

# The Imploding Cube Meets the Beating Heart: The Gestalt of Andres Ramirez Gaviria's "0." and "resonance"

Edward A. Shanken

Andres Ramirez Gaviria creates subtle, ironic, and compelling visual and sonic experiences that are critically engaged with the forms and discourses of historical avant-garde art. His work reconsiders De Stijl, Russian Constructivism, Minimalism, and other 20th century stylistic fountainheads from a 21st century viewpoint, employing a combination of conventional and new media. He admires and asserts the brilliance of his aesthetic forbears while challenging their ideological convictions and lapses of logic. By sustaining dual perspectives and operating on both formal and theoretical levels, his work generates complex meaning that cannot be determined by the individual elements but which, in Gestalt theorist Max Wertheimer's words, consists rather of "the intrinsic nature of the whole." Indeed, Gestalt Theory is an important influence on the artist's practice, which frequently unifies flip sides of a coin to push the meaning of a work beyond its constituent elements. His exhibition, "When Forms Become Processes," joins two new works, "0." and "resonance" that individually embody this approach and that together forge complex synthetic meaning.

Ramirez Gaviria's Gestalt approach is explicitly exemplified in "modal.patterns" (2006). Employing the Gestalt mantra, "more than the sum of its parts," the artist formulated the anagram, "A misshape of truth torments." Although the two phrases are equivalent in the sense that they consist of precisely the same symbols, because the order of those symbols differs, they convey divergent semantic meanings. The artist used each phrase as the source to generate corresponding abstract visual animations, which, in turn, were used to produce corresponding sound elements. These audiovisual animations were typically displayed side by side in the final work.<sup>1</sup> Again, because the order of the symbols differed in the source, each channel conveyed a distinct visual and sonic meaning. Although, in theory, the original phrases could be decoded from the highly abstract animations, in a gesture subverting the logic of visualization/sonification the artist intentionally produced audio-visual forms that do not permit the semantic meaning of the texts to be directly legible. More importantly, meaning accrued as the number of parts and the complexity of the whole increased: 1) text, anagram; 2) visual abstraction of text and anagram; 3) sonic abstraction of visual abstraction of text and anagram; 4) critique of data visualization/sonification. Following Gestalt Theory, the work's meaning exceeds that of its individual elements and can only be experienced as an intrinsic nature of the whole.

"0." offers an ironic critique of the minimalist cube. In the 1960s, this ideal

geometric form became an emblematic counterargument to the emotionally charged, bravura brushwork of abstract expressionism. Donald Judd, Robert Morris, Sol LeWitt, and others theorized their geometric and architectonic forms as autonomous objects that had no external referent and whose meaning was entirely self-contained. These artists sought to challenge conventional distinctions between painting and sculpture by working between the flat horizontal plane of the wall and the 3D space of the pedestal. Moreover, in an attempt to subvert stylistic pretensions, their works were often industrially manufactured, thus eliminating the artist's hand. Art historian/critic Michael Fried lambasted such work, which he referred to as "literalist art." He interpreted these forms as ominous, surrogate beings that created a "situation" demanding a viewer's direct corporeal involvement and empathic connection. Fried passionately claimed that this "theatricality" had "corrupted" or "perverted" sculpture and threatened the "grace" of the genre's essence.

"0." challenges the terms of minimalism and its critics. Indeed, the artist pronounces the title of this work as zero point, which suggests a small quantity between something and nothing but not yet a whole number, a fraction that defies the geometric perfection of the archetypal minimalist cube. Although Ramirez Gaviria's cube is a direct quotation of the movement's obsession with pristine, commercially manufactured, 3D geometric forms, the work occupies the spaces of neither painting nor sculpture. Following the logic of conceptual art but using the medium of video, the artist has dematerialized the minimalist object, which exists now as a projected moving image. The image itself, however, does not perceptibly move until the last few seconds of its eight-minute duration and thus, like the minimalist cube, asserts an ineluctable presence, an idealized proposition of eternity. Shot in HD high-speed digital video, the actual scene took approximately 30 seconds. Indeed, the temporal dimension of the work is indeterminate and highly confounded: what appears to be a still image is, in fact, half a minute long but stretched 16 times. At first, one sees only a 2D image of a glass box flattened on the screen. Then, suddenly, the glass walls begin to implode in slow motion as their hyaline shards are sucked in. These shards then explode outwards as the cube silently shatters and crashes to the ground, its former shape reduced to a pile of rubble and a black steel frame. This spectacular climax is unique in Ramirez Gaviria's work, which tends to flow consistently with subtle modulations and which is devoid of a distinct beginning or end. Historically akin to Gustav Metzger's theories of auto-destructive art (1959) and Jean Tinguely's self-destructing sculpture "Homage to New York" (1960), this dramatic event subverts the logic of minimalism by - irony

