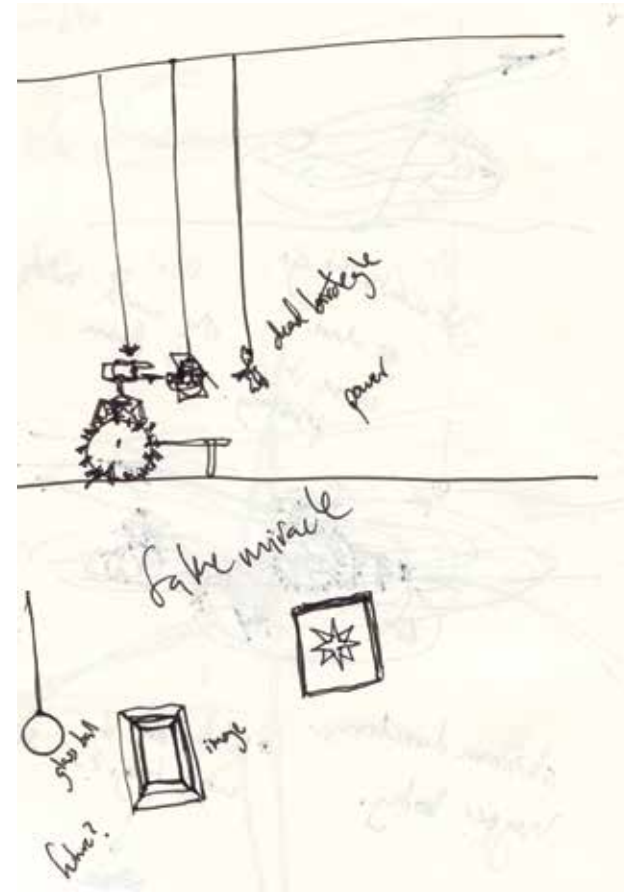
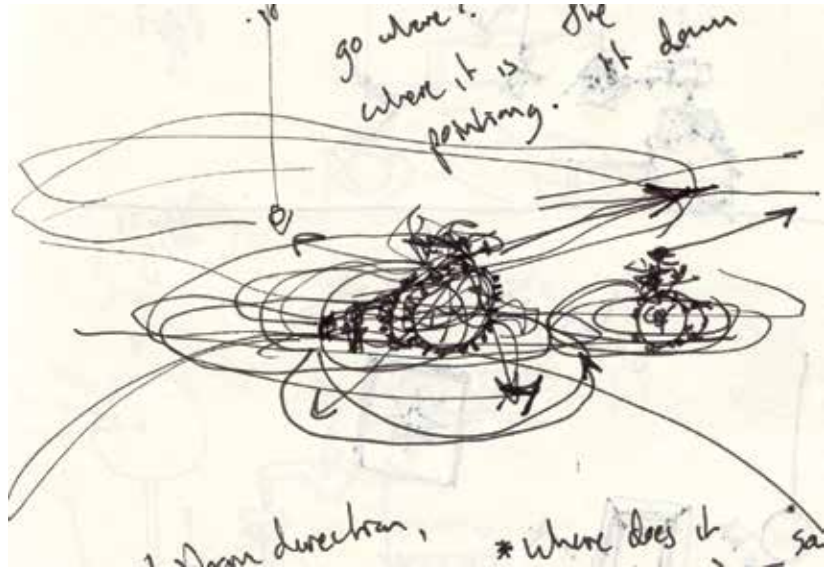
Und nachdem sie messbar, standardisiert und archivierbar geworden war, hatte die Zeit dann auch maßgeblichen Anteil daran, körperliche Arbeit produktiver zu machen. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts führte man Studien und Beobachtungen durch, die die Tätigkeiten der Arbeiter bewerten sollten und aus denen man Pläne entwickelte, wie die Effizienz dieser Tätigkeiten zu steigern wäre. Foto- und Filmkameras waren imstande, Momente in Dokumente zu verwandeln—das war gewissermaßen ihr Beitrag zum Taylorismus: jener Epoche also, die nach ihrer prominentesten Persönlichkeit, dem amerikanischen Ingenieur Frederick Taylor, benannt ist. Einem dieser Experimente unterzog man einen Arbeiter, und zwar in einem Raum, der mit einem Raster als Hintergrund und einem Chronometer in Sichtweite des Mannes ausgestattet war. Nachdem man seine Gliedmaßen mit kleinen Lichtern versehen hatte, richtete man eine Kamera mit speziellen Belichtungszeiten auf ihn, die ihn bei seiner Arbeit fotografierte. Auf der fotografischen Platte kamen dann "Lichtwege" zum Vorschein; so entstand gleichsam eine Karte seiner Gewohnheiten und Abweichungen, auf der man Verbesserungsmöglichkeiten dokumentierte: der *Chronozyklograph*.

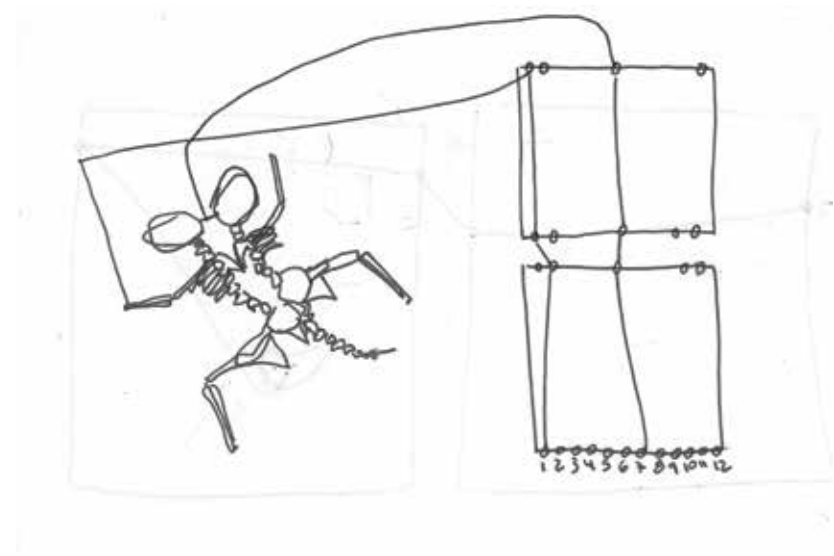
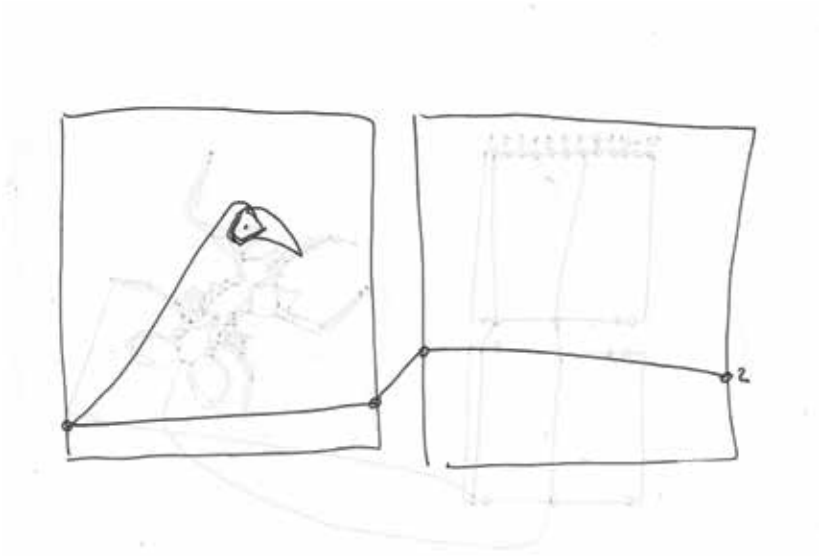
Die in solchen Studien angeregten choreographischen Lösungen waren geprägt von einem Begriff der Arbeitszuverlässigkeit, mit dem persönliche Eigenheiten auf eine harte Probe gestellt wurden: Der Arbeiter war es, der sich nun der Eigenzeit der Maschine anzupassen hatte. "Aller kapitalistischen Produktion', schreibt Marx, 'ist es gemeinsam, daß nicht der Arbeiter die Arbeitsbedingung, sondern umgekehrt, die Arbeitsbedingung den Arbeiter anwendet, aber erst mit der Maschinerie erhält diese Verkehrung technisch handgreifliche Wirklichkeit.' Im Umgang mit der Maschine lernen die Arbeiter ihre 'eigne Bewegung der gleichförmig stetigen Bewegung eines Automaten' zu koordinieren."¹

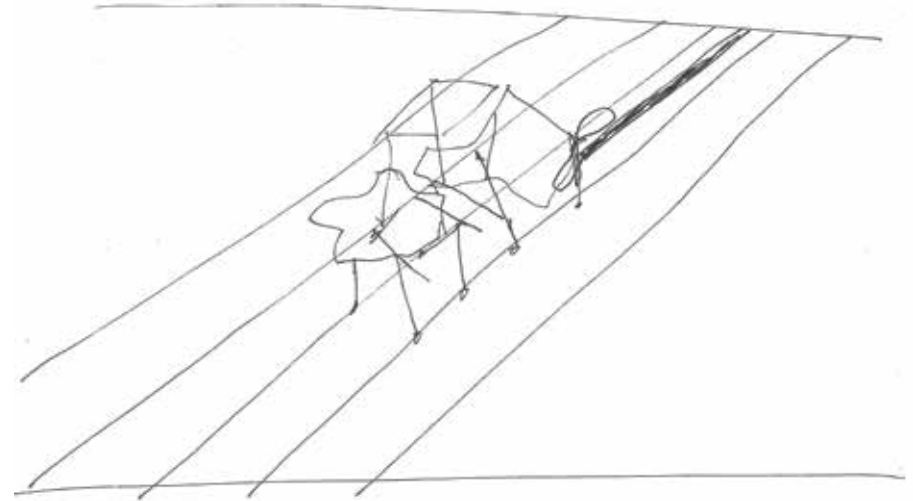
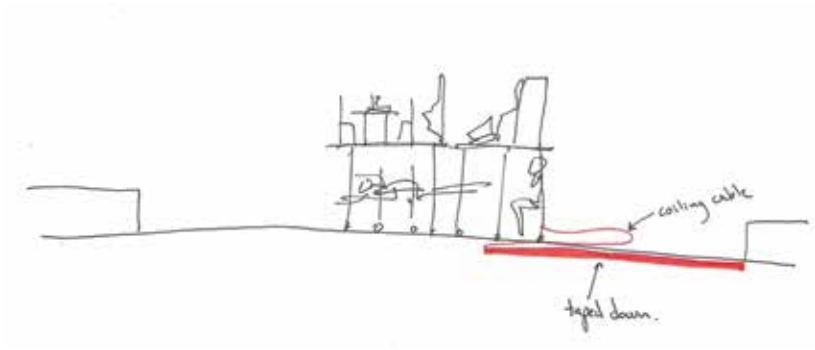
Aus dem Englischen von Christoph Nöthlings

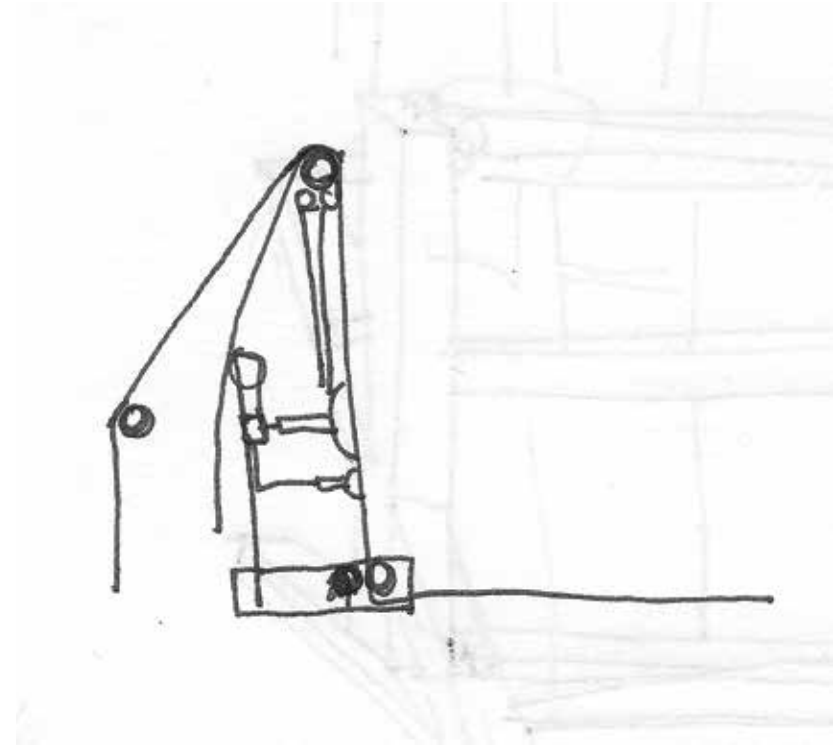
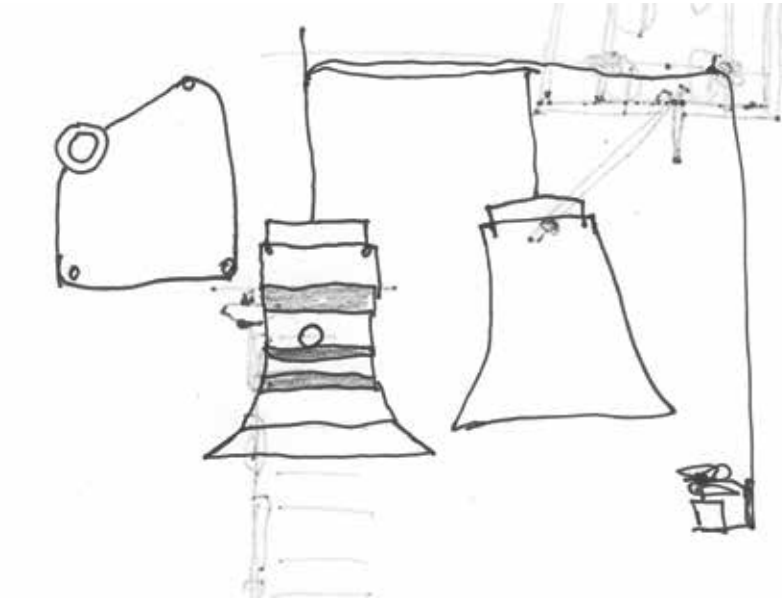
¹ Walter Benjamin: "Über einige Motive bei Baudelaire", in: ders.: *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1974, , S. 101–149, S. 145.

