
CHAMBER OF PUBLIC SECRETS

C.P.S.

CPS@MANIFESTA8.ES

11 CHAMBER OF PUBLIC SECRETS- CURATORIAL TEXT

12 MICHAEL BAERS - GRAPHIC PAGES

13 RIAN LOZANO - TEXT

14 MICHAEL BAERS - GRAPHIC PAGES

15 TIRDAD ZOLGHADR - TEXT

16 MICHAEL BAERS - GRAPHIC PAGES

18 AGM 10

19 AIDA, ELTORIE (FILM PROGRAMME COORDINATED BY)

20 AL SOLH, MOUNIRA

21 ANOUTI, ABED

22 ARMAGAN, ESREF (INCLUDING JOHN KENNEDY TEXT)

23 BRUMARIA

24 CÉSAR, FILIPA

25 CORREALE, DANILLO

26 EIEBAKKE, ANDERS

27 EXPÓSITO, MARCELO & IGLESIA, VERONICA

28 GEOFFROY , THIERRY / COLONEL

29 GRASSO, LAURENT

30 HAFEZ, KHALED

31 HOMANN, RALF

32 MANEROS ZABALA, ERLEA

33 N.E.W.S.

34 NICOLSON, FAY

35 PERPETUUM MOBIL

36 PRLJA, NADA

37 REICHMAN, ARIEL

38 RUIDO, MARÍA

39 RYCH, DAVID

40 SCHLETTERER, NIKOLAUS

41 TAKEO MAGRUDER, MICHAEL

42 TEVERE, VALERIE & NEVAREZ, ANGEL

43 TSIVOPOULOS, STEFANOS

44 WOOLLOO

45 YASSIN, RAED

¿EL RESTO ES HISTORIA?

CPS

*Alfredo Cramerotti y Khaled Ramadan en nombre de CPS
(Chamber of Public Secrets)*

Sabemos que el arte es un campo de conocimiento, un campo que no intenta demostrar nada. Funciona como un instrumento analítico, reflexivo, crítico y en ocasiones polémico, que nos permite analizar la condición humana. El arte se halla en un proceso de cambio constante, modifica sus posiciones, se expande en múltiples direcciones y, a menudo, genera nuevas prácticas y narrativas que pueden resultar difíciles de describir.

Por su condición de bienal de arte contemporáneo nómada, *Manifesta* debe abordar y resolver en cada nueva edición un contexto distinto, con estructuras geográficas, históricas, estéticas y políticas específicas. En tanto que comisarios, nos encontramos inmersos en una configuración compleja, que hemos decidido asimilar en lugar de ignorar. En primer lugar, la bienal *Manifesta* se halla en una encrucijada decisiva tras quince años de vida. Al revisar las anteriores ediciones de *Manifesta*, descubrimos que el tiempo y el espacio exigían nuevas estrategias de pensamiento y práctica en relación con qué es una bienal y a quién va dirigida. Partiendo de esta base, en tanto que colectivo con un bagaje heterogéneo, CPS ha procurado encaminar *Manifesta* hacia una nueva situación: la dependencia mutua con otros discursos y *sistemas*, en este caso, con los sistemas de información. En segundo lugar debemos asumir las demandas y expectativas depositadas en *Manifesta 8* por la región de Murcia, que esgrime una voluntad de redefinir su política cultural regional combinada con el deseo de cobrar visibilidad internacional y de adoptar la cultura como herramienta regenerativa. El tercer elemento de esta configuración radica en las metodologías de trabajo propias de CPS, en nuestra historia colectiva y en nuestras actuaciones previas: como siempre, procuramos evitar dicotomías entre forma/contenido, local/global, etc., y generar un proyecto que sea, de manera simultánea, interdependiente del público, del trabajo y del medio. Nuestra colaboración con *Manifesta 8* en Murcia y Cartagena debería ser contemplada bajo esta luz. Aprovechamos la oportunidad que se nos brinda, y el desafío que se nos plantea, para involucrarnos en comunidades conectadas en

¿THE REST IS HISTORY?

CPS

*By Alfredo Cramerotti and Khaled Ramadan on behalf of CPS
(Chamber of Public Secrets)*

We recognise that art is a field of knowledge, which does not try to prove something. It functions as an analytical, reflective, critical and sometimes confrontational instrument to discuss our human condition. Art constantly changes and shifts positions, expands in many directions, thus often generating new practices and narratives that may even be difficult to describe.