of ironies - pushing to unimagined heights the theatricality that so perturbed Fried. The idyllic, autonomous, minimalist object - and, by extension, the ideological and aesthetic values associated with it - have metaphorically imploded. At the same time, this destructive and deconstructive act recapitulates those ideals: Ramirez Gaviria's cube is perfect and commercially manufactured; the filming was similarly outsourced to a professional cinematographer; the engineering was aided by a physicist; and numerous experiments were conducted to choose the proper glass and regulate the vacuum pressure to achieve a consistent implosion from multiple walls of the cube. In other words, "0." is a highly aestheticized film object that was made possible only through an extraordinary degree of precision, resulting in a perfect, idealized implosion, the autodestructive equivalent of minimalism. Herein lies perhaps the most important component of the work's Gestalt: the pairing of a critique of idealized form by its destruction with the presentation of an idealized form of destruction. It is in this interplay of conflicting significations that the work accrues added meaning.

While "0." is a meditation on perfect autonomous geometric forms, produced commercially absent of the artist's hand, "resonance" consists of the most intimate internal presence of the artist - his heartbeat. This work was created with the cooperation of Nokia, which had developed sensors for measuring the pulse of athletes and conveying that information wirelessly via mobile telephones. From the opening at 7 pm on August 6 to its closing at 7 pm on September 7, Ramirez Gaviria will wear a sensor around his chest that monitors his heartbeat and translates it into live sound in the gallery during business hours. There are significant historical precedents for this work, such as Les Levine's "A.I.R.," which used closed-loop video to provide audiences of New York's Software Exhibition in 1970 with a live feed of the artist's activities in his studio. More recently, in "Mobile Feelings II" (2002-3) Christa Sommerer and Laurent Mignonneau embedded biosensors, transmitters, and receivers in hand-held objects, which measured and conveyed the pulse and breathing rate of paired users back and forth to each other over a short distance. "resonance" joins aspects of these two works but adds a greater sense of mystery. Whereas "A.I.R." makes the location and activities of the artist transparent, "resonance" obscures them while simultaneously revealing a profound internality. The electronically generated, metronome-like sound representing Ramirez Gaviria's heartbeat is at once more intimate yet also more dislocated than Levine's video stream. Unlike the immediate and interactive user-based exchange of "Mobile Feelings II," in "resonance" the audience becomes immersed in a

disembodied sound, the source of which is not immediately clear. What are we hearing? Where is it coming from? Once we learn that it is the artist's heartbeat, further questions follow: Where is he? What is he doing? Can we be sure it is really he? Could it be someone else or a recording?

Just as the combination of elements in each work creates a Gestalt, so the union of "0." and "resonance" creates an experience that exceeds the sum of the individual works. What Fried interpreted as the anthropomorphic internal cavity suggested by the minimalist cube - an interior space, which is typically invisible - Ramirez Gaviria has made transparent and gloriously demolished in "0." This finds a striking parallel in "resonance," which relies on the internal beating of the artist's heart in his chest to generate disembodied sound at a remote location - the "white cube" of the gallery space. The unflappable autonomy and static perfection of the industrially manufactured cube harmonize in counterpoint with the contingency and kinetic imperfection of a human heart, which contracts consistently but irregularly and at varying tempos, depending on physical exertion, emotional duress, and other extrinsic factors. Although the loud whir of the vacuum system and the climactic implosion of the glass cube generated a great deal of sound during the process of the work's creation, "0." is silent, its shrill sonic qualities existing only in the viewer's imagination. In "resonance" the artist's heartbeat, normally inaudible except at a very intimate distance, is magnified greatly from distant and changing locations to become a sound object, or rather, an immersive presence that fills the gallery space with sound. "0." and "resonance" are autonomous, individual works that successfully engage in a critical dialog with the history of contemporary art, expanding its discourses. The two works also complement each other, creating a whole that is greater than its parts. Paired together in "When Forms Become Processes" meaning accumulates and grows, exceeding that of each in a way that can only be experienced as the intrinsic nature of the whole.