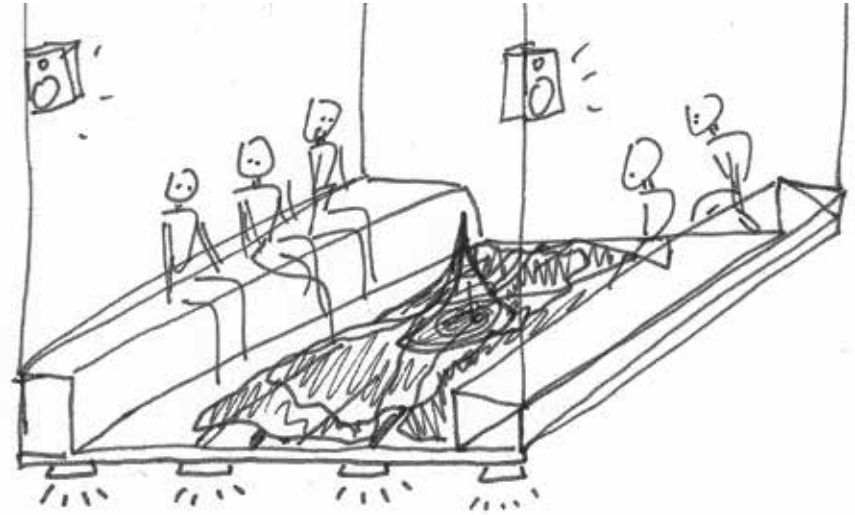


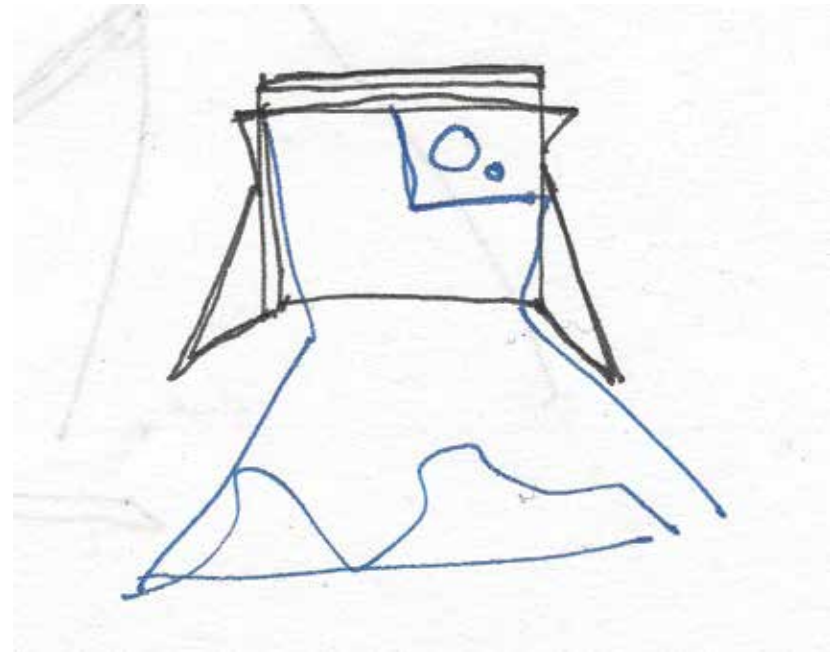
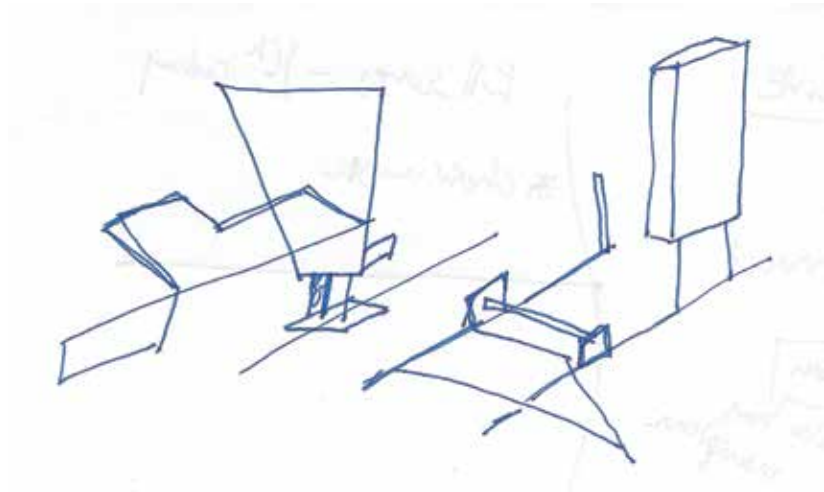




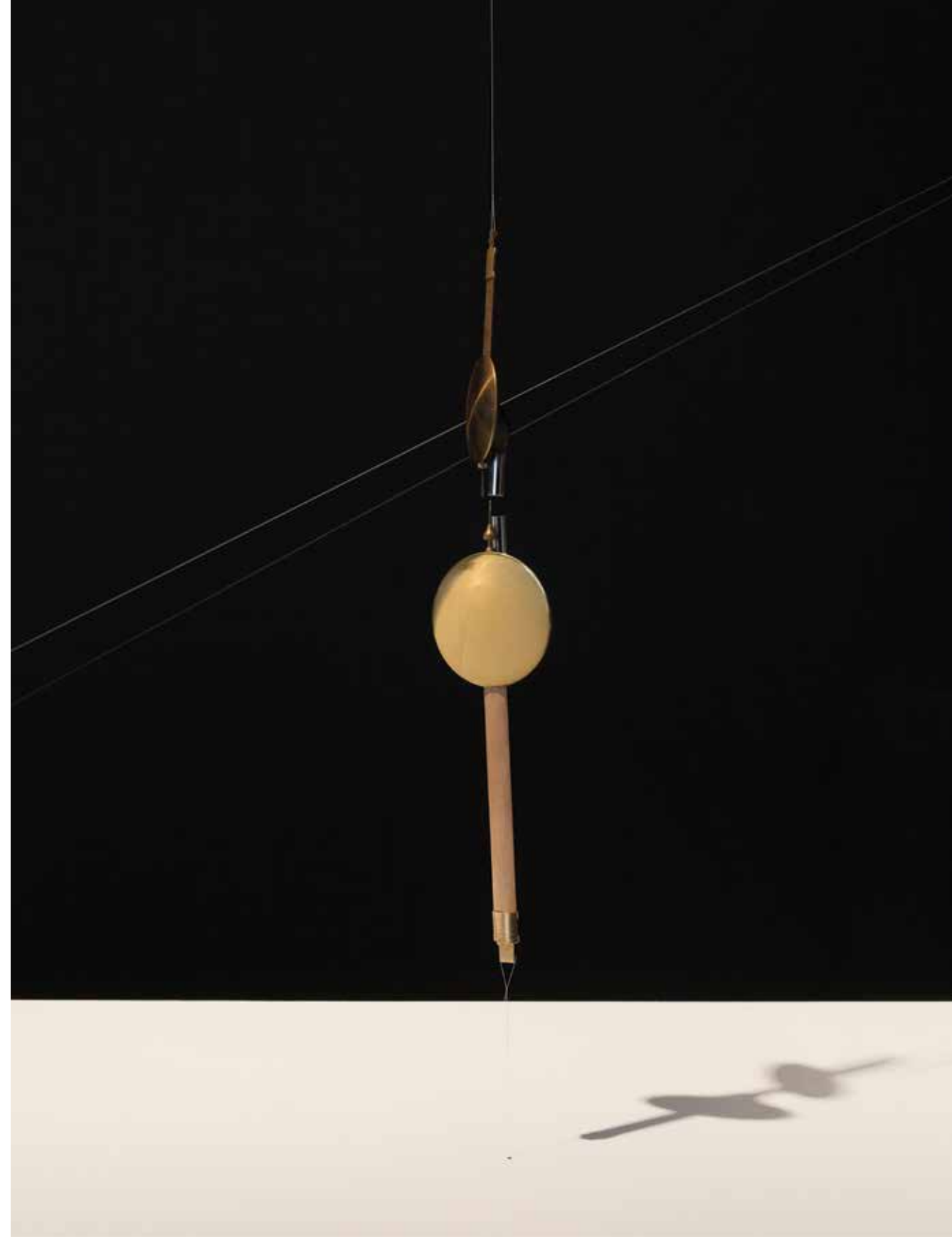








- Sketch for *The Maelstrom Observatory*, 2013, p.17
Sketch for an exhibition, 2014, p.22
Sketch for a pavilion, 2015, p.23
Sketches for *The Chariot of Greenwich*, pp.24-25
Sketch for *The Moon Will Teach You*, 2017, p.26
Sketches for *The Tristan Chord*, 2008, p.27
Sketch for *The Moon Will Teach You*, 2017, p.28
Sketch for *Domain of Things*, 2017, p.29
Sketches for *Aphelion*, 2016, pp.30-31
Sketches for *The Maelstrom Observatory*, 2013, pp.32-33
Sketch for *The Moon Will Teach You*, 2017, p.34
Sketch for *Aphelion*, 2016, p.35





First Topographies, 2018
Clay, neodyme magnets, nail polish, filament line
Lehm, Neodym-Magnete, Nagellack, Filamentfaden

The Collapse of Power | Lotte Laub

The attack must have all the shocking senselessness of gratuitous blasphemy. Since bombs are your means of expression, it would be really telling if you could throw a bomb into pure mathematics. But that is impossible. [...] But what do you think of having a go at astronomy? [...]. There could be nothing better. Such an outrage combines the greatest possible regard for humanity with the most alarming display of ferocious imbecility. [...] the blowing up of the first meridian is bound to raise a howl of execration.¹

These words by Mr. Vladimir spoken at the beginning of Joseph Conrad's novel *The Secret Agent* (1907) at a foreign (probably the Russian) embassy in London around the turn of the 20th century. They are addressed to a man called Verloc, a spy secretly serving the embassy, while at the same time acting as informer for the British police. Verloc is supposed to provoke immigrant anarchists in London to commit a bomb attack on the Royal Greenwich Observatory, the icon of science, "the sacrosanct fetish" of bourgeois society. According to Mr. Vladimir, an attack on science would stir up public opinion against the anarchists, who pose a security danger also to their country of origin, and rouse the British authorities from their slumber, forcing them to persecute and extradite the continental revolutionaries living in London.

For the artist Pedro Gómez-Egaña, Joseph Conrad's novel is a book of reference. As such, it provides a way to approaching the works shown in the exhibition *The Common Ancestor*. In Conrad's novel, Mr. Vladimir refers to the attack—which is not targeted at people, but at a scientific achievement—as "the most alarming display of ferocious imbecility." Why? The belief in the progress of humanity through science and technology has taken the place of religious faith. An attack on the Royal Observatory would be considered a revolt against the geographical and temporal system imposed by the British colonial power on the rest of the world, a symbol of the supremacy of Great Britain. If attributed to the anarchists, such an attack would surely incite the citizens' indignation against the destroyers of their future hopes. Realizing the fragility of their country's technology-based power, they would surely turn against the foreign attackers.

¹ Joseph Conrad, *The Secret Agent. A Simple Tale*, London 1907.

Macht im Zerfall | Lotte Laub

Das Attentat muß den Anstrich empörender Sinnlosigkeit, willkürlicher Gotteslästerung haben. Da die Bombe nun einmal Ihr Ausdrucksmittel ist, wäre es gewiß sehr wirksam, wenn man eine Ladung auf die Reine Mathematik werfen könnte. Aber das ist unmöglich. [...] Was halten Sie davon, sich die Astronomie vorzunehmen? [...] Etwas Besseres ist gar nicht denkbar. Eine solche Untat verbindet humanste Rücksichtnahme mit der schrecklichsten Entfaltung blinder Zerstörungswut. [...] die Sprengung des ersten Meridians müßte einen Chor von Verwünschungen auslösen.¹

Dies sind die Worte des Auftraggebers, Herrn Vladimir, an den Spion Verloc, der zu Beginn von Joseph Conrads Roman *The Secret Agent* (1907; dt. *Der Geheimagent*, 1926) im London der Jahrhundertwende in eine ausländische Gesandtschaft (wahrscheinlich die russische) einbestellt wird, für die er insgeheim tätig ist, während er gleichzeitig Spitzeldienste für die englische Polizei leistet. Er soll die nach London eingewanderten Anarchisten zu einem Sprengstoffanschlag provozieren, und zwar auf die Sternwarte von Greenwich, das Symbol der Wissenschaft, des „allerheiligsten Fetischs“ der bürgerlichen Gesellschaft. Eine Attacke gegen die Wissenschaft würde die öffentliche Meinung gegen die Anarchisten aufwiegeln, die auch die Sicherheit im eigenen Land (d.h. in ihrem Herkunftsland) gefährdeten; sie würde die lasche Haltung der britischen Behörden verändern und sie zur Verfolgung und Auslieferung der in der Stadt lebenden Revolutionäre aus Kontinentaleuropa zwingen.

Joseph Conrads Roman, mit dem sich Pedro Gómez-Egaña auseinandergesetzt hat, kann einen Weg zum Verständnis der in der Ausstellung *The Common Ancestor* gezeigten Werke weisen. Der Anschlag nicht auf Menschen, sondern auf eine wissenschaftliche Errungenschaft wird bei Conrad vom Auftraggeber selbst als schrecklichste Entfaltung blinder Zerstörungswut bezeichnet. Warum? Der Glaube an den Fortschritt der Menschheit durch Wissenschaft und Technik ist an die Stelle des religiösen Glaubens getreten. Eine Attacke gegen Greenwich käme einer Revolte gegen das von der britischen Kolonialmacht der übrigen Welt aufgezwungene System der geographischen

¹ Joseph Conrad, *Der Geheimagent. Eine einfache Geschichte*, übers. v. Günther Danehl, Frankfurt a. M. 1963, S. 40f.

As Aaron Schuster points out in his contribution to this catalog, Gómez-Egaña's work, *The Chariot of Greenwich*, refers to two widely separated historical events, namely the invention of an orientation device under the first emperor of China and its post-WWII reproduction in England; the fixing of the zero meridian and world time on Greenwich in 1884 being a further point of reference added by the artist. What the three events have in common is the need for, and the claim of, a power based on technological skills. Conrad's novel makes it quite clear, however, that this power, in spite of its self-considered stability and future-orientedness, is susceptible to destruction. The show of force expressed in subjecting the entire world to one's own standards may be self-destructive if it degrades (or turns into enemies) those opposed to the system or not involved in designing it, and whose orientation methods or measurements were ignored. Pedro Gómez-Egaña explains this idea as follows:

The title of the show plays on the idea of the Chinese chariot and the Greenwich prime meridian sharing an impulse to assert power by means of drawing artificial boundaries across the land. It's a way of saying that the origin of both works (and most works in the show, actually), in spite of the huge historical difference, and the very diverse manifestations, is the same, and rooted in a drive for domination. This drive manifests itself in intricate, and sometimes absurd, ways, and is passed down like lineage.

The technical vehicle of power, however, may be inherently destructive, as is the case with the machine designed by Pedro Gómez-Egaña.

I am also interested in saying that what the Chariot and Greenwich share is a fragility of standardization. This, like genetic material is passed down and failing, thus mutating. So maybe it's not so much about the politics but about the pathos/fragility of machines in general, which ties it with the rest of my practice.

Gómez-Egaña considers the passing down of standards as problematic. As with genetic material, a faulty transmission might occur, potentially resulting in mutations that prevent the machine from functioning. For this to happen, it does not take politics to enter the scene.

On the other hand, Pedro Gómez-Egaña is fascinated by instruments and machines, as well as, more generally, by motion in time. The artist, who was born in Colombia, first studied music (composition) and performance—arts that both unfold in time—at London's Goldsmiths College, and then visual arts at the National Academy of Arts in Bergen, Norway. In view of this versatile career, Gómez-Egaña's interdisciplinary approach hardly comes as a surprise. His installations feature sculptural elements in motion, as well as performers—accompanied sometimes by phonographic material or minimal music, sometimes by lyrical texts, and staged with theatrical lighting. An

und zeitlichen Einteilung gleich, ein Symbol für die Vormachtstellung Großbritanniens. Wird eine solche Attacke den Anarchisten zugeschrieben, müsste sich die Empörung der Bürger gegen die Zerstörer ihrer Zukunftserwartung richten. Ihnen würde plötzlich bewusst werden, wie fragil ihre auf technischer Entwicklung begründete Macht ist, und sie gegen die ausländischen Angreifer mobilisieren.