By operating as a roving biennial of contemporary art, *Manifesta* must each time address and negotiate a different context with specific geographical, historical, aesthetic and political structures. As curators, we find ourselves embedded in a complex configuration, which we have decided not to ignore but rather to embrace. Firstly, there is the current position of *Manifesta* as a biennial itself, at a decisive crossroad after 15 years on the run. Reviewing the previous *Manifestas*, we found that time and space demanded new strategies of thinking and practice in relation to what a biennial is and for whom it might be aimed. Thus, as a collective with a diversified background, CPS has attempted to redirect *Manifesta* into a new situation, namely, a mutual dependence on other discourses and 'systems' – in this case, information systems. Secondly, there are the demands and expectations placed on *Manifesta 8* by the Region of Murcia: a combined will to reshape the regional cultural policy, a desire for international visibility, a wish to adopt culture as a tool for regeneration. The third part of this configuration is the manner of CPS's own working processes, its collective history and performances: in short, our concern to avoid dichotomies of form/content, local/global and so on, and to realise a project that is simultaneously interdependent on audience, work and medium. Our labour for *Manifesta 8* in Murcia and Cartagena should be seen in this light. We embrace the opportunity, and the challenge, to engage with networked communities (however physical or incorporeal; present, past or future), using a variety of media, venues and methodologies.

red (sean estas físicas o incorpóreas, presentes, pasadas o futuras) y desplegar un abanico de medios, sedes y metodologías.

1

PÚBLICO / CONTEXTO

CPS busca suscitar diálogos y trasladarlos a la esfera pública mediante los medios de comunicación, las prácticas de la producción cinematográfica y documental, la investigación artística y el periodismo estético. En el seno de este ámbito de producción, los espectadores pueden hallar un modo de actuar que responde a la construcción de la realidad impuesta por los medios de comunicación, a su historización a través de la asimilación diaria de una selección de “noticias” y a su posterior transferencia a la percepción y la memoria colectivas, generación tras generación. Nos entusiasmaba —y nos sigue entusiasmado— abordar y desentrañar, en un nivel subjetivo, la situación geo/socio/eco-política contingente de la región de Murcia y, por extensión, de España y Europa, “en diálogo con el norte de África”. Principalmente nos interesaba entender y analizar por qué existen dichos contextos, cuáles son las causas que han ocasionado tales situaciones, por qué se han llegado a percibir como algo normal o común, cuántas historias de fondo se han condensado en (o excluido de) esta historia contemporánea y, lo más importante, cómo evolucionará esta historia cotidiana (su generación) en el futuro.

A cada paso que dábamos para redirigir esta idea de la historia compartida, afloraban nuevos desafíos que nos convencieron de la necesidad de prescindir de una configuración convencional para una bienal de arte. *Manifesta 8* se ha convertido así en una serie de “transmisiones” que emplean de manera crítica las producciones artísticas, relacionales y media(das), con el fin de analizar qué son actualmente Murcia, España y Europa, con especial interés en sus fronteras y en su relación con el norte de África y el mundo árabe en su conjunto. Alentamos al público a poner en cuestión ideas preconcebidas y a adoptar una perspectiva nueva: ¿cuál es el papel de los medios de comunicación en la construcción de una realidad local?, ¿qué relación tiene este papel con los conceptos de la verdad, los hechos y la historia? y ¿cuáles son sus posibilidades de involucrar a nuevas

6

1

AUDIENCIA / CONTEXT

CPS searches out and engenders dialogues, placing them in the public realm through the practices of media, film and documentary production, artistic research and aesthetic journalism. Within this field of production, viewers can find the way to act in response to the media construction of reality, its historicisation by means of a daily digest of a selection of ‘news’, and its subsequent transfer to collective perception and memory, generation after generation. We were (and are) subjectively keen to take onboard and unpack the contingent geo/socio/eco/political situation of the region of Murcia and by reflection Spain and Europe ‘in dialogue with northern Africa’. But foremost, we wanted to understand and talk about *why* these contexts are there, where those situations came from, how they became perceived as common or normal, how many background stories were summed up (or excluded from) this contemporary history. And, importantly, how this daily history (making) will develop in the future.