1. When displayed on the architectural shell of BIX at the Kunsthhaus Graz, the animations were shown sequentially.

# Der implodierende Kubus trifft auf den Herzschlag: Die Gestalt von Andres Ramirez Gavirias Arbeiten "0." und "resonance"

Edward A. Shanken

Andres Ramirez Gaviria erzeugt subtile, ironische und hinreißende visuelle und akustische Erlebnisse – kritische Beleuchtungen der Formen und Diskurse der historischen Avantgarde. Mit seinen Arbeiten unterzieht er aus einem Blickwinkel des 21. Jahrhunderts heraus, und unter Verwendung einer Kombination von konventionellen Mitteln und neuen Medien, ganz entscheidende Stilbewegungen des 20. Jahrhunderts wie De Stijl, russischen Konstruktivismus, Minimal Art und andere einer Neubetrachtung. Er bewundert und bestätigt die Brillanz seiner ästhetischen Ahnen, während er gleichzeitig deren ideologische Überzeugungen und Trugschlüsse in Frage stellt. Indem sie doppelte Perspektiven aufrecht erhalten und sowohl auf einer formalen als auch einer theoretischen Ebene arbeiten, erzeugen seine Arbeiten komplexe Bedeutungen, die sich nicht anhand ihrer Einzelemente festlegen lassen sondern sich vielmehr aus der "dem Ganzen innewohnenden Natur" ergeben, um es in den Worten des Gestalttheoretikers Max Wertheimer zu formulieren. In der Tat ist Ramirez

Gavirias künstlerische Praxis maßgeblich von der Gestalttheorie beeinflusst und oft gehen darin beide Seiten der Medaille eine Verbindung miteinander ein, wenn es darum geht, Bedeutung generieren, die über die einzelnen Bestandteile eines Werkes hinausweist. In seiner Ausstellung "When Forms Become Processes" sind zwei neue Arbeiten vereint – "0." und "resonance" –, die jedes für sich diesen Ansatz verkörpern und zusammen zu einer komplexen synthetischen Bedeutung verschmelzen.

Ramirez Gavirias Gestalt-Ansatz kommt in "modal.patterns" (2006) ganz explizit zum Ausdruck. Aus dem Gestalt-Mantra "more than the sum of its parts," [dt.: mehr als die Summe seiner Teile] formulierte der Künstler das Anagramm "A misshape of truth torments" [dt.: eine Deformation der Wahrheit ist qualvoll]. Obwohl diese beiden Phrasen in dem Sinne gleichwertig sind, als sie aus genau denselben Zeichen bestehen, ist ihre Bedeutung völlig anders, weil diese Zeichen eben unterschiedlich angeordnet sind. Der Künstler zog jede dieser Phrasen als Ausgangsmaterial heran und erzeugte daraus entsprechende visuelle Animationen, die ihrerseits wieder zur Erzeugung dazu passender Klangelemente herangezogen wurden. Typischerweise wurden diese audiovisuellen Animationen im fertigen Kunstwerk nebeneinander präsentiert. Nochmals: Weil im Ausgangsmaterial die Reihenfolge der Zeichen jeweils eine andere war, übermittelte jeder Kanal unterschiedliche visuelle und akustische Bedeutung. Obwohl sich die ursprünglichen Phrasen theoretisch aus den höchst abstrakten Animationen hätten entschlüsseln lassen, produzierte der Künstler in einer Geste der Unterwanderung der Logik der Visualisierung/Sonifizierung mit Vorbedacht audiovisuelle Formen, deren semantische Bedeutung nicht unmittelbar lesbar ist. Zudem wuchs der Bedeutungsgehalt, je mehr Einzelemente hinzukamen und das Ganze komplexer wurde; 1)

Text, Anagramm; 2) visuelle Abstraktion von Text und Anagramm; 3) akustische Abstraktion einer visuellen Abstraktion von Text und Anagramm; 4) Kritik an Datenvisualisierung und -sonifizierung. In Anlehnung an die Gestalttheorie geht die Bedeutung des Werks über die seiner Einzelemente hinaus und lässt sich nur als dem Ganzen innewohnende Natur erleben.