Wie Aaron Schuster in seinem Beitrag in diesem Katalog darlegt, bezieht sich die Arbeit *The Chariot of Greenwich* auf zwei weit auseinanderliegende historische Ereignisse: eine Erfindung zur Orientierung unter dem ersten Kaiser Chinas und deren Nachbau in England nach dem Zweiten Weltkrieg, denen Pedro Gómez-Egaña einen weiteren Bezugspunkt hinzufügt: die Festlegung des Null-Meridians und der Weltzeit auf Greenwich im Jahr 1884. Was diese drei Ereignisse gemeinsam haben, ist das Bedürfnis nach (und die Behauptung von) Verfügungsmacht, die sich auf technisches Können stützt. Dass diese Macht, die sich stabil und zukunftsweisend wähnt, aber auch erschüttert werden kann, zeigt sich in Conrads Roman. Die Machtdemonstration, die sich darin äußert, dass die ganze Welt dem eigenen Standard unterworfen wird, kann sich selbsterstörerisch auswirken, wenn sie diejenigen herabsetzt (oder zu Feinden macht), die an der Entwicklung des Systems keinen Anteil haben bzw. deren eigene Verfahren der Orientierung oder Messung übergangen werden oder die die Unterwerfung unter solche Systeme ablehnen. Pedro Gómez-Egaña erläutert den Zusammenhang folgendermaßen:

The title of the show plays on the idea of the Chinese chariot and the Greenwich prime meridian sharing an impulse to assert power by means of drawing artificial boundaries across the land. It's a way of saying that the origin of both works (and most works in the show, actually), in spite of the huge historical difference, and the very diverse manifestations, is the same, and rooted in a drive for domination. This drive manifests itself in intricate, and sometimes absurd, ways, and is passed down like lineage.

Das technische Vehikel der Macht kann aber auch den Nukleus der Zerstörung schon in sich tragen, wie es die von Pedro Gómez-Egaña entworfene Maschine nahelegt.

I am also interested in saying that what the Chariot and Greenwich share is a fragility of standardization. This, like genetic material is passed down and failing, thus mutating. So maybe it's not so much about the politics but about the pathos/fragility of machines in general, which ties it with the rest of my practice.

Die Tradierung von Standards sieht Gómez-Egaña als problematisch an. Wie bei genetischem Material könne es eine fehlerhafte Weitergabe und somit Mutationen geben, die das Funktionieren der Maschine behindern. Dabei braucht Politik nicht im Spiel zu sein.



outstanding example of such an interdisciplinary work is *Domain of Things*. It was shown at the 15th Istanbul Biennial, *A Good Neighbor*, curated by Elmgreen & Dragset in 2017. Performers move about in slow motion within an underground framework from which platforms on rollers can be shifted against each other; these platforms carry different pieces of furniture, well-defined areas of a living environment: a bedroom, a bathroom, a dining room, which are equipped with lamps and various technical objects and media, such as newspapers, radio, and laptop. The action is accompanied by soft string sounds capable of subliminally addressing the viewers' emotions. It is fascinating to observe the slow movement of the various parts. But there is also a kind of irritation caused by the impression that even at home, where one thought to be in control of everything, one does not call the shots because there are forces underground that change things all by themselves, similar to the tectonic forces under the crust of the earth that cause continental drifts. This creates an uncanny feeling of insecurity, reminiscent of H. G. Wells's *The Time Machine* (1895). The novel tells of a Time Traveller who in the far-away future comes to a world inhabited—as though in continuation of the social divide of Victorian Society—by two species, one living above, the other underground. In the course of his investigations, he finds out that the underground-dwelling Morlocks operate huge machines with which they facilitate and maintain, but also control to their own advantage, the carefree existence of the Eloi above ground.

Pedro Gómez-Egaña's work has been shown in exhibitions around the world; among other places, and next to the above-mentioned 15th Istanbul Biennial (Turkey, 2017), at Contour Biennial (Mechelen, Belgium, 2017), Museo de Arte Moderno (Medellin, Colombia, 2017), Kochi-Muziris Biennial (India, 2016), Mana Contemporary (New Jersey, USA, 2015), Colomboscope Biennial (Sri Lanka, 2015), Performa 13 (New York, USA, 2013), Kunsthalle Mulhouse (France, 2013), Marrakesh Biennial (Morocco, 2009) and Brussels Biennial (Belgium, 2008).

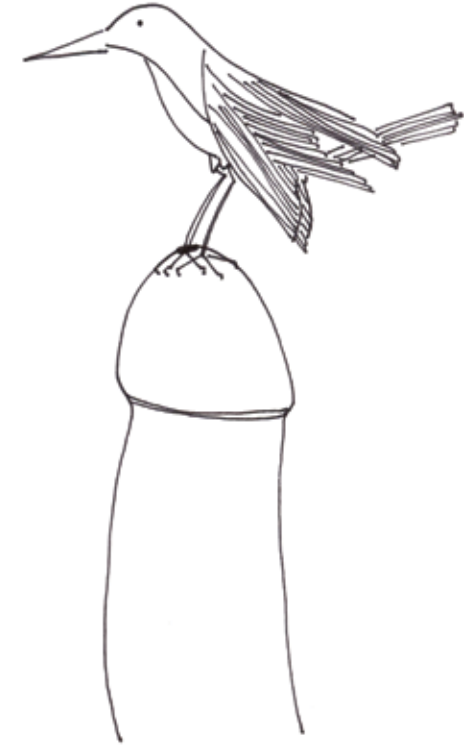
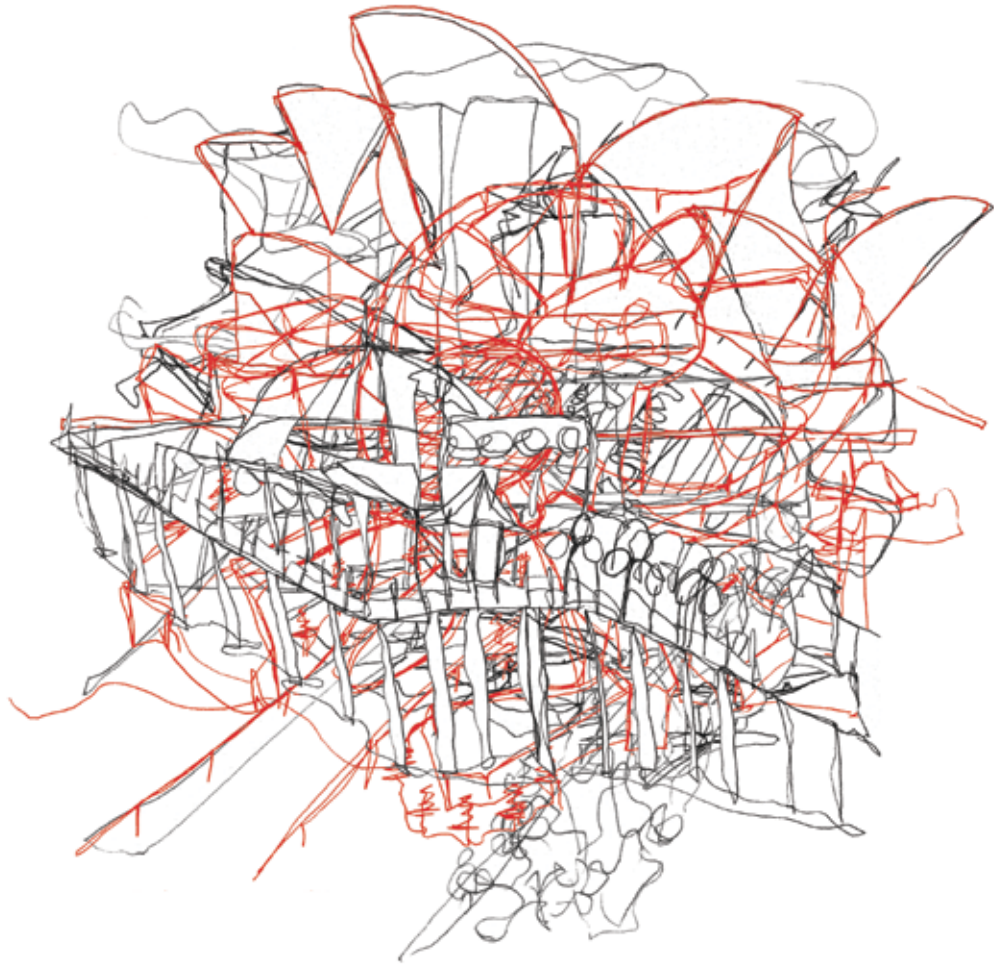
The Common Ancestor is Pedro Gómez-Egaña's first exhibition in Berlin. Our thanks go first and foremost to the artist himself, but also to Aaron Schuster and Natasha Ginwala for their contributions.

Translated from German by Christoph Nöthlings

Auf der anderen Seite ist Pedro Gómez-Egaña fasziniert von Instrumenten und Maschinen, generell von Bewegung in der Zeit. Der in Kolumbien geborene Künstler hat zunächst am Londoner Goldsmiths College Musik (Komposition) und Performance studiert: Künste die sich in Zeitabläufen entfalten, und später Visual Arts an der Bergen National Academy of Arts. Aus der Vielseitigkeit seines Werdegangs ergibt sich seine interdisziplinäre Herangehensweise. In seinen Installationen sind skulpturale Elemente in Bewegung, manchmal auch Performer, von phonographischem Material oder minimal music untermalt, manchmal von lyrischen Texten begleitet und mit theatraler Lichtregie in Szene gesetzt. Ein herausragendes Beispiel für eine solche interdisziplinäre Herangehensweise ist das Werk *Domain of Things* (2017), welches auf der von Elmgreen & Dragset kuratierten 15. Istanbul Biennale *A Good Neighbour* ausgestellt wurde. Performer bewegen sich zeitlupenartig in einem Untergrundgestell, von dem aus Plattformen auf Rollen gegeneinander verschoben werden können, auf denen Möbel stehen, abgegrenzte Bereiche eines Wohnumfeldes: ein Schlafzimmer, ein Badezimmer, ein Esszimmer, ausgestattet mit Lampen und verschiedenen technischen Objekten und Medien wie Zeitung, Radio, Laptop. Dazu sind leise Streicherklänge zu hören, die unterschwellig die Emotionen ansprechen. Die langsame Verschiebung der Teile zu beobachten, ist faszinierend. Aber es vermittelt sich eine Irritation: der Eindruck, dass selbst das Heim, in dem man Herr zu sein glaubt, der eigenen Verfügungsmacht entgleitet; dass im Untergrund verändernde Kräfte wirken, ähnlich den tektonischen Kräften unter der Erdkruste, die zu Kontinentalverschiebungen führen. Es entsteht ein Gefühl der Verunsicherung. Man fühlt sich an H. G. Wells' *The Time Machine* (1895) erinnert. Dort wird von einem Zeitreisenden erzählt, der weit in der Zukunft auf eine Welt trifft, in der die einen über der Erde leben, die anderen im Untergrund - so, als habe sich die Aufspaltung der viktorianischen Gesellschaft konsequent fortgesetzt. Bei seinen Nachforschungen stellt der Zeitreisende fest, dass die im Untergrund hausenden Morlocks riesige Maschinen betreiben und auf diese Weise das Leben der Eloi oben ermöglichen und erhalten, aber auch zum eigenen Vorteil lenken.

Pedro Gómez-Egañas Werk wurde bereits weltweit präsentiert, neben der bereits erwähnten 15. Istanbul Biennale (Türkei, 2017) auf der Contour Biennale (Mechelen, Belgien, 2017), im Museo de Arte Moderno (Medellin, Kolumbien, 2017), bei der Kochi-Muziris Biennale (Indien, 2016), der Mana Contemporary (New Jersey, USA, 2015), der Colomboscope Biennale (Colombo, Sri Lanka, 2015), der Performa 13 (New York, USA, 2013), in der Kunsthalle Mulhouse (Frankreich, 2013), auf der Marrakesch Biennale (Marokko, 2009) und der Brüssel Biennale (Belgien, 2008).

Mit *The Common Ancestor* sind die Arbeiten Pedro Gómez-Egañas erstmals in Berlin zu sehen. Gedankt sei zuallererst dem Künstler selbst. Besonderer Dank gebührt zudem Natasha Ginwala sowie Aaron Schuster für ihre Beiträge.



Where It Points Masturbation and Invention | Aaron Schuster

The automaton has a fascinating history, where technological precision, philosophical speculation and artistic reverie cross paths and intermingle. In his lecture-performance *Mitre Marrows* (also the title of a book), Pedro Gómez-Egaña recounts a meeting between himself and two famous historical automata: the fictional Olympia from E.T.A. Hoffmann's story "The Sandman"—which notably became the subject of an opera by Offenbach, Freud's study on the uncanny, and a film by Lubitsch—and Swiss watchmaker Henri Maillardet's Writer-Draughtsman, a mechanical boy able to draw and write, including poems in French and English and an elaborate sketch of a Chinese temple (he was recently the inspiration for the automaton in Scorsese's film *Hugo*). What happens during this encounter is a fantastical coupling: the two machines start to fondle one another and make love, while the artist becomes possessed by their erotic energy, so that he is compelled to write their story, his hands moving on their own accord. The newly-automated artist then intones five names: "Brasilia, Epcot, Sydney, Brighton, Charles de Gaulle." This is the 'child' born of Olympia and the Writer-Draughtsman, a massive polygeographic machine that, like any baby, cries for its mother (it sings the operatic aria "Senza Mamma"). Who said that machines can't reproduce? Samuel Butler argued that machines do indeed have a kind of sexual life and reproduce themselves, though he cautions that "we are never likely to see a fertile union between two vapor-engines with the young ones playing about the door of the shed." Gómez-Egaña depicts the sexual life of machines in a more literal, and oddball, way. In his fantastic vision of the automata's mating, it is the human who becomes the means for the machine's reproduction: the artist is a part of their creative circuit spreading itself across the globe.