With every step we took to re-address this notion of shared history, new challenges emerged. This gave us a sense of the necessity of stepping out of a conventional art biennale layout. *Manifesta 8* became a series of ‘transmissions’ that critically use artistic, relational and media(ted) productions to explore ideas of what Murcia/Spain/Europe is today and to focus on its boundaries and relationship with northern Africa and the Arab world in general. We encourage questioning and a fresh perspective from viewers: what is the media’s relationship to the construction of a local reality, how does it relate to ideas of truth, place, fact and history, and what are its possibilities for engaging with new communities? It is fascinating to work with the structures of mass media since the audience, ultimately, has a complex control over the content. Viewers can ignore what is presented to them, or switch it off. More subtly, they are also in control due to the pressure on mass media producers to ‘fit’ into the audience expectation, in order to exploit it. We should not underestimate the ability of the audience to add to the information in front of them. We should trust the viewer, reader or listener to own the capacity to consider what it is that they are intended to see, read or hear and envisage the ways in which what is proposed is intended to be experienced. This is a crucial point, not to be overlooked. In the case of M8,

7

comunidades? Resulta fascinante trabajar con las estructuras de los medios de comunicación, puesto que, en última instancia, es el público quien ejerce un complejo control sobre el contenido. Los espectadores pueden optar por ignorar lo que se les presenta, desconectarse y, de un modo más sutil, ejercer su control (si tenemos en cuenta la presión a la que los productores de los medios están sometidos para “satisfacer” las expectativas del público con el fin de poder explotarlo). No deberíamos subestimar la capacidad del público para complementar la información que se le proporciona. Deberíamos confiar en la habilidad del espectador, del lector o del oyente para analizar lo que pretenden que vea, lea o escuche, y prever los modos en los que se ambiciona que se experimente la información suministrada (un aspecto crucial que no debería desatenderse). En el caso de *Manifesta 8*, los artistas y colaboradores independientes invitados por CPS trabajan con un público radicalmente nuevo que, en su mayoría, no se rige por las normas, los discursos o las expectativas del arte. Las exigencias y los procesos de la producción de los medios de comunicación difieren de los de la producción artística. La intencionalidad de los artistas podría entrar potencialmente en conflicto con las expectativas del público. Este es también un modo de “generar una dependencia con otros discursos”.

2

OBRA / CONTENIDO

La historia del título, y su resto, comunican muchas historias pretéritas y presentes, algunas de ellas conocidas y otras no; la ausencia de estas últimas posiblemente responda a distintas formas de poder colonial o neocolonial, económico o cultural. El tema que nos ocupa es cómo esa historia se archiva y transfiere (enseña) mientras que simultáneamente otros relatos y recuerdos pueden convertirse en herramientas de concienciación y acción. Abordar estos temas conlleva trabajar con sistemas de información. Ahora que el arte y la política vuelven a estar tan conectados como en la década de 1970 (en cierta medida, incluso más), la oportunidad de que se entable un debate en una plataforma pública de gran alcance podría fraguarse en los medios de comunicación. El arte, el periodismo y una concepción estética de

artists and independent contributors invited by CPS are dealing with a whole new audience who – for the majority – do not follow the rules, discourses or expectations of art. The demands and processes of mass media production are different to those of artistic production. The intentions of the artists could potentially conflict with the expectations of audiences. This is also a way to ‘enter into a dependence on other discourses’.

2

WORK / CONTENT

The history, and its rest, of the title, convey many earlier and present-day stories, some of them known, others not – their absence possibly due to forms of colonial and neo-colonial power, either political, financial or cultural. The issue is centred on how that history is archived and transferred (taught), while at the same time, other tales and memories can become tools for awareness and deed. Addressing these issues implies working with systems of information. Now that art and politics are again as connected as they were in the 1970s (and to some extent even more-so), the opportunity for debate on an extensive public platform can take place through mass media. Art, journalism and an aesthetic approach to journalism (which queries our idea of reality and ‘given’ contexts), not only have to raise questions but also be inventive and pursue new goals. The function of the CPS collective and invited contributors is to generate these relationships and to navigate the difficulties of inhabitation and problem-asking. They also face established ways of highlighting the ‘otherness’ with which groups are represented in society (and in the media). How not to fall in the trap of art-ethnography and geo-art? One way is to decentralise a field of inquiry, shifting ideas across multiple borders – physical and metaphorical.

Why do we need to expand the existing boundaries of art by introducing the notion of media, and mass media in particular? It is not the role of mainstream media to maintain ideological doctrines (except in a few cases), but it is a site for artists and curators to commit to new ideas, to use art to change the way we view the world. It is important to detect any shifts in ideas and to make available

este (que cuestiona nuestra idea de realidad y contextos “dados”) no solo plantean interrogantes, sino que lo hacen de manera inventiva y persiguen nuevos objetivos. La función del colectivo CPS y de los colaboradores invitados es generar este tipo de relaciones y sortear las dificultades del *habitar* y el planteamiento de problemas. También abordamos los modos establecidos de subrayar la “alteridad” con la que los grupos se representan en la sociedad (y en los medios de comunicación). ¿Cómo evitar caer en la trampa del arte-etnografía y del geoarte? Un modo de hacerlo consiste en descentralizar un campo de investigación y canalizar las ideas hacia múltiples fronteras, tanto físicas como metafóricas.