"0." bietet sich als ironische Kritik des minimalistischen Kubus an. In den Sechzigerjahren des 20. Jahrhunderts wurde diese ideale geometrische Form zu einem emblematischen Gegenentwurf zur emotional aufgeladenen Bravour des abstrakten Expressionismus. Donald Judd, Robert Morris, Sol LeWitt und andere theoretisierten über ihre geometrischen und architektonischen Formen als autonome Objekte, die auf nichts anderes verweisen als auf sich selbst und deren Bedeutung in sich geschlossen sei. Diese Künstler trachteten danach, die traditionelle Unterscheidung zwischen Malerei und Plastik in Frage zu stellen, indem sie in ihrer Arbeit sowohl die Zweidimensionalität der Wand als auch den dreidimensionalen Raum des Postaments miteinbezogen. Darüber hinaus waren ihre Arbeiten – quasi als Versuch der Unterwanderung stilistischer Anmaßungen – oft industriell gefertigt und eliminierten auf diese Weise die Hand des Künstlers. Der Kunsthistoriker und -kritiker Michael Fried ritt heftige Verbalattacken gegen eine solche künstlerische Praxis, die er als "literaristische Kunst" bezeichnete. Er deutete diese Formen als Anthropomorphismen – die noch dazu nichts Gutes erahnen lassen –, die eine "Situation" erzeugen, in der die unmittelbare körperliche Mitwirkung und empathische Bereitschaft des Betrachters, sich einbinden zu lassen, gefordert sei. Fried postulierte leidenschaftlich, dass diese "Theatralität" die Bildhauerei "korrumpiert" oder "pervertiert" habe und die "Anmut" der Essenz dieses Genres bedrohe.

"0." Stellt sowohl den begrifflichen Rahmen der Minimal Art als auch den ihrer Kritiker infrage. In der Tat formuliert der Künstler den Titel seiner Arbeit als Null Komma, was eine kleine Menge irgendwo zwischen etwas und nichts suggeriert aber eben doch keine ganze Zahl, eine Bruchzahl, die der geometrischen Vollkommenheit des archetypischen Kubus der Minimal Art die Stirn bietet. Wenn auch unmittelbares Zitat der Besessenheit der Minimalisten von makellosen industriell gefertigten dreidimensionalen geometrischen Formen ist Ramirez Gavirias Kubus weder in der Malerei noch in der Plastik angesiedelt. In Anlehnung an die Logik der Konzeptkunst, doch unter Einbeziehung des Mediums Video, hat der Künstler das Objekt der Minimal Art, das sich nun als projiziertes bewegtes Bild manifestiert, gleichsam entmaterialisiert. Dieses bewegte Bild bewegt sich allerdings erst in den letzten paar Sekunden seiner

acht-minütigen Spieldauer wahrnehmbar und bringt somit, genauso wie der Kubus der Minimal Art, eine unabwendbare Präsenz, einen idealisierten Ausdruck von Zeitlosigkeit zur Geltung. Die mit einer digitalen HD-Hochgeschwindigkeits-kamera gefilmte Szene hatte in Wirklichkeit nur ungefähr dreißig Sekunden gedauert. In der Tat ist die zeitliche Dimension dieser Arbeit unklar und höchst verwirrend: Was wie ein Standbild wirkt, ist in Wirklichkeit eine halb-minütige Szene, die auf ihre sechzehnfache Länge gedehnt worden ist. Zunächst sieht man nur die zweidimensionale Frontalansicht eines Glaskastens, bis urplötzlich die Glaswände in Zeitlupe implodieren, Scherben und Splitter nach innen gesaugt werden und dann in alle Richtungen explodieren, der Kubus geräuschlos zersplittert, in sich zusammenfällt und nur noch ein Schutthaufen sowie ein schwarzer Stahlrahmen, letzterer der einzig verbliebene Hinweis auf seine ursprüngliche Form, zu sehen sind. Diese spektakuläre Klimax ist ein absoluter Einfall in Ramirez Gavirias Schaffen, das sich ansonsten durch gleichmäßiges Fließen mit subtilen Modulationen und ohne eindeutigen Anfang und klar erkennbares Ende auszeichnet. In einem erweiterten historischen Zusammenhang betrachtet geistesverwandt mit Gustav Metzgers Theorien der autodestruktiven Kunst (1959) und Jean Tinguelys sich selbst zerstörender Skulptur "Homage to New York" (1960), subvertiert dieses dramatische Ereignis die Logik der Minimal Art, indem es – und das ist der Gipfel der Ironie – die Theatralität, die Michael Fried so gestört hat, in ungeahnte Höhen treibt. Das idyllische, autonome, minimalistische Objekt – und die damit einhergehenden ideologischen und ästhetischen Werte – ist, bildlich gesprochen, in sich selbst implodiert. Doch gleichzeitig rekapituliert dieser destruktive und dekonstruktive Akt dessen ureigenste Ideale: Ramirez Gavirias Kubus ist vollkommen und industriell gefertigt, die Dreharbeiten wurden, demselben Ansatz folgend, einem Filmprofi überlassen, die technische Planung erfolgte unter Einbeziehung eines Physikers, und, zu guter Letzt, wurden zahlreiche Experimente durchgeführt, um das geeignetste Glas zu finden und den Vakuumdruck so steuern zu können, dass auch wirklich alle Seitenflächen des Kubus implodieren. In anderen Worten: "O." ist ein in höchstem Maße ästhetisiertes Film-Objekt, das sich nur durch außergewöhnlich hohe Präzision schaffen ließ, die letztendlich zu einer perfekten idealisierten Implosion geführt hat, zu einem autodestruktiven Äquivalent zur Minimal Art. Darin liegt möglicherweise das bedeutendste Element der Gestalt dieser Arbeit begründet: die Koppelung einer Kritik an idealisierter Form mit deren Zerstörung vermittels einer idealisierten Form der Zerstörung. Somit ergeben sich für das Kunstwerk erst aus diesem Zusammenspiel widersprüchlicher Sinne zusätzliche neue Bedeutungen.