The central work of *The Common Ancestor* also reaches across space and time: it is another automaton, based on the famous ancient Chinese "south-pointing chariot," which was arguably the world's first cybernetic mechanism. Rumored to have been constructed in 2600 BC, during the reign of the legendary Yellow Emperor, written records attest to its existence in the Han Dynasty (206 BC–AD 220), and the period from the Three Kingdoms (AD 220–280) to the Jin Dynasty (AD 1115–1234). This remarkable vehicle can always orient itself no matter how many twists and turns it takes, thanks to a little man affixed to a post at the center of the chariot whose outstretched finger faithfully points south. Gómez-Egaña's version is a large two-wheeled contraption sculpted from wood, with an intricate watch-like mechanism of disks and gears that work hard to keep a sharpened stick pointing in a southerly direction. The artifact moves slowly, spinning around its axis; it makes creaking sounds as if suffering from vehicular

Immer dem Zeiger nach Selbstbefriedigung und Erfindungsgeist | Aaron Schuster

Automaten haben eine faszinierende Geschichte: In ihr kreuzen und überlagern sich technische Präzision, philosophische Spekulation und künstlerische Träumereien. In seiner Lecture-Performance *Mitre Marrows* (so auch der Titel eines Buches) berichtet Pedro Gómez-Egaña von einem Treffen, bei dem er zwei berühmten historischen Automaten begegnet, nämlich der Olympia aus E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* (die uns aus Offenbachs Oper *Hoffmanns Erzählungen* sowie aus Freuds Essay *Das Unheimliche* und einem Film von Lubitsch bekannt ist) und dem „Zeichner-Schreiber“ des Schweizer Uhrmachers Henri Maillardet, der mechanischen Figur eines Knaben, der imstande ist, englische und französische Gedichte zu schreiben und die kunstvolle Skizze eines chinesischen Tempels zu zeichnen (er diente Martin Scorsese jüngst als Inspirationsquelle für den Automaten in dem Film *Hugo*). Bei dieser Begegnung kommt es zu einer seltsamen Vereinigung: Die beiden Maschinen fangen an, sich gegenseitig zu streicheln, und haben Sex miteinander. Der Künstler wiederum ist so besessen von ihrer erotischen Energie, dass er nicht umhin kann, ihre Geschichte zu schreiben, wobei sich seine Hände wie von selbst bewegen. Der nun selber zum Automaten gewordene Künstler intoniert sodann fünf Namen: „Brasilia, Epcot, Sydney, Brighton, Charles de Gaulle.“ Dies ist das von Olympia und dem Zeichner-Schreiber gezeugte ‚Kind‘: eine massive poly-geografische Maschine, die nach ihrer Mutter schreit, so wie es alle Babys tun, im Unterschied zu diesen hierbei aber die Opernaria „Senza Mamma“ singt. Von wem stammt eigentlich die Behauptung, Maschinen könnten sich nicht fortpflanzen? Samuel Butler jedenfalls meinte, Maschinen hätten in der Tat eine Art Geschlechtsleben, das ihrer Fortpflanzung dient. Allerdings macht er die Einschränkung, „daß wir voraussichtlich nie in die Lage kommen werden zu sehen, wie zwei Dampfmaschinen eine fruchtbare Verbindung eingehen und die Jungen vor der Thüre des Maschinenhauses herumspielen [...]“. Gómez-Egaña schildert das Geschlechtsleben der Maschinen auf eher wörtliche und ziemlich exzentrische Art. In seiner fantastischen Vision von der Paarung der Automaten wird der Mensch zum Mittel für die Fortpflanzung der Maschine; der Künstler zum Teil des schöpferischen Kreislaufs, mit dem sie sich über die Welt verbreiten.

Auch das Hauptwerk der Ausstellung *The Common Ancestor* weist über Raum und Zeit hinaus: Es handelt sich um einen weiteren Automaten, der den wahrscheinlich ersten cybernetischen Mechanismus der Welt zum Vorbild hat: den berühmten Kompasswagen aus dem alten China. Die Konstruktion dieses Wagens reicht angeblich in das Jahr 2600 v. Chr. und die Regierungszeit des legendären Gelben Kaisers zurück; schriftliche Aufzeichnungen bezeugen seine Existenz in der Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.) und für die Zeit der Drei Königreiche (220–280) und die Jin-Dynastie (1115–1234). Dank

rheumatism. This movement eventually overwhelms the mechanism, causing the chariot to break down, leaving pieces of itself on the floor and messing with the pointer. Other sculptures in the vicinity echo this directional confusion: a collection of leather gloves with strangely animated index fingers stretch out and point in different directions, as if trying to indicate something or show the way out. One of the uses of the south-pointing chariot was a war machine, and Gómez-Egaña's ghostly gloves call attention to the imperative function of pointing. Look here, look there, go this way or that way: a gesture of power. The title of the piece, *The Chariot of Greenwich*, alludes to the British automotive engineer George Lanchester, who built his own south-pointing chariot in 1947 in order to show how the original Chinese invention could have worked with a system of differential gears, prior to the invention of the magnetic compass (in keeping with the military theme, Lanchester designed armored cars in WWI and worked for the Sterling Armaments Company during WWII). Was the chariot using the engineer to reproduce itself in postwar England? In addition to alluding to the Lanchester recreation, the name "Greenwich" takes on another significance in the exhibition. The idea of standardized direction gets transposed into standardized time: the prime meridian, fixed at the Royal Observatory in Greenwich, England. This universal system of measurement is in fact a relatively recent invention: it was at the International Meridian Conference of 1884 that Greenwich was voted as the international standard, creating a global machine for the regularization of time.

Gómez-Egaña's machinic desires are the subject of a video work titled simply *Pleasure*, which might be read as a kind of meta-artistic statement. This charming video is narrated by Victor, a puppet whose crude construction is reminiscent of Bruno Schulz's line in "Tailors' Dummies" about giving "priority to trash": "We are simply entranced and enchanted by the cheapness, shabbiness, and inferiority of material." A bulbous white wax head with one protruding ear, copper tubes for eyes (one of which still has the barcode attached), and felt scraps of hair, set atop a chunky wooden torso with two dangling waxy arms and no legs, Victor is an easy-going fellow with a peculiar hobby: in his spare time he likes to build masturbation machines. In fact, he belongs to a group of amateur sex-engineering enthusiasts called "Busy Hands" (a nice Biblical joke: if idle hands are the devil's tools, then hands busy with making sex contraptions must be doing God's work). The machines have a retro look, with turning disks, wooden bases, and pumping metal rods, in a way rather like *The Chariot of Greenwich*. Victor's favorite creation is a combination flower-vagina with pulsating metal stamen for attaching a dildo. The key point in the video occurs when Victor is testing the machine and sees that the motor is not working properly: "just as it malfunctioned," he says, "I got aroused." The masturbation machine sputters like the out-of-control spinning chariot, but in this case the failure triggers a bodily response: sexual excitement. There is a double displacement of sexuality in *Pleasure*: first, what gives pleasure is not so much the machines themselves as the building of them; second, it's the moment that

eines kleinen Mannes, der an einem Pfosten im Zentrum des Wagen fest sitzt und dessen ausgestreckter Finger beharrlich nach Süden zeigt, weiß dieses außergewöhnliche Fahrzeug sich stets zu orientieren, egal wie viele Drehungen und Wendungen es nimmt. Bei dem Nachbau von Gómez-Egaña handelt es sich um ein zweirädriges Fahrzeug aus Holz, das von einem komplizierten uhrwerkähnlichen Mechanismus aus Scheiben und Zahnrädern angetrieben wird, der mit viel Mühe dafür sorgt, dass ein angespitzter Stock stets nach Süden zeigt. Quietschend, als litte sie unter Gelenkrheumatismus, dreht sich Konstruktion langsam um ihre eigene Achse. Die Mechanik wird schließlich von der Drehbewegung erdrückt; der Wagen zerbricht, wobei einige Stücke auf den Boden fallen und der Zeiger nicht mehr funktioniert. Auch andere in der Nähe stehende Skulpturen vermitteln ein Gefühl von Orientierungsverlust: eine Kollektion von Lederhandschuhen mit seltsam animierten Zeigefingern, die ausgestreckt in verschiedene Richtungen weisen, als wollten sie auf etwas aufmerksam machen oder einen Ausweg aufzeigen. Der Kompasswagen wurde u. a. als Kriegsgerät eingesetzt, und Gómez-Egañas geisterhafte Handschuhe erinnern an die Befehlsfunktion, die jedem Zeigen innewohnt. Schauen Sie hierher, schauen Sie dorthin, nehmen Sie diesen oder jenen Weg – stets handelt es sich um eine Geste der Macht. Der Titel der Arbeit *The Chariot of Greenwich* spielt auf den britischen Ingenieur George Lanchester an, der 1947 seinen eigenen Kompasswagen baute. Er wollte zeigen, dass die ursprüngliche chinesische Erfindung mit einem Differentialgetriebe funktioniert haben könnte, zumal es den magnetischen Kompass ja noch nicht gab. (Das Thema ‚Militarismus‘ passt hier auch insofern, als Lanchester im ersten Weltkrieg Panzerwagen entwickelte und während des zweiten für das Rüstungsunternehmen *Sterling Armaments Company* arbeitete). War Lanchester am Ende nur das Mittel, dessen der Kompasswagen bedurfte, um sich im England der Nachkriegszeit fortzupflanzen? Neben der Anspielung auf die Neuschöpfung des britischen Ingenieurs verknüpft sich mit dem ‚Greenwich‘ im Titel des Werks im Rahmen der Ausstellung noch eine weitere Bedeutungsebene. Die Normierung der Orientierung hat eine Parallele in der Normierung der Zeit, wie sie der Nullmeridian von Greenwich verbürgt. Dieses universale Koordinatensystem ist eine relativ junge Erfindung: Sie geht zurück auf die Internationale Meridian-Konferenz von 1884, die den durch Greenwich gezogenen Meridian als Ausgangspunkt festlegte und eine globale Handhabe für die internationale Organisation der Zeit schuf.

Gómez-Egañas Maschinengelüste sind Thema einer Videoarbeit mit dem schlichten Titel *Pleasure*, die man als eine Art metakünstlerische Aussage verstehen könnte. Der Erzähler dieses entzückenden Videos heißt Victor: Er ist eine Marionette, deren primitive Konstruktion an den Satz aus Bruno Schulz' „Traktat über die Schneiderpuppen“ denken lässt, dass „der Trödel Vorrang“ habe: „Wir sind ganz einfach hingerissen und begeistert von der billigen, schäbigen und schnöden Machart eines Materials.“¹ Victor hat einen

¹ Bruno Schulz: "Traktat über die Schneiderpuppen oder Das zweite Buch Genesis", in: ders.: *Die Zimtläden*, übers. v. Doreen Daume, München 2009, S. 51-56, S. 54.

Joseph Fabers Talking Euphonium
 Jacques de Navarre's Digesting Duck
 Salaman de Causs's Singing Bird
 Haffmann's Olympia the singing
 automation
 Van Kempen's Chess Player

This is the sweetest
 song the song of Olympia
 everything that sings and sounds
 and sighs in its turn Moves the
 heart Ah! This is the darling
 song of Olympia

the machine malfunctions—when it takes on a life of its own, as it were—that it elicits excitement. As Jacques Lacan might have put it, Victor's *jouissance* is provoked by what doesn't work in the sexual apparatus: it is not the smooth delivery of pleasure that turns him on, but the sight of the machine stumbling, breaking down, drifting off the prescribed path. Excitement is linked with loss of control. Soon after, Victor abandons his sex-machine hobby but he continues his pursuit for that precious thing which turns him on: the moment of breakdown, of things going awry. His next experiment involves sleeping pills, which he takes before going to work as a taxi dispatcher (we see from screens shown in the video that he works in Linköping, Sweden—Gómez-Egaña's works typically have a geographic aspect, places as much as gears are parts of the machines). The idea is that the pills will make him drowsy while the pressure of work will keep him focused enough so that he doesn't fall asleep. Victor does not want to simply lose control; he wants to savor the moment of abandonment, to lucidly experience the clouding of his consciousness. His goal is neither to slip away into sleep and dreams nor to remain within the bounds of wakefulness, but to place himself right on the border between the two, that sweet spot where one can be luminously present to the unraveling of things: pleasure.

The Hungarian psychoanalyst and anthropologist Géza Róheim spent a good deal of his career arguing against functionalism, the idea that cultural phenomena can be explained by their useful ends and purposes. Extending Freud's ideas about infantile sexuality and the polymorphous perversity of the body, he maintained that culture should be seen as built upon the groundless ground of play and useless autoerotic pleasure. There is a primacy of what Freud called the "aesthetic" mode of psychic life, the derivation of pleasure from the psyche's own processes and activities. Instrumental rationality and economic organization are secondary adaptations of this gratuitous, non-adapted pleasure, the drifting of the drives in play, tinkering, and fantasy—call it the masturbatory theory of culture. In *Psychoanalysis and Anthropology* Róheim writes: "'Flying was originally invented not for commercial or military purposes, but merely to gratify the eternal dream of man to raise himself toward the skies'—which is simply an erection dream... 'Even agriculture, gardening and cattle raising were not originally purposeful but playful... Man at play inadvertently discovered their practical uses'."¹

Gómez-Egaña's fantastic automata and technical sculptures return the functionalism to the realm of dreams and instrumentality to playful eroticism. He shows the aesthetic basis of technology prior to its dominant use, the way that all machines are fundamentally masturbation machines, i.e. vehicles of enjoyment. But the real spark of enjoyment lies in the diversion and malfunctioning of these machines, and the scrambling of the narratives attached to them, where one glimpses something of their

¹ Géza Róheim, *Psychoanalysis and Anthropology*, New York 1950, p. 418.

knollenförmigen Kopf aus weißem Wachs mit einem abstehenden Ohr, Augen aus Kupferrohr (eines noch mit Barcode) und Haaren aus Filzresten; sein Körper ist ein klobiger Holztorso mit zwei wachsweichen, schlaff herabhängenden Armen und ohne Beine. Victor ist ein Hallodri mit bizarrem Hobby: In seiner Freizeit baut er masturbierende Maschinen. Genau genommen gehört er einer Gruppe von Amateuren an, die begeisterte Sex-Konstrukteure sind und sich „Busy Hands“ (*Rege Hände*) nennen: eine ironische Anspielung an das Bibelwort „Idle hands are the devil's tools“ (Müßiggang ist aller Laster Anfang), denn wenn müßige Hände die Werkzeuge des Teufels sind, dann verrichten die *Regen Hände* mit der Fabrikation ihrer Sex-Maschinen folgerichtig Gottes Werk. Die sich drehenden Scheiben, die Holzsockel und pumpenden Metallstangen verleihen diesen Maschinen einen gewissen Retro-Charme, wir wir ihn schon von *The Chariot of Greenwich* kennen. Victors Lieblingswerk ist eine Kombination aus Blume und Vagina mit einem pulsierenden Staubgefäß aus Metall zur Befestigung eines Dildos. Die Schlüsselstelle des Videos ist der Moment, in dem Victor die Maschine prüft und feststellt, dass der Motor nicht richtig funktioniert: „Was mich erregte“, sagt er, „war gerade dieser Funktionsfehler.“ Wie der außer Kontrolle geratene und sich um sich selbst drehende Kompasswagen beginnt die masturbierende Maschine zu zischen – mit dem Unterschied, dass der Defekt hier eine Körperreaktion hervorruft: sexuelle Erregung. In *Pleasure* ereignet sich eine doppelte Verschiebung von Sexualität, und zwar erstens vom Objekt auf seine Herstellung (was Lust bereitet, sind weniger die Maschinen selbst als ihre Konstruktion) und zweitens von der funktionierenden zur defekten Maschine (die sexuelle Erregung stellt sich erst in dem Moment ein, wo die Maschine nicht funktioniert und sich gleichsam verselbstständigt). Victors *jouissance* – so könnte es Jacques Lacan formuliert haben – wird ausgerechnet von einem Defekt im Sexualapparat hervorgerufen: Nicht die reibungslose Herstellung von Lust erregt ihn, sondern der Anblick der stotternden, schlappmachenden Maschine, die von dem ihr vorgeschriebenen Weg abweicht. Keine Erregung ohne Kontrollverlust. Sein Hobby, die Sex-Maschinen, gibt Victor schon bald danach auf; seine Suche nach dem kostbaren Gut, das ihn so scharfmacht – dem Moment des Zusammenbruchs, in dem die Dinge aus dem Ruder laufen – hingegen geht weiter. Sein nächstes Experiment dreht sich um Schlaftabletten. Er nimmt sie ein, ehe er sich auf den Weg zu seinem Job als Kurierfahrer macht (die Bildschirme, die man im Video sieht, zeigen ihn im schwedischen Linköping – Gómez-Egañas Arbeiten haben in der Regel einen geographischen Bezug; Orte sind genauso Bestandteil der Maschinen wie deren Getriebe). Die Pillen sollen ihn schläfrig machen, während die Arbeitsbelastung seine Aufmerksamkeit stark genug fordert, um ihn am Einschlafen zu hindern. Genau genommen geht es Victor aber nicht einfach um den Kontrollverlust; vielmehr will er den Moment der Hingabe genießen und die allmähliche Eintrübung seines Bewusstseins sehenden Auges erleben. Sein Ziel besteht nicht darin, in einen Zustand des Schlafens oder Träumens zu verfallen oder in dem des Wachseins zu verharren; er will genau auf der Scheidelinie zwischen beiden stehen: auf jenem Idealpunkt der Lust, an dem man mit klarem Bewusstsein der Auflösung aller Dinge zusieht.

secret erotic life. Speaking of his artistic practice in *Mitre Marrows*, Gómez-Egaña says that “My work deals a lot with time and machines, and questions of what mechanical time does to our culture and our imagination.” *The Common Ancestor* extends these concerns with its exploration of the history of standardized time and the creation of a global temporal machine. Would not the ultimate breakdown be for time itself to be thrown out of joint? The lesson of this art is one that is familiar to any tinkerer or bricoleur: we are produced by the things we make, but these things are always spinning off and breaking down in one way or another, pointing us, like the outstretched finger of a phantom glove, in unforeseen directions.