¿Por qué es preciso ampliar las fronteras actuales del arte introduciendo el concepto de los medios, en particular de los medios de comunicación? El papel de los medios generales no es mantener doctrinas ideológicas (salvo en contados casos), sino ofrecer una plataforma a los artistas y comisarios para comprometerse con nuevas ideas y utilizar el arte para cambiar nuestra concepción del mundo. Es importante detectar cualquier cambio de rumbo en las ideas y dar visibilidad (potenciar la lectura, la accesibilidad, la distribución y la difusión) a las innovaciones y a los fenómenos que aún no se han identificado. Asimismo es importante presentar y debatir la intención de estas ideas con el público. La modernidad y su estela definieron el concepto de *esfera pública* como algo que puede moldearse y definirse mediante la influencia de los medios de comunicación en la vida cotidiana. En otras palabras: el espacio de los medios ha generado (y genera) el espacio público, pese a que este no sea del todo como se esperaba. Debido al acelerado crecimiento de la producción de los medios de comunicación, uno de los aspectos centrales de la cultura actual es precisamente el de la “información”. En los medios de comunicación, la escala de la cobertura y mediatización de todo lo que no es posible experimentar de primera mano se ha establecido como un conducto para el conocimiento. Necesitamos la prensa impresa, la radiodifusión y la teledifusión para poder dotar de sentido al mundo que nos rodea. La cantidad de procesos administrativos, culturales, políticos y económicos que acontecen un día cualquiera no pueden digerirse de otro modo. Los procesos de comunicación ejercen una influencia incomparable en la sociedad y, pese a ello, están dominados por el entretenimiento y la publicidad. De los análisis realizados por Marshall McLuhan hace unas cuantas décadas inferimos que el medio, que en realidad transmite el contenido, carece en esencia de contenido (un aspecto que, hoy en día, merecería ser reevaluado desde el momento en que los *mass media* son producidos, en muchas ocasiones, por miembros de

(readable, accessible, distributed and diffused) the innovations and phenomena which have not yet been acknowledged. It is also important to present and discuss the intentions of these ideas to audiences. Modernity and what followed has developed the concept of the public sphere as something which is shaped and fixed by the influence of mass media in everyday life. That is to say, media space has produced – and is producing – public space, though maybe not entirely as expected. Due to the fast-paced growth of mass media production, one of the central points in today’s culture is precisely that of ‘information’. In mass media, the scale of coverage and of mediation of everything that is not possible to be experienced at first-hand, has established itself as an indispensable conduit for knowledge. We need printed journalism and broadcasts to help us make sense of the world around us. The amount of administrative, cultural, political and financial processes that occur during our average day cannot be digested in any other way. Mass media has an incomparable influence over society, and yet it is dominated by entertainment and advertising. What we gather from Marshall McLuhan’s analysis a few decades ago is that the medium, which actually carries the content, is essentially devoid of any content – a point now in need of re-evaluation since ‘mass media’ is often produced by members of that mass. Perhaps the medium being the message is not quite the point any more; however, what influences our perceptions and social relations are both the information delivered to us *and* the forms of communication that deliver it.

3

MEDIUM / MEDIA

Our approach to curating encompasses television, Internet, radio, magazines and newspapers, alongside other exhibition and workshop formats and critical thinking. Broadcast, online and printed space, human relations, research study and physical places are all ‘channels’ in which we present different types of constructions – for instance, the construction of history and/or visual history and the current approach to visibility. At times, we asked others to generate those constructions because they can do it better than us. We have involved the deten-

esa misma masa). Lo importante no es la información que se nos comunica, sino los modos que se usan para transmitirla. El medio, y no su contenido, es lo que influye en nuestra percepción y en nuestras relaciones sociales.