Während "O." eine Betrachtung industriell gefertigter vollkommener autonomer Formen

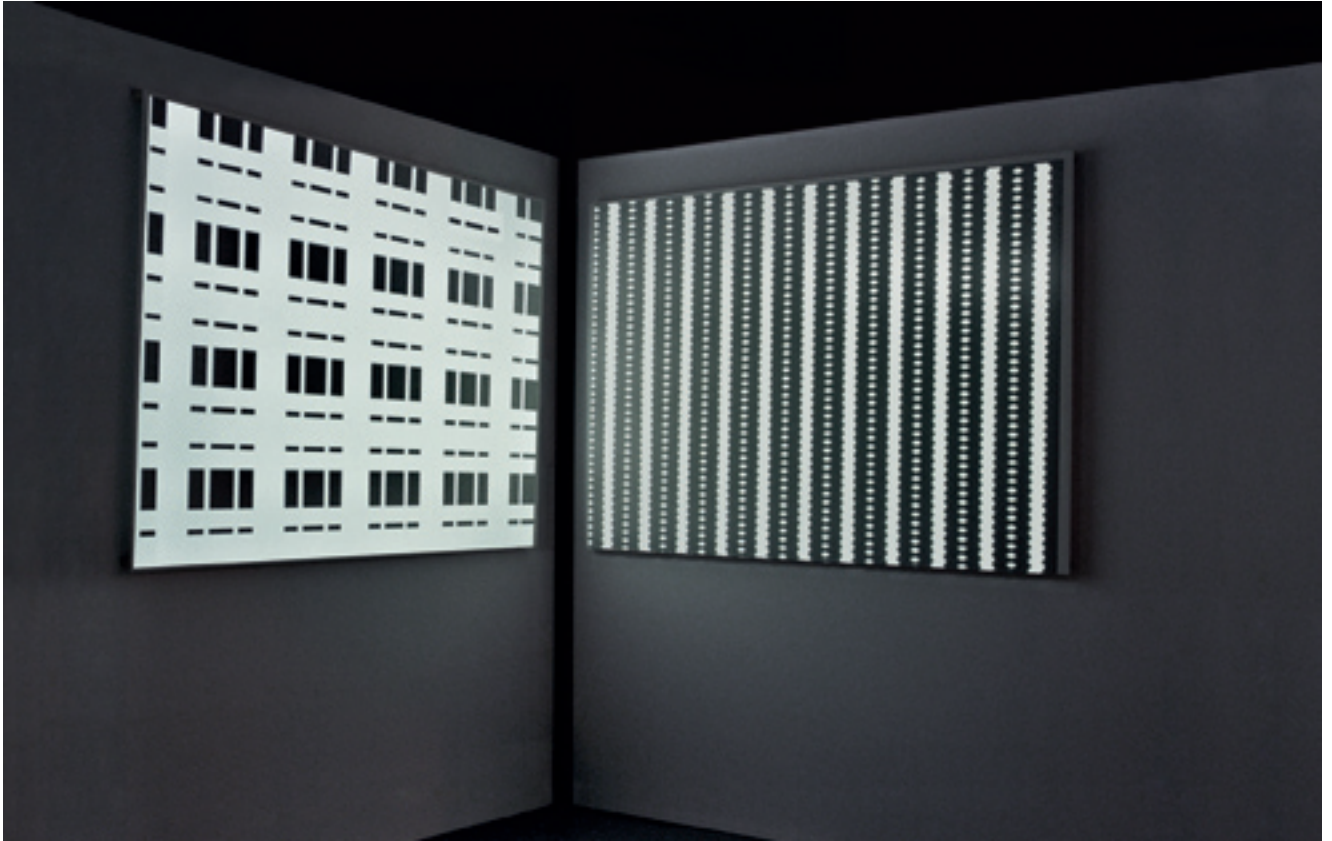
darstellt, bei denen der Künstler selbst nicht Hand anlegt, beruht "resonance" wohl auf der intimsten inneren Präsenz des Künstlers – seinem Herzschlag. Diese Arbeit wurde in Zusammenarbeit mit Nokia produziert, wo man Sensoren zur Puls-messung bei Sportlern entwickelt hatte, mit denen sich die erfassten Werte über Mobiltelefone drahtlos übermitteln lassen. Von der Ausstellungseröffnung am 6. August um 19 Uhr bis zu ihrer Schließung am 6. September um 19 Uhr wird Andres Ramirez Gaviria einen auf seinem Brustkorb angebrachten Sensor tragen, der seinen Herzschlag aufzeichnet und ihn in Live-Klänge übersetzt, mit denen die Galerie während der Öffnungszeiten beschallt wird. Für diese Arbeit gibt es bedeutende historische Vorläufer, wie etwa Les LeVines "A.I.R.", eine Arbeit, bei der die Besucher der Ausstellung "Software" (1970) in New York per Closed-Circuit-Video-Installation – also quasi einer exklusiven Direktübertragung – dem Künstler bei seinen Aktivitäten in seinem Atelier zuschauen konnten. In jüngerer Vergangenheit integrierten Christa Sommerer und Laurent Mignonneau in "Mobile Feelings II" (2002-3) Biosensoren mit Funksendern und -empfängern in tragbaren kleinen und jeweils paarweise miteinander verlinkten Objekten, die die Puls- und Atemfrequenz ihrer TrägerInnen erfassten und diese Informationen über kurze Entfernungen hin und her sendeten. "resonance" verbindet