Pleasure, 2017

Die ungarische Psychoanalytiker und Ethnologe Géza Róheim hat sich im Laufe seiner langen Karriere immer wieder gegen den Funktionalismus und dessen Erklärung kultureller Phänomene durch ihren Nutzen und ihre Zweckmäßigkeit gewendet. In Anlehnung an Freuds Ausführungen zur Sexualität des Kindes und die polymorphe Perversität des Körpers verstand er Kultur als ein Gebäude, das gleichsam auf dem bodenlosen Grund des Spiels und der zweckfreien autoerotischen Lust errichtet ist. Es gibt denn auch ein Primat dessen, was Freud den “ästhetischen” Modus des Seelenlebens nennt und womit er den Lustgewinn aus innerpsychischen Prozesse und Aktivitäten bezeichnet. Zweckrationalität und triebökonomische Organisation sind sekundäre Anpassungen dieser grundlosen, ursprünglich unangepassten Lust, der Unkontrolliertheit der Triebe beim Spielen, Basteln und Fantasieren – man könnte von einer masturbatorischen Theorie der Kultur sprechen. In *Psychoanalyse und Anthropologie* schreibt Róheim: “Das Fliegen wurde ursprünglich nicht für kommerzielle oder militärische Zwecke erfunden, sondern nur um den ewigen Traum des Menschen zu verwirklichen, sich zum Himmel emporzuheben – das ist durchaus ein Erektionstraum. [...] ‚sogar die Landwirtschaft, der Gartenbau und die Viehzucht [hatten] ursprünglich nicht zweckbestimmten, sondern spielerischen Charakter [...]. Beim Spielen entdeckte der Mensch unbeabsichtigt ihre praktischen Anwendungen.’”²

Gómez-Egañas Fantasie-Automaten und technische Skulpturen führen den Funktionalismus zurück ins Reich der Träume; das instrumentelle Denken ins Reich der verspielten Erotik. Der Künstler zeigt, dass die Technik eine ästhetische Grundlage hat, die ihrem vordergründigen Verwendungszweck vorausgeht; dass alle Maschinen im Grunde Masturbationsmaschinen sind, insofern sie dazu dienen, unseren Genuss zu befördern. Das eigentliche Vergnügen aber liegt in der Zweckentfremdung und den Funktionsfehlern dieser Maschinen, aber auch im Verschlüsseln der Erzählungen, die sich an sie knüpfen und uns eine Ahnung von ihrem geheimen erotischen Leben vermitteln. Seine künstlerische Praxis beschreibt Gómez-Egaña in *Mitre Marrows* so: “In meinen Arbeiten geht es um Zeit und Maschinen, aber auch um die Auswirkungen, die die mechanisch messbare Zeit auf unsere Kultur und unsere Vorstellungskraft hat.” Die Ausstellung *The Common Ancestor* geht diesen Fragestellungen weiter nach, indem sie die Geschichte der standardisierten Zeit und die Erfindung globaler Zeitmaschinen zum Thema macht. Wäre der endgültige Zusammenbruch nicht der, bei dem die Zeit selbst aus den Fugen geriete? Die Lektion dieser Kunst ist jedem Tüftler und Bastler vertraut: Wir sind das Produkt der Dinge, die wir machen. Indem diese Dinge sich immer wieder in der einen oder anderen Weise verselbständigen und zerbrechen, weisen sie uns wie der ausgestreckte Finger eines Phantomhandschuhs in unvorhersehbare Richtungen.

Aus dem Englischen von Christoph Nöthlings

² Géza Róheim, *Psychoanalyse und Anthropologie*, übers. von Max Looser, Frankfurt a. Main 1977, S. 259.

In Conversation with Pedro Gómez-Egaña: On Automats, Velocity and an Observatory by the Indian Ocean | Natasha Ginwala

John Berger notes in *Bento's Sketchbook*: "We who draw do so not only to make something visible to others, but to accompany something invisible to its incalculable destination." The act of drawing is an essential phase in your process; it is a moment you often choose to reserve for yourself in order to arrive at a structural method for a project at hand, and then eventually share with your collaborators to open up its mechanistic logic to them. These drawings are therefore choreographic and most often instructional, acting as scores that bring things to life.

My drawings definitely come from a place of difficulty with representing and engineering motion. I remember that as a kid I used to make drawings of stick men doing gymnastic tumbles. I would draw one stick man repeatedly as it ran, jumped and twisted in the air, in a frame-by-frame sequence but all on the same page. It was my way of dealing with the impossibility of doing gymnastic tumbles myself, but also of having a great desire for choreographing what I thought would be a really fun tumbling sequence.

I feel similarly today. A lot of the inspiration for my work comes from noticing a kind of motion that could work well with an idea, object or narrative. In *The Moon Will Teach You*, for instance, I was very inspired by the kind of dynamic that exists in the printing press when the plate is squeezed onto a surface, and how stretched leather, string and stone are involved in producing that kind of pressure. One can really imagine that leathery, squeaky round weight as the ink is transferred to the paper. So I immediately tried to find ways of not only drawing some kind of sketch of elements in a space that could produce that kind of sensation, but also a kind of representation of the dynamic and force that would exist there. The drawings are usually not good in their own right, but they do include ways of representing gravity, motion, speed, intensity and the interlinked movement of separate parts that I find useful throughout the rest of the production process, and as a way of giving desire a certain shape, and ownership.

In the manner that drawing would be deployed as part of the toolkit of a botanist, natural scientist and an engineer, you appear to make different uses of this technique, including as speculative means to animate objects that are part of your building material. To use another example, the contribution *Mitre Marrows* as part of the Dublett publication combines writing and drawing within the book form and further uses this text-image script as source for future performance work.

Im Gespräch mit Pedro Gómez-Egaña: Über Automaten, Geschwindigkeit und ein Observatorium am Indischen Ozean | Natasha Ginwala

In *Bentos Skizzenbuch* bemerkt John Berger: "Wir zeichnen nicht nur, um etwas Sichtbares für andere zu erschaffen, sondern auch, um etwas Unsichtbares an seinen ungewissen Bestimmungsort zu begleiten." Der Akt des Zeichnens stellt eine essentielle Phase in deinem Arbeitsprozess dar; es ist der Moment, den du dir zunächst für dich allein reservierst, um zu einer strukturellen Methode für ein Projekt zu gelangen, die du dann später mit deinen Mitarbeitern teilst, um ihnen dessen mechanistische Logik zu eröffnen. Daher sind diese Zeichnungen choreografisch und meist instruktiv zu verstehen, als wären es Partituren, die Dingen Leben einhauchen.

Meine Zeichnungen entstehen sicherlich aus einer Schwierigkeit heraus, Bewegung darzustellen und zu entwickeln. Ich erinnere mich daran, wie ich als Kind Strichmännchen gezeichnet habe, die gymnastische Saltos machten. Ich zeichnete wiederholt dasselbe Strichmännchen wie es rannte, sprang und sich in der Luft überschlug, in einer Frequenz aus Einzelbildern, aber alle auf einer Seite. Es war meine Art, damit umzugehen, keine Saltos machen zu können, aber auch Ausdruck eines großen Verlangens, eine – wie ich dachte – lustige Purzelbaumsequenz zu choreografieren.

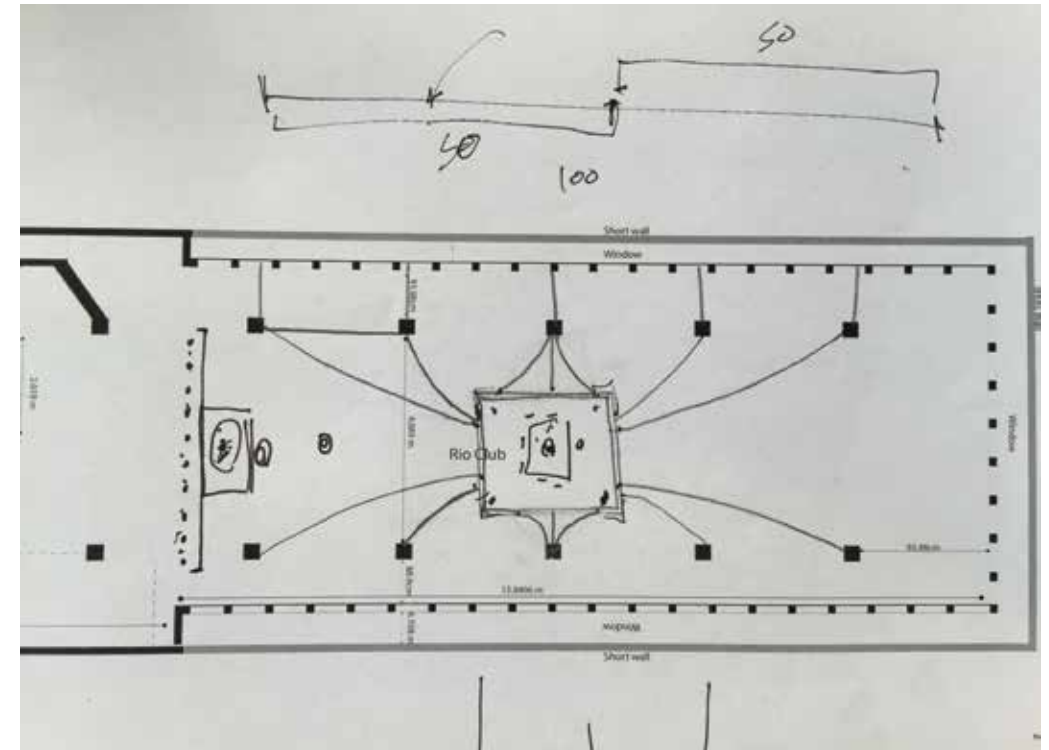
Heute geht es mir ähnlich. Ein Großteil der Inspiration meiner Arbeit kommt aus der Beobachtung einer Bewegung, von der ich denke, dass sie gut zu einer Idee, einem Objekt oder einer Erzählung passen könnte. In *The Moon Will Teach You* war ich zum Beispiel sehr von der Dynamik inspiriert, die in der Druckerpresse entsteht, wenn die Druckplatte auf eine Oberfläche gepresst wird und wie gespanntes Leder, Schnur und Stein an dem Zustandekommen dieses Druckes beteiligt sind. Man kann sich direkt das ledrige, quietschende runde Gewicht vorstellen, wenn die Tinte auf das Papier übertragen wird. So habe ich sofort nach Wegen gesucht, nicht nur eine Art Skizze von Elementen in einem Raum zu zeichnen, die so ein Erlebnis erzeugen könnten, sondern zugleich die Dynamik und Kraft, die dabei entsteht, auszudrücken. Die Zeichnungen funktionieren üblicherweise nicht so gut für sich selbst, aber sie enthalten Darstellungsmöglichkeiten für Masse, Bewegung, Geschwindigkeit, Intensität und die miteinander verknüpften Bewegungen separater Teile, die mir im weiteren Produktionsprozess nützlich erscheinen, um dem Verlangen eine bestimmte Form, einen Besitz zu geben.

If we think of drawing as the place from where one attempts to seize an idea, then the practice of making models would be relevant as well. I remember for *The Vimana Kiranaavarta Observatory*, created for the Cinnamon-Colomboscope Festival in Colombo, I found it very hard to sketch out a piece that was made mostly by the audience's gaze and not by any object that I would add to the exhibition site. So I built a model considering the proportions of the room, with its columns and broken windows, and I started playing with wooden pieces inside it. It was all very tentative but it was helpful to have this imaginary placeholder as an arena for experimentation. Here again, there were no concrete objects or images that concretely sketched what the piece ended up being, but it was an invaluable tool nonetheless. In this sense, drawing for me really is more an attitude, a mode of thinking, than an actual medium for producing images.

There is an affluence of literary sources that anchor your methodology, from the writings of Joseph Conrad, Edgar Allan Poe, and Virginia Woolf to mythological and colonial accounts.

This made me think about the term 'Hyperstition', a neologism that combines 'hyper' and 'superstition' to gesture toward ideas that catalyze and accelerate paradigmatic socio-cultural shifts once they have been received in a society through religious, scientific and cultural sources. How do you relate to this notion?

When I worked with Edgar Allen Poe's *A Descent into the Maelström* for *The Maelström Observatory* in Lofoten, I remember thinking that this short story managed to unpack the experience of Lofoten in such a necessary way, even though I myself was standing there at the time. I mean, the Lofoten archipelago is such a remarkable place where all the landscapes of the world seem to collide. It is so dramatic and saturated in a way that makes it very difficult to grasp. The interface of Poe's story somehow helps you to come to terms with it. Similarly, the research that went into writings about Colombo and Sri Lanka that I studied for *The Vimana Kiranaavarta Observatory* became a way to unearth facts not easily accessible due to the civil war that had managed to obliterate large parts of the national archives. In this case, more than stories it was newspaper journalists who had the most to say about the past of the country. In their newspaper columns, they seemed to reconcile a certain romantic look at the country with the number of colonial processes that have happened in the region throughout centuries. Both these cases are interesting also because the references, whether journalistic or literary, deal with a certain blur between fact and fiction in order to explore a sense of place that goes beyond what one can see. Both cases are like an exercise of joining-the-dots where sometimes the mix of fact and artifice is the most reliable way of understanding what a place really stands for. I think this is also why I call this series of pieces *Observatories*. An observatory is a place that orchestrates a kind of observation which, in turn, necessitates the active interpretation of various bits of evidence. These interpretations are all trans-



The Vimana Kiranaavarta Observatory, 2015

temporal since, as you know, actual astrological observatories are effectively looking back in time: the farther you look, the further into the past you are seeing, to the point that the images that we are seeing through a telescope are all traces and documents of a time long gone.