3

MEDIO / MEDIOS

Nuestra concepción del comisariado artístico engloba la televisión, Internet, la radio, las revistas y los diarios, junto con otros formatos de exposición y taller y de pensamiento crítico. La radiodifusión, el espacio en línea e impreso, las relaciones humanas, los estudios de investigación y los lugares físicos son *canales* que empleamos para presentar distintos tipos de construcciones; por ejemplo, la construcción de la historia y/o de la historia visual, y la noción actual de lo visual. En ocasiones hemos solicitado a otras personas que sean las que generen estas construcciones por considerar que estaban más preparadas que nosotros. Hemos involucrado a los centros de detención de Murcia (en tanto que espacio de producción) y Cartagena (como lugar de intercambio), puesto que en ellos, como en el resto de entornos carcelarios, los diálogos físicos y mentales necesitan negociarse en el mismo espacio en que tienen lugar. Esto, a su vez, ha suscitado una serie de debates en torno a los medios de comunicación y al espacio social, que hemos abordado en profundidad a lo largo del proyecto. En otras ocasiones hemos sido nosotros mismos quienes hemos construido directamente los diálogos (o nos hemos hallado implicados en ellos) y los hemos expuesto para su deconstrucción. Partiendo de la base de la teoría radical neuropsiquiátrica según la cual la visualización —y su tradición, es decir, la generación de historia— no depende de nuestra capacidad para ver, propiciamos la creación de un entorno especial (un museo en Cartagena) donde replantear las prácticas y tradiciones informativas con la participación de artistas contemporáneos, científicos y educadores. Tal como se ha indicado anteriormente, estos canales mediatizados y las construcciones que se dan a través de ellos conforman el mundo en el que nuestra idea de la realidad cobra forma.

Pero todo es cuestionable. En primer lugar, CPS no concibe el arte como un sucedáneo del periodismo en lo que se refiere a la difusión de información relevante; no se trata de reemplazar el punto de vista periodístico por uno nuevo, sino de

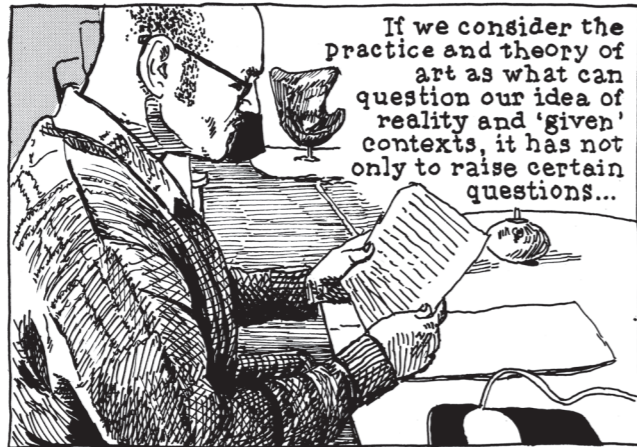
tion centres in Murcia (as site of production) and Cartagena (as site of exchange) since there – like in all other prison environments – the physical and mental dialogues need to be negotiated with the very space in which they take place. This in turn has spawned an entire body of conversations in relation to the media and social space, widely taken onboard throughout the project. At other times, we directly constructed the dialogues (or found ourselves implicated within) and opened them up for de-construction. Starting with the neuro-psychiatric radical theory that visualisation (and its tradition, that is, history making) does not depend on our ability to see, we advanced a special site (a museum in Cartagena) for re-thinking the information practices and traditions, involving contemporary artists, scientists and educators. As seen above, those media(ted) channels and the constructions that happen through them are the principal realm in which our concept of reality takes shape. There are considerations to make. For one, CPS does not think of art as substituting journalism in delivering the important information – replacing the journalistic point of view with a new one – but as expanding the possibility to understand (and critically evaluate) the first. Fiction is not journalism, but the latter is not reflecting reality either. An artist is (can be) in a privileged position within this structure because he or she might have the ability to access significant means and uncover restricted information. This implies time, and time is what dictates the limits of present-day researching and reporting. Artists do not have to work within the deadlines of traditional news production, but can ‘investigate’ (make inquiries, travel, talk, read, display, write) at a slower pace to develop meaningful relationships with communities. Through the assistance of curators and an organisation such as Manifesta 8, artists have the means to infiltrate the public and private infrastructures and reveal new takes on past, contemporary and future issues.