Aspekte dieser beiden Arbeiten miteinander, birgt aber zusätzlich etwas Geheimnisvolles in sich. Während "A.I.R." den Aufenthaltsort und die Aktivitäten des Künstlers für alle sichtbar macht, lässt uns "resonance" darüber im Dunkeln, offenbart aber gleichzeitig etwas zutiefst Innerliches. Der elektronisch erzeugte metronomartige Klang, der Ramirez Gavirias Herzschlag verkörpern soll, ist zu gleichen Teilen einerseits intimer, andererseits aber dislozierter als LeVines Videoübertragung. Im Gegensatz zum unmittelbaren und interaktiven anwenderbasierten Austausch in "Mobile Feelings II" taucht das Publikum bei "resonance" in einen körperlosen Klang ein, dessen Ursprung nicht unmittelbar auf der Hand liegt. Was hören wir hier? Wo kommt das her? Sobald wir erfahren haben, dass das der Herzschlag des Künstlers ist, ergeben sich daraus weitere Fragen: Wo ist er? Was macht er gerade? Können wir sicher sein, dass das wirklich er ist? Könnte das nicht auch jemand anderer sein, oder eine Aufzeichnung?

In gleicher Weise, wie die Kombination von Einzelelementen in jeder Arbeit für sich eine Gestalt erzeugt, erzeugt die Verbindung von "O." und "resonance" eine Erfahrung, die über die Summe der einzelnen Arbeiten hinausgeht. Das, was Michael Fried als den anthropomorphen Hohlraum im Innern deutete, den der Kubus der Minimal Art suggeriert – ein typischerweise unsichtbarer Innenraum – hat Ramirez Gaviria in "O." sichtbar gemacht und in bravouröser Weise vernichtet. Dazu findet sich eine