To continue with the second part of my question, I was reading the programme of this year's Global Art forum in Dubai commissioned by Shumon Basar this morning, one of the sessions brings up the terminology 'hyperstition', and it struck me as an ambivalent notion, but one that you might have something to say about, particularly in reading works such as *Domain of Things* and *The Chariot*.

I find 'hyperstition' an evocative notion, but it also makes me think of our current post-truth era where certain dogmas are installed through sheer repetition in the media, and not necessarily through sophisticated poetic or discursive operations. This also makes me think of what happens with certain historical facts and ideas that get 'laundered' or re-packaged. I thought a lot about this while working with the south-pointing chariot which is the main reference in my work *The Chariot of Greenwich*. The south-pointing chariot is a Chinese invention allegedly from 2600 BC around the time of the Yellow Emperor, who himself may or may not have existed. This machine was basically a mechanical compass, a chariot with a figure of a man on top of it always pointing to the South, no matter where the chariot was moved. There are no blueprints, documents, or evidence of the existence of the engineering of this machine, just stories and some vague drawings. These stories reached an electrical engineer called J. B. Kramer, who in the 1930s was trying to prove that magnetism was not invented in China. The story then reached another English mechanical engineer, George Lanchester, who decided to interpret the myth and produce his own version of the south-pointing chariot. His version included what the English knew as a 'Starley' or differential gear. He then presented this design back to the Chinese, he basically 'Britsplained' it to the Chinese saying that this was the only way that the device could ever have acted as a compass without magnetism. He was only capable of understanding the story from an engineering perspective and did not care for the mythical, magical, strategic or other aspects at play in the creation of this machine. He then produced what is now known as the official model of the device at the Science Museum, London. He effectively reduced the south-pointing chariot to an engineering conundrum, one that could only be solved through modern British engineering and presented back to the Chinese. The hyperstition here is the process of reduction and simplification of a story surrounding a machine that can in fact have been no more than an allegorical tool. Hence the title, *The Chariot of Greenwich*, an allusion to another very British narrative that marks London as the center of the world by way of pointing fingers across geographies in establishing the world's first prime meridian at Greenwich. In a way, this global 0° longitude is a kind of 19th-century version of the south-pointing chariot.

So wie die Zeichnung zum Werkzeug eines Botanikers, Naturwissenschaftlers oder Ingenieurs gehört, scheinst du diese Technik auch zu verschiedenen Zwecken zu nutzen, unter anderem als spekulatives Mittel, um Objekte zu animieren die Teil deines Baumaterials sind. Um ein anderes Beispiel zu nennen: dein Beitrag *Mitre Marrows*, der als Teil der Dublett-Publikationsserie erschien, vereint Text und Zeichnung innerhalb der Buchform und nutzt dieses Text-Bild-Skript weiterhin als Quelle für zukünftige Performance-Arbeiten.

Wenn wir die Zeichnung als den Ursprungsort verstehen, von dem aus man versucht, eine Idee zu generieren, dann ist auch die Praxis des Modellbaus relevant. Ich denke dabei an *The Vimana Kiranaavarta Observatory*, das für das Cinamon-Colomboscope Festival in Colombo entstand. Ich empfand es als sehr schwierig, eine Arbeit zu skizzieren, die vorwiegend aus dem Blick des Publikums gemacht war, und nicht durch ein Objekt, das ich dem Ausstellungsort hinzufügte. So habe ich ein Modell gebaut, das die Proportionen des Raums mit seinen Säulen und zerbrochenen Fenstern berücksichtigte, und begann, darin mit Holzstücken zu spielen. Das geschah alles sehr tastend, aber es war äußerst hilfreich, diesen imaginären Platzhalter als Arena für Experimente zu haben. Auch hier gab es keine konkreten Objekte oder Bilder, die genau festhielten, was das Werk einmal sein würde, aber es war dennoch ein unverzichtbares Werkzeug. In diesem Sinne ist die Zeichnung für mich eher eine Haltung, eine Art zu denken, als ein tatsächliches Medium, um Bilder zu produzieren.

Deine Methodik ist in einem reichen Fundus literarischer Quellen verankert, von den Schriften von Joseph Conrad, Edgar Allan Poe und Virginia Woolf zu mythologischen und kolonialen Berichten. Das ließ mich über den Begriff 'Hyperstition' nachdenken, ein Neologismus der die englischen Begriffe 'hyper' (über-) und 'superstition' (Aberglaube) verbindet, um auf Ideen hinzuweisen, die paradigmatische sozio-kulturelle Verlagerungen katalysieren und beschleunigen, sobald diese durch religiöse, wissenschaftliche oder kulturelle Quellen in einer Gesellschaft angekommen sind.

Als ich für *The Maelström Observatory* auf den Lofoten mit Edgar Allan Poes *Hinab in den Maelström* gearbeitet habe, dachte ich, dass es dieser Kurzgeschichte gelungen ist, das Erlebnis der Lofoten auf eine Weise aufzuschlüsseln, die absolut notwendig war – auch wenn ich mich selbst gerade dort befand. Was ich damit meine, ist, dass das Lofoten-Archipel ein solch außergewöhnlicher Ort ist, an dem alle Landschaften der Welt zu fusionieren scheinen. Es ist auf eine Weise so dramatisch und gesättigt, dass es nur sehr schwer zu fassen ist. Poes Geschichte als Schnittstelle hilft einem, damit klarzukommen. In ähnlicher Weise hat die Recherche von Texten über Colombo und Sri Lanka, die ich für *The Vimana Kiranaavarta Observatory* studiert habe dazu geführt, Fakten zu Tage zu befördern, die aufgrund des Bürgerkrieges, durch den große Teile der nationalen Archive ausgelöscht wurden, nicht leicht zugänglich waren.

The automaton fundamentally challenges the concept of the inanimate and of personhood, while consistently extending the realm of artificial intelligence. There have been automata who gained fame, such as the chess-playing automaton Ajeeb exhibited at the London Crystal Palace in 1868, whose movements were said to be “so life-like that it is difficult to believe that it is not endowed with life”. In *Mitre Marrows*, you become associated with automata and possessed by their affective capacity.

Something that intrigues me about automata is that they were made by clockmakers as a way to show off their technical ability and to compete with other clockmakers. So unlike a Frankenstein's monster or Pinocchio, where the inanimate object is given life and self-sufficiency, automata lived as slaves to their masters and existed as pieces of advertisement. In this sense, the visibility or awareness of the mechanisms that produced the figure's movements was fundamental. The disclosure of the mechanical makings made the automata all the more magical because they spoke to the genius of the maker. It reminds me of how in early cinema audiences would go to the theater to see the actual projector machine as much as to see the images it projected. Audiences love seeing how simple parts can produce movements that, in turn, trigger such complex emotional responses.

Ajeeb, the chess-playing automaton, is fascinating because it was a fake. Just like other chess-playing automata, it had a person inside it moving the figure and the chess pieces. But in order to be a realistic automaton, the operator had to maintain the mechanical quality of the device and act as if there really were a machine moving the pieces on the board. It was basically a person pretending to be a machine pretending to be a person.

In the performance *Mitre Marrows*; I try to liberate the automata from their master by giving them full autonomy as characters. The first thing they do in this emancipated form is, of course, to have sex. The second thing they do is to reverse their condition of enslavement onto me, like an inverted Ajeeb. They possess me, and move my body to write a story about a bird that cannot stop flying and is obsessed with certain kinds of architecture like the Sydney Opera house, Charles de Gaulle airport and the geodesic sphere at Epcot Center. The absurdity of the story is the automata's way of rebelling against their own simplified and concrete mechanical existence.

Let's discuss your recent works, *The History of Velocity* and *The Moon Will Teach You*, which depart from different aspects in the scientific and industrial history of mechanization. Taking leads from a device such as the printing press but also through seemingly invisible forces that negotiate our lived experience of accelerated movement. There are 'ghosts in the machine' that fascinate you—for instance, tacit inscriptions that lay embedded in renaissance choral manuscripts and the kinetic secret behind an iridescent, pulsating form in *The History of Velocity*.

In diesem Fall waren es Journalisten und keine fiktiven Geschichten, die etwas über die Vergangenheit des Landes zu berichten hatten. In ihren Zeitungskolumnen schienen sie eine gewisse romantisierende Sicht auf das Land durch die schiere Anzahl kolonialer Prozesse, die über Jahrhunderte in der Region vor sich gingen, zu revidieren. Beide Fälle sind auch deshalb interessant, weil die Referenzen – ganz gleich ob journalistisch oder literarisch – sich mit einer gewissen Unschärfe von Fakt und Fiktion befassen, um einen Sinn für einen Ort zu entwickeln, der über das hinaus geht, was das Auge sehen kann. Beide Fälle sind Übungen darin, die Punkte zu einem Bild zu verbinden, wobei manchmal die Vermischung von Fakt und Kunstgriff der zuverlässigste Weg ist, um zu verstehen, wofür ein Ort wirklich steht. Ich glaube, das ist auch der Grund, warum ich diese Serie von Arbeiten *Observatories* nenne. Ein Observatorium ist ein Ort, der eine Art der Beobachtung orchestriert, die wiederum die aktive Interpretation verschiedener bruchstückhafter Hinweise notwendig macht. Diese Beobachtungen sind alle vorläufig, da, wie du ja weißt, die astronomischen Observatorien eigentlich in der Zeit zurückblicken: je weiter man sieht, desto weiter in die Vergangenheit blickt man, bis zu dem Punkt, wo die Bilder, die wir durch ein Teleskop sehen, alle schon Spuren und Dokumente einer Zeit sind, die bereits lange zurück liegt.

Um an den zweiten Teil meiner Frage anzuknüpfen: ich las gerade heute Morgen das von Shumon Basar verantwortete Programm des diesjährigen Global Art Forum in Dubai, wo eine der Sessions den Terminus ‚Hyperstition‘ aufgreift. Er fiel mir als ambivalenter Begriff auf, wenn auch als einer, über den du etwas zu sagen haben könntest – insbesondere wenn man Werke, wie *Domain of Things* und *The Chariot* liest.

Für mich hat ‚Hyperstition‘ eine evokative Bedeutung, aber es erinnert mich auch an unsere heutige ‚post-truth‘-Ära, wo bestimmte Dogmen durch reine Wiederholung in den Medien aufgestellt werden, und weniger durch ausgeklügelte poetische oder diskursive Vorgänge. Es lässt mich auch daran denken, was mit bestimmten Tatsachen und Ideen passiert, wenn diese ‚gewaschen‘ werden oder mit neuen Labels versehen. Ich habe viel darüber nachgedacht während ich an dem Kompasswagen arbeitete, der die Hauptreferenz meiner Arbeit *The Chariot of Greenwich* ist. Der Kompasswagen ist eine Erfindung, die angeblich auf das Jahr 2600 vor Christus, ungefähr zur Zeit des Gelben Kaisers zurückgeht, der selbst tatsächlich existiert hat oder auch nicht. Es handelt sich dabei um einen mechanischen Kompass, ein Wagen mit einer Figur darauf, die immer nach Süden zeigte, egal in welche Richtung der Wagen fuhr. Es gibt keine Baupläne, Dokumente, oder Nachweise über die Entwicklung der Mechanik dieser Maschine, nur überlieferte Geschichten und einige vage Zeichnungen. Diese Geschichten gelangten zu einem Elektroingenieur namens J. B. Kramer, der in den 1930er Jahren nachzuweisen versuchte, dass der Magnetismus nicht in China entdeckt worden war. Danach befasste sich ein anderer englischer Maschinenbauingenieur mit der Geschichte, George Lanchester, der sich entschloss den Mythos zu interpretieren

I think you're right that there is a certain invisibility within the machine that is central to both pieces. *The History of Velocity* is actually based on the car, this domesticated mode of propulsion and speed that has come to symbolize so much more than just effective transport. The car is a symbolic agent of desire, ecstasy, and freedom. But, contrary to what happens with automata, these sensations appear only when the machine as such disappears from our consciousness. When speeding on the highway becomes that delicious, magical glide we forget that there is a complex arrangement of parts and violence that produces it. Paul Virilio once said that the only moment we realize that we are inside a moving machine is when it crashes. This is so true. We need the invisibility of the machine in order to be elated by the very thing it produces. This is why the main visual elements in *The History of Velocity* are the mangled, shiny chrome animal figures that spin like trophies. They are made from collectible car hood ornaments, and they also have to do with a certain invisibility. As we know, early vehicles depended on actual horses for propulsion, and then, with mechanization, the horse became the metaphoric 'horse power' of an engine. While the animal is relegated to a nominal symbol for power its form is nonetheless brought back in the shape of these shiny chromed, and sometimes glass, objects placed on the hood of the car, above the engine. The animal here is both machine and organic matter, struggle and sensuality, all heightened by the fact that it is placed at the most vulnerable part of the car, right at the tip of the hood.



The History of Velocity, 2015

und seine eigene Version des Kompasswagen zu bauen. Sein Wagen beinhaltete, was die Engländer als 'Starley' oder Differenzialgetriebe kennen. Danach präsentierte er sein Design wieder den Chinesen, er 'Britsplainte' es den Chinesen sozusagen, und erklärte, dass dies die einzige Möglichkeit gewesen sein könne, wie der Apparat ohne Magnetismus als Kompass funktionieren konnte. Er war nur in der Lage, die Geschichte unter ihrem mechanischen Aspekt zu verstehen und ignorierte die mythischen, magischen oder anderen Aspekte, die bei der Erschaffung dieser Maschine eine Rolle spielen. Dann baute er, was wir heute als das offizielle Modell dieses Apparats im Londoner Wissenschaftsmuseum kennen. Er hat den Kompasswagen effektiv zu einem technischen Rätsel reduziert, einem Rätsel, das nur durch die moderne britische Technik gelöst werden konnte und nun den Chinesen wieder vorgelegt wurde. Die Hyperstition ist in diesem Fall der Prozess der Reduktion und Simplifizierung einer Geschichte über eine Maschine, die vielleicht nur ein allegorisches Werkzeug gewesen ist. Daher der Titel als Anspielung auf eine andere sehr britische Erzählung, die London per Fingerzeig über Geografien hinweg als Zentrum der Welt markierte und den ersten Hauptmeridian der Welt über Greenwich platzierte. Somit ist dieser globale Null-Längengrad eine Art 19. Jahrhundert-Version des Kompasswagens.

Der Automat fordert die Konzepte des Unbelebten und der Persönlichkeit fundamental heraus, und erweitert dabei fortwährend den Bereich der künstlichen Intelligenz. Es gab Automaten, die zu Ruhm gekommen sind, wie der schachspielende Automat Ajeeb, der 1868 im Londoner Kristallpalast ausgestellt war und von dem gesagt wurde, seine Bewegungen „seien so lebensecht, dass es schwer ist sich vorzustellen, dass er nicht von Leben erfüllt ist.“ In *Mitre Marrows* wirst du mit Automaten verbunden und bist besessen von ihrer emotionalen Kapazität.