CPS’s choice to work intensively with mass media – both as distribution systems and pivotal concept for other approaches – was strategically relevant also because we involved a range of contributors, not only artists but also media workers, writers, educators and scientists, to re-address the idea that reality is not a fact to be understood but rather an effect to be produced. Our co-workers had the opportunity to envision ‘a’ Europe in ‘a’ discussion with ‘a’ northern Africa. Part of the curatorial endeavour was to present contributors who work with ideas of ‘shifting perspectives’ and invite them to act within new fields; this often resulted in challenging contributors to explore terrains beyond their usual practice. By engaging with exhibition, conversation and workshop struc-

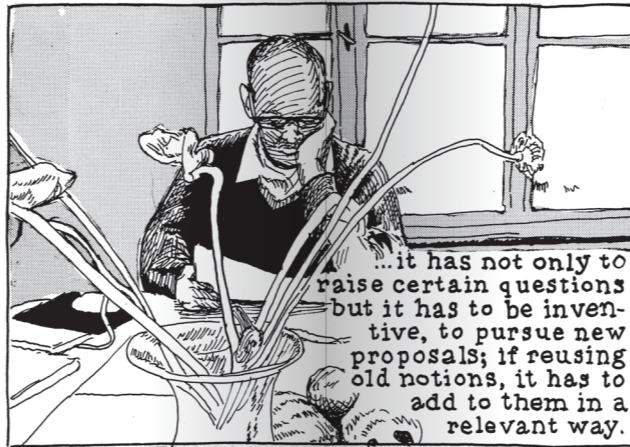
concebirlo como un ámbito que amplía la posibilidad de entenderlo (y analizarlo críticamente). La ficción no es periodismo, pero este último tampoco refleja la realidad. El artista ocupa (o puede ocupar) una posición privilegiada dentro de esta estructura porque tiene la posibilidad de acceder a medios importantes y revelar información restringida. Esto implica tiempo, y el tiempo es el que impone límites a la investigación y a la comunicación en la actualidad. Los artistas no tienen que lidiar con los plazos de entrega típicos de la producción de noticias tradicional, sino que pueden “investigar” (formular preguntas, viajar, hablar, leer, mostrar, escribir) a un ritmo más lento que les permite establecer relaciones más significativas con las comunidades. Con la ayuda de los comisarios y una organización como *Manifesta 8* se ponen a su disposición los medios para infiltrarse en las infraestructuras públicas y privadas y revelar nuevas versiones de aspectos del pasado, del presente y del futuro.

La elección de CPS de trabajar intensamente (o intensivamente) con los medios de comunicación generales, tanto en cuanto sistemas de distribución como de concepto fundamental para otros planteamientos, resultó también relevante en un nivel estratégico porque involucró a todo un abanico de colaboradores, no solo artistas, sino personal de los medios de comunicación, escritores, educadores y científicos, que contribuyeron a reencauzar la idea de que la realidad no es un hecho que debe entenderse, sino un efecto que debe producirse. Nuestros colaboradores disfrutaron de la oportunidad de imaginar una Europa en debate con un norte de África. Parte del cometido del comisariado consistía en presentar a colaboradores para que trabajaran con ideas de “perspectivas cambiantes” e invitarlos a actuar en el marco de nuevos ámbitos; a menudo esto desafió a los colaboradores a explorar terrenos que se salían de su práctica habitual. Al implicarse en las estructuras de exposición, debate y taller, pero también en la televisión, la radio, la prensa escrita, Internet y el cine, los artistas, los participantes y el público no solo reflexionan acerca de la cultura (o la política), sino que más bien se convierten en cultura (y en política) al sumar o restar de manera directa una porción de historia. Con su invitación a que los colaboradores generen situaciones espaciales específicas y producciones con medios de comunicación, en colaboración con los mismos espacios y producciones que analizamos críticamente, CPS pone en marcha un vehículo para un nuevo tipo de contenido. Evitando los lamentos acerca de la falta de materia “seria” en los medios, y sin adaptarse tampoco a su efecto hipnótico, los participantes de este proceso conseguirán crear un espacio para la concienciación que el “consumidor” pueda utilizar para poner en tela de juicio su perspectiva y plantearse el interrogante de cómo utilizamos la información.

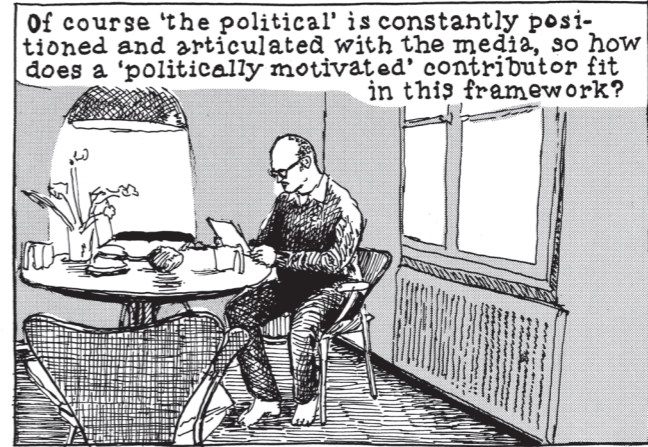
tures but also with television, radio, newspapers, Internet and cinema, artists, participants and audiences do not just comment on culture (or politics) but also become culture (and politics), directly adding or eliding a slice of history. By inviting contributors to generate specific space situations and media productions – in cooperation with the very places and outputs with whom we engage critically – CPS engenders a vehicle for a new kind of content. Neither complaining about the media’s lack of ‘serious’ matter nor adapting to its hypnotic effect, the participants of this process create a place for awareness that can be used by the ‘consumer’ to query his or her perspective, and pose a question on how to use information.