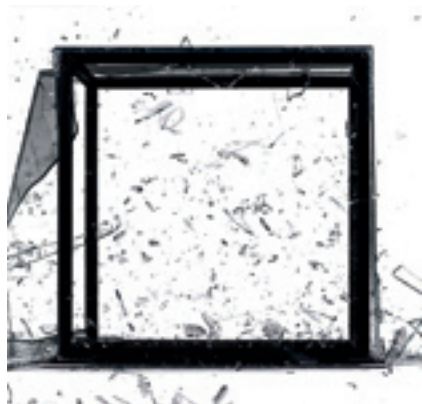
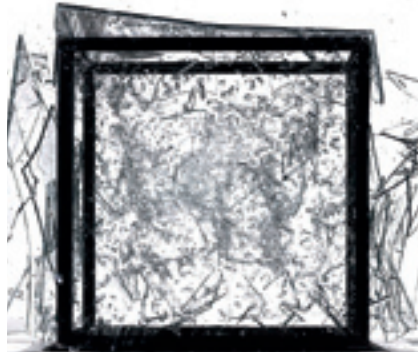
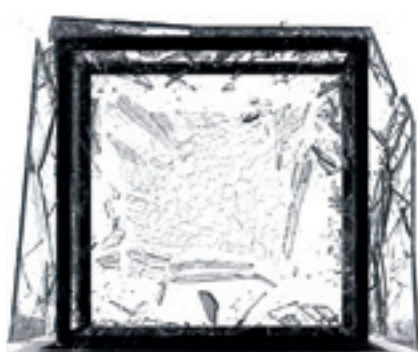
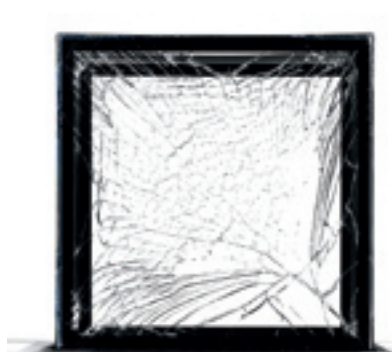
verblüffende Parallele in "resonance", einer Arbeit, die sich auf den Herzschlag im Innern des Künstlers, in seiner Brust, stützt, nur um einen körperlosen Klang an einem weit entfernten Ort zu erzeugen – dem "White Cube" des Ausstellungsraums. Die unerschütterliche Autonomie und die statische Vollkommenheit des industriell gefertigten Kubus bilden einen harmonischen Kontrapunkt zur Bedingtheit und kinetischen Unvollkommenheit eines menschlichen Herzens, dessen Kontraktionen durchgehend aber unregelmäßig sind und deren Tempo variiert, je nach körperlicher Anstrengung, psychischen Nöten und anderen Einflüssen von außen. Obwohl bei der Produktion von "0." das laute Surren des Vakuumsystems, das in der Implosion des Glaskubus kulminierte, ganz schön viel Lärm erzeugt haben muss, herrscht bei "0." absolute Stille – seine durchdringenden akustischen Eigenschaften existieren nur in der Fantasie des Betrachters. Bei "resonance" wird der Herzschlag des Künstlers, der außer aus einer sehr intimen Distanz normalerweise nicht hörbar ist, beträchtlich verstärkt und von weit entfernten und wechselnden Orten aus übertragen und wird zu einem Klangobjekt, oder vielmehr zu einer umfassenden Präsenz, die den Ausstellungsraum mit Klang erfüllt. "0." und "resonance" sind autonome, individuelle Kunstwerke, die auf gelungene Weise in einen kritischen Dialog mit der Geschichte der zeitgenössischen Kunst eintreten und deren diskursiven Raum erweitern. Darüber hinaus ergänzen diese beiden Arbeiten einander, indem sie ein Ganzes erzeugen, das größer ist als seine Teile. Zusammengefasst in der Ausstellung "When Forms Become Processes", sammelt sich Bedeutung an und wächst, und geht über die Bedeutung eines jeden Einzelwerks auf eine Weise hinaus, die sich nur als die dem Ganzen innewohnende Natur erleben lässt.