An Automaten fasziniert mich die Tatsache, dass sie von Uhrmachern entwickelt wurden um im Wettstreit mit anderen Uhrmachern ihre technischen Fähigkeiten zu demonstrieren. Anders als Franksteins Monster oder Pinocchio wo dem unbelebten Objekt Leben und Selbsterhaltungstrieb geschenkt wurde, lebten die Automaten als Sklaven ihrer Herren und existierten als Werbematerial. In diesem Sinne war die Sichtbarkeit oder das Bewusstsein der Mechanismen, die die Bewegungen der Figur hervorbrachten, essentiell. Die Zurschaustellung der mechanischen Details ließ die Automaten nur noch magischer erscheinen, da sie das Genie ihres Machers ansprachen. Das erinnert mich an die Zeit, in der man ins Kino ging, um den Filmprojektor zu sehen ebenso wie die Bilder, die er projizierte. Das Publikum liebt es zu sehen, wie einfache Teile Bewegungen produzieren können, die wiederum im Stande sind, so komplexe Emotionen hervorzubringen.

Ajeeb, der Schachautomat, ist deshalb faszinierend, weil er ein Fake war. So wie andere Schachautomaten gab es eine Person, die in seinem Inneren sitzend die Schachfiguren

On the other hand, there is *The Moon Will Teach You* which draws from the printing press and the practice of riddled inscriptions in choral music manuscripts, both occurring in the Flemish renaissance. I always found it quite poetic that the moment in the printing process at which the image is produced, when the plate is at the point of highest pressure against the paper, is a moment of extreme darkness. The image needs this extreme darkness in order to be produced. I here see a kind of connection to the riddles in the musical manuscripts, which in themselves were a fascinating practice. Scribes would write enigmatic texts into the scores, and musicians had to figure out what they meant. When deciphered, some of these riddles gave clues to different ways of reading the score, like reading it backwards, or skipping sections. The ones I found most fascinating, however, instructed the singer to enter a state of introspection that would produce silence as a by-product. These inscriptions read, "It is better for me to die than to live", "The second lamb is led to be the victim", "Our fiend is asleep", or "The skies are not full". I find them both highly evocative and obscure. Unfortunately, however, the printing press and the standardization of musical notation that it prompted is partly to blame for the gradual disappearance of the riddles from musical scores and this is what my piece seeks to reconcile. *The Moon will Teach You* takes the darkness of the press and the obscurity of the riddles and imagines a mechanical contraption where they can coexist.



The Moon Will Teach You, 2017

bewegte. Aber um als Automat realistisch zu erscheinen, musste der Operateur die mechanische Qualität der Maschine bewahren und so tun, als würden die Spielfiguren wirklich von einer Maschine auf dem Brett bewegt. Also handelte es sich eigentlich um eine Person, die so tat, als wäre sie eine Maschine, die so tat als wäre sie eine Person.

In der Performance *Mitre Marrows* versuche ich, die Automaten von ihren Herren zu befreien, indem ich ihnen volle Autorität als Charaktere gebe. Was sie als erstes in ihrer emanzipierten Form tun ist – natürlich – Sex zu haben. Das zweite ist, dass sie ihren Zustand der Versklavung umkehren und mich zum Sklaven machen, quasi als ein invertierter Ajeeb. Sie besitzen mich und bringen meinen Körper dazu, eine Geschichte über einen Vogel zu schreiben, der nicht aufhören kann zu fliegen und besessen ist von bestimmten Architekturen, wie dem Opernhaus Sydney, Charles de Gaulle Airport oder der geodätischen Sphäre des Epcot Centers. Die Absurdität der Geschichte liegt darin, wie die Automaten gegen ihre eigene simplifizierte und konkret mechanische Existenz rebellieren.

Lass uns über deine rezenten Arbeiten sprechen, *The History of Velocity* und *The Moon Will Teach You*, die ihren Ursprung in verschiedenen Aspekten der Wissenschafts- und Industriegeschichte der Mechanisierung haben. Sie sind inspiriert von Geräten wie der Druckerpresse, aber auch von den scheinbar unsichtbaren Kräften, die unsere



The Moon Will Teach You, built as a place for labor where darkness is produced over and over, is also like a clock. The fuel of the machine is the architecture itself. I doubled the arches of the attic at the Salmon House where the piece is installed and, as they fall, they exert the forces that lead to the slow darkening of the space. What I like is that contrary to the Virilio notion of speed without the machine and again closer to automata, here the whole building is squeaking and sounding so much that one becomes extremely aware of the forces at hand in producing the various motions. More than indulging in the sensuality of movement, as proposed by *The History of Velocity*, *The Moon Will Teach You* is a controlled crash.

You have been committed to drawing upon the grammar of the cinematic experience and architecture of certain technologies such as zoetropes, kinoscopes, praxinoscopes and picture cameras, especially in works such as *The Kinetoscope of Time and Aphelion*.

I find that cinema, as a physical place, as a ritualized site, and as an experience of limits, as Thomas Elsaesser speaks of it, is an extremely useful exception to everyday life. There are just too few circumstances when we commit our bodies and our attention for the duration and with the sensory load that cinema proposes. It is also interesting that cinema has evolved from machines of optical trickery, to large theater-like spaces dedicated to it. In my work, I often summon this aspect of cinema, this "grammar," as you call it, and turn the focus onto itself. So while cinema theaters favor the illusion of film, I use the theatricality of cinema in order to focus on it as a technology and as a site.



The Kinetoscope of Time, 2015

gelebte Erfahrung der beschleunigten Bewegung verhandeln. Es gibt da, Geister in der Maschine', die dich faszinieren – etwa geheime Botschaften in Choral-Handschriften der Renaissance oder das kinetische Geheimnis hinter einer irisierenden pulsierenden Form in *The History of Velocity*.

Du liegst sicher richtig damit, dass es eine gewisse Unsichtbarkeit innerhalb der Maschine gibt, die für beide Arbeiten zentral ist. *The History of Velocity* basiert eigentlich auf dem Auto, dieser domestizierten Form von Triebkraft und Geschwindigkeit, die soviel mehr als lediglich effektiven Transport symbolisiert. Das Auto ist ein symbolischer Agent für Verlangen, Ekstase und Freiheit. Aber anders als im Fall des Automaten erscheinen diese Sinneseindrücke nur dann, wenn die Maschine an sich aus unserem Bewusstsein verschwindet. Wenn die Geschwindigkeit auf der Autobahn zum köstlichen, magischen Gleiten wird, vergessen wir, dass um uns herum ein komplexes Arrangement von Einzelteilen und Gewalten am Start ist, das dieses Gleiten erst hervorbringt. Paul Virilio sagte einmal, dass wir erst in dem Moment bemerken, dass wir uns in einer sich bewegenden Maschine befinden, wenn wir zusammenstoßen. Das stimmt. Wir brauchen die Unsichtbarkeit der Maschine, um von dem, was sie produziert, beflügelt zu werden.

Deshalb sind die primären visuellen Elemente in *The History of Velocity* die entstellten Tierfiguren aus glänzendem Chrom, die sich wie Trophäen drehen. Sie sind aus Kühlerfiguren zum Sammeln gemacht und haben auch etwas mit Unsichtbarkeit zu tun. Wie wir wissen, brauchten die frühen Fortbewegungsmittel noch wirkliche Pferde als Antrieb. Dann, mit der Mechanisierung, wurde das Pferd zur metaphorischen ‚Pferdestärke‘ des Motors. Während das Tier also zum nominalen Symbol für Kraft degradiert wird, ist seine Form nichtsdestotrotz noch vorhanden in Form dieser glänzend verchromten, manchmal auch gläsernen Objekte, die auf der Motorhaube, also direkt über dem Motor, platziert sind. Das Tier ist hier zugleich Maschine und organische Materie, Kampf und Sensualität, was noch dadurch verstärkt wird, dass es an der verletzlichsten Stelle des Autos platziert ist, an der vordersten Spitze der Motorhaube.

Dahingegen ist *The Moon Will Teach You* von der Druckerpresse und der Praxis, verschlüsselte Botschaften in handschriftlichen Partituren für Chormusik zu verstecken, inspiriert – beides trat während der Flämischen Renaissance auf. Ich finde es immer noch ziemlich poetisch, dass der Moment im Druckprozess, wenn die Platte unter höchstem Druck auf das Papier trifft und so das Bild produziert, ein Moment extremer Dunkelheit ist. Das Bild braucht diese extreme Dunkelheit, um zu entstehen. Ich sehe hier eine Verbindung zu den Rätseln in den musikalischen Manuskripten, die schon an sich ein faszinierender Prozess waren. Die Schreiber schrieben rätselhaft Texte zwischen die Noten, und die Musiker mussten herausfinden, was sie bedeuteten.

The *Kinetoscope of Time* is perhaps where I work most concretely on this idea. The kinetoscope, which is one of the earliest cinema machines, is presented as something that can be entered and experienced from the inside. As the piece unfolds, the audiences see repeated stills as if they were part of a film strip and listen to Brander Matthews's gothic story about the kinetoscope which is told by a man who acts as the voice of the machine.

Aphelion, on the other hand, is not about the cinema, but references the environment and ritual of cinema nonetheless. It happens in a darkened room where the audience enters at a given time and sits in front of a screen. The fabric of the screen then begins to move over a lamp in order to produce the image. There is no video projection, but a kind of reel that unfolds in front of the viewers as the light projects the image of a never-ending sunset and sunrise. The piece tells the history of a series of boats that have historically been trapped by the sands running under the currents of the harbor in Kochi, which is just outside the very room where the piece is happening. By the end of the narration the fabric of the screen has monstrously accumulated at the feet of the audience, the machine collapses amidst a musical climax, the doors swing open, and the breeze and light of the sea flush in as the audience is invited to exit towards the waters that the voice in the piece had been describing.



Aphelion, 2016

Wenn sie entschlüsselt waren, gaben manche dieser Rätsel Hinweise auf verschiedene Weisen, wie die Partitur zu lesen war – beispielsweise sie rückwärts zu lesen, oder Abschnitte zu überspringen. Diejenigen, die ich am faszinierendsten fand, wiesen jedoch den Sänger an, in einen Zustand der Introspektion zu verfallen, mit dem Stille einherging. Diese Inschriften lauteten etwa: „Es ist besser für mich zu sterben, als zu leben“, „Das zweite Lamm wird das Opfer sein“, „Unsere Furie schläft“, oder „Die Himmel sind nicht voll“. Ich finde sie gleichermaßen höchst beschwörend und obskur. Aber unglücklicherweise hat die Druckerpresse und die daraus resultierende Standardisierung von Notenblättern Mitschuld an dem allmählichen Verschwinden der verschlüsselten Partituren, und das versucht meine Arbeit zu begleichen. *The Moon will Teach You* nimmt die Dunkelheit aus der Presse und die Obskurität aus den Rätseln und imaginiert eine mechanische Vorrichtung, in der beide koexistieren können.

The Moon will Teach You, als Ort der physischen Arbeit gebaut, wo ein ums andere Mal Dunkelheit produziert wird, funktioniert auch wie ein Uhrwerk. Das Benzin der Maschine ist die Architektur selbst. Ich habe die Bögen im Dachgeschoß des Salmon House, wo die Arbeit installiert ist, dupliziert. Indem sie fallen, wenden sie die Kräfte an, die zu der langsamen Verdunkelung des Raums führen. Was ich daran mag ist, dass – im Gegensatz zu Virilios Auffassung von Geschwindigkeit ohne Maschine, und damit wieder näher am Automaten – hier das ganze Gebäude quietscht und soviel Krach macht, dass man sich der Kräfte sehr bewusst wird, die am Werk sind, um die verschiedenen Bewegungen zu produzieren. Statt der Sensualität der Bewegung nachzugeben, wie es *The History of Velocity* vorgeschlagen hat, stellt *The Moon Will Teach You* einen kontrollierten Zusammenprall dar.

Du hast dich intensiv mit der Grammatik von cineastischen Experimenten und der Architektur bestimmter Technologien wie Bildertrommel, Kinetoskopie, Praxinoskop und Bildkamera beschäftigt, besonders in Arbeiten wie *The Kinetoscope of Time* und *Aphelion*.

Für mich ist das Kino – als physischer Raum, als Ort von Ritualen und als Grenzerfahrung, wie Thomas Elsaesser es beschrieben hatte – eine extrem nützliche Ausnahme vom alltäglichen Leben. Es gibt leider nur zu wenig Anlässe, an denen wir unsere Körper und unsere Aufmerksamkeit für die nötige Zeitspanne und mit der sensorischen Überfrachtung des Kinos dieser Erfahrung widmen. Es ist auch interessant, dass sich das Kino von Maschinen, die mit optischen Tricks arbeiten, zu größeren theaterartigen Räumen zur Ermöglichung dieser Erfahrung entwickelt hat. In meiner Arbeit zitiere ich oft diesen Aspekt des Kinos, diese ‚Grammatik‘, wie du es nennst, und richte darauf den Fokus. Während die Kinos die Illusion des Films herausstellen, benutze ich die Theatralität des Kinos, um die Aufmerksamkeit auf seine Technologie und seinen Ort zu lenken.



The Kinetoscope of Time ist wahrscheinlich die Arbeit, in der ich mich am konkretesten mit dieser Idee beschäftige. Das Kinetoskop, eine der ersten Kinomaschinen, wird als etwas präsentiert, das man von innen betreten und erleben kann. Im Verlauf der Arbeit sieht das Publikum sich wiederholende Standbilder an, als wären sie Teil eines Filmstreifens und hören dabei Brander Matthews Gruselgeschichte über das Kinetoskop, die von einem Mann erzählt wird, der so tut, als wäre er die Stimme der Maschine.

Aphelion handelt dagegen nicht vom Kino, dennoch gibt es Referenzen dazu. Es spielt sich in einem dunklen Raum ab, den das Publikum zu jeder Zeit betreten kann und sich darin vor eine Leinwand setzen kann. Der Stoff der Leinwand bewegt sich über eine Lampe, um das Bild zu produzieren. Es gibt keine Videoprojektion, stattdessen entfaltet sich eine Art Filmrolle vor den Zuschauern, während das Licht einen endlosen Sonnenaufgang oder -untergang projiziert. Die Arbeit erzählt die Geschichte einer Reihe von Booten, die in historischer Überlieferung im Sand unter den Strömungen des Hafens von Kochi strandeten, der sich außerhalb des Raums befindet, in dem sich die Arbeit abspielt. Am Ende der Erzählung hat sich der Stoff der Leinwand in monströser Weise vor den Füßen des Publikums aufgetürmt, die Maschine ist inmitten eines musikalischen Höhepunkts zusammengebrochen, die Türen gehen auf und von außen kommt eine Brise und Licht vom Hafen herein. Das Publikum ist eingeladen, den Raum zu verlassen, hinaus in Richtung Hafen den die Stimme zuvor beschrieben hat.

Aus dem Englischen von Eva Scharrer



The Maelström Observatory, 2013

Natasha Ginwala is a curator and writer. She curated Contour Biennale 8, Polyphonic Worlds: Justice as Medium and was curatorial advisor for documenta 14, 2017. Other recent projects include *Arrival, Incision. Indian Modernism as Peripatetic Itinerary* in the framework of "Hello World. Revising a Collection" at Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart, Berlin, 2018; *Riots: Slow Cancellation of the Future* at ifa Gallery Berlin and Stuttgart, 2018; *My East is Your West* at the 56th Venice Biennale, 2015; and *Corruption: Everybody Knows...* with e-flux, New York, 2015. Ginwala was a member of the artistic team for the 8th Berlin Biennale for Contemporary Art, 2014, and has co-curated *The Museum of Rhythm*, at Taipei Biennial 2012 and at - Muzeum Sztuki, Łódź, 2016–17. From 2013–15, in collaboration with Vivian Zihel, she led the multi-part curatorial project *Landings* presented at various partner organisations. Ginwala writes on contemporary art and visual culture in various periodicals and has contributed to numerous publications. This spring she joins as curator at Martin-Gropius-Bau, Berlin.