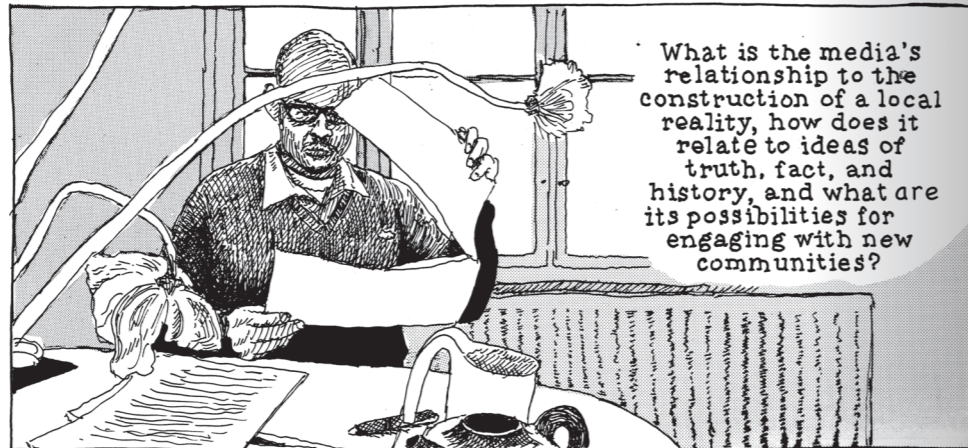
If we consider the practice and theory of art as what can question our idea of reality and 'given' contexts, it has not only to raise certain questions...



...it has not only to raise certain questions but it has to be inventive, to pursue new proposals; if reusing old notions, it has to add to them in a relevant way.



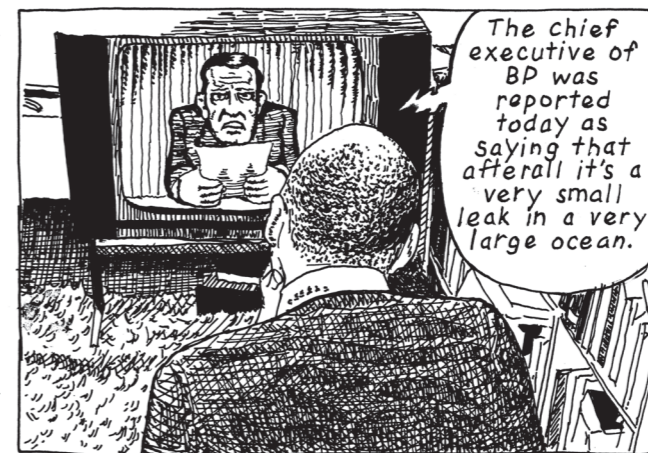
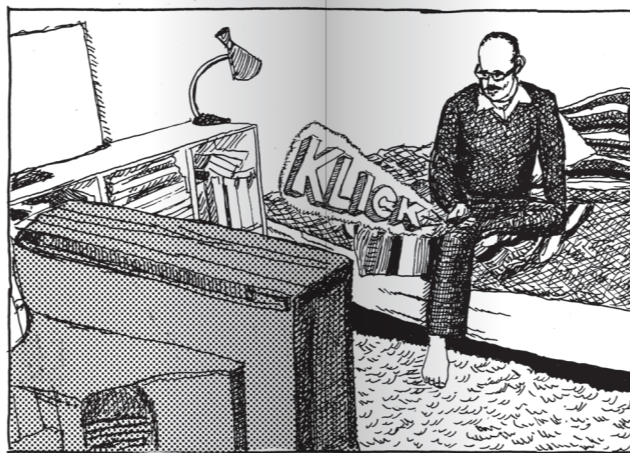
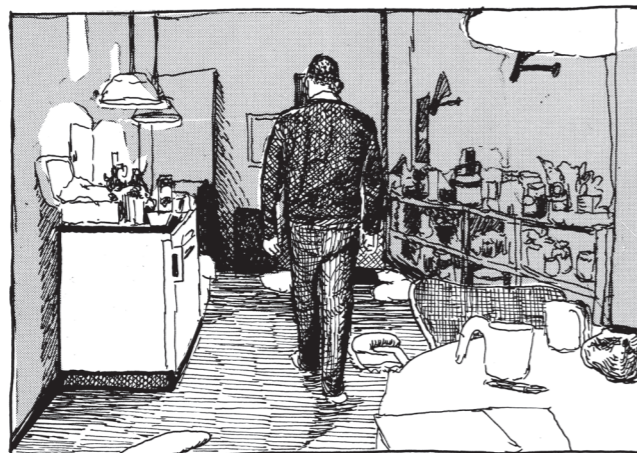
Of course 'the political' is constantly positioned and articulated with the media, so how does a 'politically motivated' contributor fit in this framework?