1. Bei ihrer Präsentation auf der architektonischen Hülle der BIX Fassade des Kunsthaus Graz wurden die Animationen der Reihe nach gezeigt.



modal.patterns, installation view  
modal.patterns, installationsansicht







resonance, installation view  
resonance, installationsansicht

Edward A. Shanken

Edward A. Shanken researches experimental art with a focus on the entwinement of art, science, and technology. He is author of *Art and Electronic Media*, forthcoming from Phaidon Press and editor of *Telematic Embrace: Visionary Theories of Art, Technology and Consciousness* (University of California Press, 2003). His essay, "Art in the Information Age: Technology and Conceptual Art" received honorable mention in the Leonardo Award for Excellence in 2004. His current research examines art-science collaboration and he edited "Artists in Industry and the Academy: Interdisciplinary Research Collaborations" a special series of essays in *Leonardo* 38:4 and 38:5 (2005). His scholarship has appeared in numerous journals and anthologies and has been translated into six languages. Dr. Shanken earned his Ph.D. in Art History from Duke (2001) and his MBA from Yale (1990). He has been awarded fellowships from the National Endowment for the Arts and the American Council of Learned Societies. He was formerly chair of the Leonardo Education Forum and a member of the CAA Education Committee and has served as an advisor to the Media Art Histories conference, ISEA, the journal *Technoetic Arts*, and the Leonardo Pioneers and Pathbreakers project.

Edward A. Shanken erforscht experimentelle Kunst mit Schwerpunkt auf den Verflechtungen von Kunst, Wissenschaft und Technologie. Er ist der Verfasser von *Art and Electronic Media*, (erscheint demnächst bei Phaidon Press) und Herausgeber von *Telematic Embrace: Visionary Theories of Art, Technology and Consciousness* (University of California Press, 2003). Sein Aufsatz "Art in the Information Age: Technology and Conceptual Art" wurde 2004 im Rahmen des Leonardo Award for Excellence lobend erwähnt. Seine aktuelle Forschung befasst sich mit der Zusammenarbeit zwischen Kunst und Wissenschaft, und er war Herausgeber von "Artists in Industry and the Academy: Interdisciplinary Research Collaborations", einer Sonderreihe von Aufsätzen in *Leonardo* 38:4 und 38:5 (2005). Seine wissenschaftlichen Arbeiten sind in zahlreichen Zeitschriften und Anthologien erschienen und in sechs Sprachen übersetzt worden. Dr. Shanken erwarb seinen Ph.D. in Kunstgeschichte an der Duke University (2001) und seinen MBA an der Yale (1990). Er erhielt Stipendien vom National Endowment for the Arts und vom American Council of Learned Societies. Er ist ehemaliger Vorsitzender des Leonardo Education Forum und Mitglied des CAA Education Committee und war Berater der Media Art Histories conference, von ISEA, der Zeitschrift *Technoetic Arts*, und des Leonardo-Projekts Pioneers and Pathbreakers.

This catalog has been published on the occasion of the exhibition "Andres Ramirez Gaviria: when forms become processes" at the gallery habres + partner from August 6, 2008, to September 6, 2008.

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung "Andres Ramirez Gaviria: when forms become processes" vom 6. August 2008 bis 6. September in der Galerie habres + partner.

## Projects

### Projekte

empty square voice by stimme von Lev Manovich.

0. realized with the collaboration of mit Unterstützung von Matthias Überacker.

modal.patterns, composition realized with the collaboration of mit Unterstützung von Jörg Piringier.

between forms of representation and interpretation, mv\_remix, warteschleife realized with the

collaboration of mit Unterstützung von Erich Fahringer and Werner Zotter.

ar\_td\_ep realized with the collaboration of mit Unterstützung von Garnet Hertz.

resonance realized with the support of mit Unterstützung von Nina Strass-Wasserlof and Bernhard Wesely.

## Catalog

### Katalog

#### Editor

Herausgeber

Christof Habres

#### Texts by

Texte von

Edward A. Shanken, Séamus Kealy, Marc Ries

#### Work texts

Werktexte

Andres Ramirez Gaviria

#### Translations

Übersetzungen

Otmar Lichtenwörther

#### Catalog Design

Kataloggestaltung

Andres Ramirez Gaviria

#### Typeface

Schrift

Blender

#### Graphic Renderings

Graphische Renderings

Beate Bartlmä

#### Photo Credits

Foto Credits

Gerardo Suárez, Uwe Hauenfels (Galerie Pendel),

Fer Figheras, Andres Ramirez Gaviria

#### Printing and binding

Druck und Bindung

Reprozwölf

All rights reserved. No part of this catalog may be reprinted or reproduced in any form without written permission of the copyright holders.

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil dieses Kataloges darf in irgendeiner Form ohne schriftliche Erlaubnis der Copyrighthalter reproduziert werden.

#### Publisher

Verlag

metro verlag

ISBN 978-3-902517-55-5

Printed in Austria.

habres+partner