Natasha Ginwala ist Kuratorin und Autorin. Sie kuratierte die Contour Biennale 8, *Polyphonic Worlds: Justice as Medium* und war kuratorische Beraterin für die Documenta 14, 2017. Weitere aktuelle Projekte sind *Arrival, Incision. Indian Modernism as Peripatetic Itinerary* im Rahmen von "Hello World. Revising a Collection" im Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart, Berlin, 2018; *Riots: Slow Cancellation of the Future* in der ifa Galerie Berlin und Stuttgart, 2018; *My East is Your West* auf der 56. Biennale von Venedig, 2015; und *Corruption: Everybody Knows ...* mit e-flux, New York, 2015. Ginwala war Mitglied des künstlerischen Teams der 8. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst, 2014, und co-kuratierte das *Museum of Rhythm* auf der Taipei Biennale 2012 und im Muzeum Sztuki, Łódź, 2016-17. Von 2013 bis 2015 leitete sie in Zusammenarbeit mit Vivian Zihel das mehrteilige kuratorische Projekt *Landings* bei verschiedenen Partnerorganisationen. Ginwala schreibt in verschiedenen Zeitschriften über zeitgenössische Kunst und visuelle Kultur und hat zu zahlreichen Publikationen beigetragen. In diesem Frühjahr ist sie als Kuratorin für den Martin-Gropius-Bau in Berlin tätig.

Lotte Laub is Program Manager at Zilberman Gallery–Berlin. She obtained her PhD at the Friedrich Schlegel Graduate School of Literary Studies at the Free University of Berlin with the dissertation *Gestalten durch Verbergen. Ghassan Salhab's melancholischer*

Blick auf Beirut in Film, Video und Dichtung (Revealing by Concealing. Ghassan Salhab's Melancholic Glance at Beirut in Film, Video and Poetry), published by Reichert Verlag in 2016. In 2010, she received a research fellowship from the Orient-Institut Beirut and received an Honours Postdoc Fellowship at the Dahlem Research School of the FU Berlin. She worked previously at the Martin-Gropius-Bau in Berlin.

Lotte Laub ist Program Manager der Zilberman Gallery–Berlin. Sie promovierte an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien der Freien Universität Berlin mit der Dissertation *Gestalten durch Verbergen. Ghassan Salhab's melancholischer Blick auf Beirut in Film, Video und Dichtung*, 2016 beim Reichert Verlag erschienen. 2010 war sie Forschungsstipendiatin am Orient-Institut in Beirut und erhielt nach ihrer Promotion ein Honors Postdoc Fellowship an der Dahlem Research School, FU Berlin. Zuvor war sie für den Martin-Gropius-Bau in Berlin tätig.

Aaron Schuster is a philosopher and writer, based in Amsterdam. He has written on such topics as the history of levitation, the philosophy of tickling, the psychopathology of AI, the debt drive, Lubitsch's comedy, Genet's theater, Kafka's philosopher dog, Platonov's Anti-Sex, and complaining; he has also collaborated as a writer and dramaturge with artists on a number of projects and performances. He was a fellow at the Institute for Cultural Inquiry ICI Berlin, and the Center for Advanced Studies, Rijeka, Croatia, and a visiting professor at the University of Chicago. His book *The Trouble with Pleasure: Deleuze and Psychoanalysis* was published by MIT Press in 2016.

Aaron Schuster lebt als Philosoph und Schriftsteller in Amsterdam. In seinen Veröffentlichungen behandelt er Themen wie die Geschichte der Levitation, die Philosophie des Kitzels, die Psychopathologie künstlicher Intelligenz, den Verschuldungstrieb, Lubitschs Komödie, Genets Theater, Kafkas Philosophenhund, Platonows Anti-Sex und das Phänomen des Jammerns. Als Autor und Dramaturg hat er darüber hinaus an einer Reihe von Projekten und Performances mit verschiedenen Künstlern zusammengearbeitet. Er war Stipendiat am ICI Berlin Institute for Cultural Inquiry und am Center for Advanced Studies an der Universität von Rijeka in Kroatien sowie Gastprofessor an der University of Chicago. Sein Buch *The Trouble with Pleasure: Deleuze and Psychoanalysis* wurde 2016 von MIT Press veröffentlicht.

PEDRO GÓMEZ-EGAÑA

b.1976, Colombia

Lives and works in Copenhagen, Denmark and Bergen, Norway

- Since 2013 Professor of sculpture and installation, University of Bergen, Faculty of Art, Music and Design
- 2008–2012 Practice-Based PhD in Visual Arts, Norwegian Artistic Research Fellowship, Bergen National Academy of Arts, Norway
- 2006–2008 MFA Bergen National Academy of Arts, Norway
- 1998–2001 BA Composition and Performance Art, Goldsmiths College, London, UK
- 1995–1998 Music Theory and Performance, University of Northern Colorado, USA
- 1994–1995 Music Theory and Performance, Missouri Southern State University, USA

SOLO EXHIBITIONS AND PERFORMANCES

- 2017 *Pleasure*, Entrée, Bergen, Norway
- 2015 *The History of Velocity*, Prosjektrom Normanns, Stavanger and Hordaland Kunstsenter, Bergen, Norway
- 2013 *La Carroza de Greenwich*, Galeria Casas Riegner, Bogotá, Colombia
The Tristan Chord, Música, Galeria Casas Riegner, Bogotá, Colombia
- 2011 *En Abyme*, Knipsu, Bergen, Norway
- 2010 *The Destruction of One Someone* (with Milena Bonilla), Gallery Volt, Bergen, Norway
- 2009 *Campo de Fuerzas*, Torre de los Vientos Mexico City, Mexico
Might Arrives, Hordaland Kunstsenter, Bergen, Norway
- 2006 *Local-Lokaal-Local*, 66 East, Centre for Urban Culture, Amsterdam, Netherlands
- 2005 *in-eye i: atlas* (director, research sessions, performance) Teatro Colón, Teatro Jorge E. Gaitán, Bogotá, Colombia
Ortega (stage composition, sound and movement), Teatro Delia Zapata, Bogotá, Colombia
- 2004 *in-eye i: traza* (director performance), Goldsmiths College, London, UK
in-eye i: en oir (director, research sessions, performance), Teatro Colón, Bogotá, Colombia
- 2003 *Fonórides*, Galería Valenzuela y Klenner, Bogotá Cunicula, Teatro Colón, Bogotá, Colombia
- 2002 *Implica*, Universidad Autónoma de Bucaramanga, Colombia

GROUP EXHIBITIONS AND PERFORMANCES

- 2017 *The Moon Will Teach You*, Contour Biennial, Mechelen, Belgium
Observatorio de la Cordillera, Museo de Arte Moderno, Medellín, Colombia
The Great Learning, Sculpture Biennial, Oslo, Norway
Domain of Things, Istanbul Biennial, Istanbul, Turkey
- 2016 *Aphelion*, Kochi-Muziris Biennial, Kochi, India
Mitre Marrows, Den Frie, Copenhagen, Denmark
- 2015 *The Great Learning, Theorem. You Simply Destroy the Image I Always Had Of Myself*, Mana Contemporary, New Jersey, USA
The Vimana Kiranaavarta Observatory, Colomboscope Biennial, Colombo, Sri Lanka
The Kinetoscope of Time, Oslo International Theatre Festival, Kunsternes Hus, Oslo, Norway
- 2014 *Mitre Marrows*, Wiels Contemporary Art Centre, Brussels, Belgium
Mitre Marrows (performance), New York Art Book Fair, MOMA PS1, New York, USA
The Future of Helen Chatelain (by invitation of Vlatka Horvat), Volt, Bergen, Norway
- 2013 *Object to be Destroyed*, Performa 13 Biennial, New York, USA
The Common Ancestor, *Art in Odd Places*, Performance Festival, New York, USA
The Chariot of Greenwich, *Monday Begins on Saturday*, Bergen Triennial, Bergen, Norway
Sous nos Yeux Part I, Kunsthall, Mulhouse, France
Anytime Now, *Sous nos Yeux Part II*, Kunsthall, Mulhouse, France
The Maelstrom Observatory, Lofoten International Art Festival, Svolvær, Norway
- 2012 *Anytime Now*, Tegne Biennial, Tegnerforbundet, Oslo, Norway
The Tristan Chord, *Machine Worries Machine Hearts*, Blank Projects, Cape Town, South Africa
Fire and Water and Land and Water, Museum of Longing and Failure, Krakow, Poland
- 2011 *The Destruction of One Someone* (with Milena Bonilla), Kunsternes Hus W17, Oslo, Norway
The Exercise of Power, Never or Now Performance Festival, Bergen, Norway
Domain of Things and Other Histories, Oktoberdansen Festival, Bergen, Norway
3 Parts of Someone Missing (video), *Vociferous*, Diapason Gallery, New York, USA

- 2009 *The Enchanted*, BG01 Bergen Kunstmuseum, Bergen, Norway
Field and Force, Proposal for Articulating Works and Places, Palazzo Riso, Palermo, Italy
Tell me exactly what you saw and what you think it means (performance), Gallery 3,14, Bergen, Norway
- 2009 *Los Panchos* (with Icaro Zorbar and John Lely), Gallery Volt, Rom 8, Bergen, Norway
Field and Force, Marrakech Biennial, Marrakech Museum of Art, Morocco
The Ventricles, Entre Líneas, CCMoca, Buenos Aires, Argentina
The Ventricles, Asimetrías y Convergencias, Vermelho Gallery, Sao Paulo, Brazil
Birds, Brick and Mortar International Video Art Festival, Greenfield MA, USA
The Enchanted, Exactitud Errante, ArtBo, Bogotá, Colombia
Birds, Lisières et Débordement, La Source de Lion, Casablanca, Morocco
Birds, Multipistes, Meneer de Wit, Amsterdam, Netherlands
- 2008 *Birds*, Amprenta Festival, CNDB (National Center of Dance), Bucharest, Romania
Birds, Anytime Now, Le Monde Autour de Vous, Brussels Biennial, Brussels, Belgium
Herdla International Performance Festival, Norway
Birds, Berlin Artforum, Goldrausch, Kunstraum Kreuzberg Bethanien, Berlin, Germany
Swimming Sideways, Tomorrow's Parties, Bergen Kunsthall, Norway
- 2007 *Música, Propio y Ajeno*, Galeria Nutibara, Medellin, Colombia
Música, Video Art from Colombia, Boston Film Society, Boston, USA
The Ventricles, Cross Talking, Christiansands Kunstforening, Christiansand Norway
Verhuizing, Museum Jan Cunen, Netherlands
Helicopter, Back in Track, Gallery Rekord, Oslo, Norway
- 2006 *Helicopter, BETA conference*, FACT, Liverpool, UK
Untitled, Recontre International d'art Performance Quebec, Galerie Rouge, Quebec, Canada
BZZZZZ, Galeira Cuarto Nivel, Bogotá, Colombia
Caminemos, 40 Salón Nacional de Artistas, Bogotá, Colombia
Música, Performance Art Cycle, Centro Colombo, Americano, Bogotá, Colombian
- 2005 *BMIC Cutting Edge Series*, The Warehouse, London, UK
Macareul (performance installation), *Del Otro Mundo*, Convenio Andrés Bello, Bogotá, Colombia
Clark Nova (composition/performance commissioned by New Noise London), Queen Elizabeth Hall, South Bank London, UK
- 2004 *Caminemos, La choute*, DARE DARE gallery, Montreal, Canada

- 2003 *Dos Mirta* (instrumental composition), Convenio Andrés Bello, Bogotá Ortega, Temporada Internacional de Danza, Medellín, Colombia
Fonórides, Muestra de Arte Independiente, Madrid, Spain
Mountains are Mountains (with Philipp Gehmacher), Tanz Quartier Vienna, Austria
- 2002 Performance Art Week, Galería Sala de Espera, Bogotá, Colombia
- 2001 *Telluric* (performance), Chisenhale Dance Space, London, UK
Teta (performance), Festival de Danza, Almada, Portugal
Holes and Bodies (with Philipp Gehmacher), Festival Desviaciones, Madrid, Spain
Holes and Bodies (with Philipp Gehmacher), ICA Institute Contemporary Art, London, UK
Good Enough (with Philipp Gehmacher), Tanz Quartier, Vienna, Austria

SELECTED LECTURE PERFORMANCES AND PUBLICATIONS

- 2016 *The Crash of George* (lecture performance), Kunsthall Charlottenborg, Copenhagen, Denmark
- 2014 *Death and Clockwork* and *Mitre Marrows* (lectures), Kunstnernes Hus, Oslo, Norway
Pedro Gómez-Egaña - *Mitre Marrows* (publication), Dublett Publication, ed. Hordaland Kunstcenter
- 2012 *Los Otros and Los Dos* (publication), Matera Magazine, Bogotá, Colombia
Brain Fade (lecture performance), "The Integrity of Reality" seminar, Fotogalleriet, Oslo, Norway

SELECTED ARTISTIC RESIDENCIES

- 2010 Kunstnernes Hus, Oslo
- 2009 La Residencia, Bogotá
- 2007 Centrul National al Dansului, Bucharest
- 2006 66East Centre for Urban Culture, Amsterdam
- 2005 New Noise, London
- 2004 Laban Centre, City University, London
- 2003 Tanz Quartier, Museums Quartier, Vienna
- 2001 Tanz Quartier, Museums Quartier, Vienna
- 2001 Chisenhale Dance Space, London

Imprint

This catalog is published in conjunction with the exhibition

Dieser Katalog erscheint begleitend zu der Ausstellung

Pedro Gómez-Egaña: The Common Ancestor

Zilberman Gallery–Berlin

26.04.2018–31.07.2018

Authors/Autoren Pedro Gómez-Egaña, Natasha Ginwala, Lotte Laub, Aaron Schuster

Translation/Übersetzung: Christoph Nöthlings, Eva Scharrer

Photo/Foto: Chroma (p. 2, pp. 6–13, p. 16, pp. 37–39), Sahir Uğur Eren (pp. 44–45), Tommy Ellingsen (p. 68), Kristof Vrancken (pp. 70–71), Dreaming Digital (p. 74), Kjøl Ove Storvik (p. 76)

Proofreading/Korrektorat: Bernak Kharabi, Anja Mosbeck, Kobie Nel

Design: Bülent Bingöl

Printing Coordination / Druckkoordination: Gözde Gezgin

Printing House/Druckerei: A4 Offset

This exhibition catalog is published by Zilberman Gallery. All rights reserved.

Dieser Ausstellungskatalog wird von der Zilberman Gallery herausgegeben. Alle Rechte vorbehalten. © 2018, Zilberman Gallery

No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or recording or otherwise, without the prior permission of Zilberman Gallery.

Kein Teil dieser Veröffentlichung darf ohne die vorherige Genehmigung der Zilberman Gallery reproduziert, übersetzt, in einem Datenabfragesystem gespeichert oder in irgendeiner Form oder mit irgendwelchen Mitteln elektronisch, mechanisch, durch Fotokopieren oder Aufzeichnen oder auf andere Weise übertragen werden.