What is the media's relationship to the construction of a local reality, how does it relate to ideas of truth, fact, and history, and what are its possibilities for engaging with new communities?



...What we gather from Marshall McLuhan's analyses a few decades ago is that the medium which actually carries the content is essentially devoid of any content.



The chief executive of BP was reported today as saying that after all it's a very small leak in a very large ocean.

SITUATED STORIES

HISTORIAS SITUADAS

Curatorial assistant/Asistente de comisariado, Manifesta 8

RÍAN LOZANO

No importa cómo o dónde me sitúe. No importa que esté trabajando en el contexto universitario, en el departamento de comisariado de una bienal o como crítica de arte. Los inicios son siempre problemáticos. Siempre encuentro ese extraño impulso que me hace dedicarme a cosas que al mismo tiempo me interesan y me repelen en cierto sentido.

Hace algunos años, cuando acabé mis estudios de licenciatura en la universidad, tuve que enfrentarme a una compleja situación ligada a una crisis epistémica. Interesada en el arte contemporáneo y formada en la historia del arte y en la estética más tradicional, decidí tratar de entender (quizá desaprender) cómo la Historia Universal de la Belleza, de las obras de arte y de los movimientos artísticos, se había articulado a partir del momento en el que las disciplinas académicas aparecieron como tales en la vieja Europa, allá por el siglo XVIII.

Algo similar me ocurrió cuando escuché por primera vez el término *comisariado*, y desde el momento en el que comprendí el significado de esta profesión. Me atrajo la idea de considerar el comisariado como una práctica creativa y colaborativa, pero esta atracción no impidió que pronto me diera cuenta del papel que muchas de estas actividades estaban desempeñando en la consolidación de un discurso cultural hegemónico.

En cualquier caso, todavía no sé si paradójica o consecuentemente, acabé realizando una tesis doctoral en un departamento de estética y teoría del arte y, en la actualidad, trabajo como asistente de comisariado de esta bienal. Es por ello que en ocasiones pienso que merezco una auto-explicación, algo que me salve ³/₄ aunque sea transitoriamente ³/₄ del abismo de la incoherencia más radical.

No matter where or how I am placed. No matter if I am working at the Academy, in the curatorial department of a biennial, or as an art critic. The outset is always problematic. There will always be this odd drive that leads me to engage with subjects that interest me and repel me at the same time.

Some years ago, right after I finished my degree at the University, I faced a difficult situation related to an epistemic, or cognitive, crisis. Being interested in contemporary art and trained in the most traditional art history and aesthetics, I decided to understand (maybe unlearn) how this Universal History of Beauty, of masterpieces, art geniuses and artistic movements, has been articulated from the moment when academic disciplines first appeared as such in Europe, back in the 18th Century.

Something similar happened to me when I heard the word *curating* for the first time, and since the moment I learned what this profession was meant to be. I felt captivated by the idea of curating as a creative and collaborative practice, but I soon started to think about the role that many of these activities were also playing in the consolidation of a hegemonic cultural discourse.

However, and I still don't know if this was paradoxically or consequently, I ended up doing a PhD in a department of aesthetics and theory of art history, and I am currently working as a curatorial assistant at this biennial. That is why sometimes I feel that I owe myself an explanation to save me from the abyss of radical incoherence.

Coming back to my doctoral research, I decided to start from the very heart of this (self) crisis of knowledge. After five

Cuando comencé a trabajar en la investigación doctoral, decidí empezar mi labor partiendo de las entrañas mismas de esta crisis personal de conocimiento. Tras cinco años de estudio en una disciplina académica, mi interés por cuestiones políticas ³/₄ encabezadas por la lucha feminista ³/₄ parecía totalmente desconectado de los conocimientos obtenidos durante la licenciatura. Quizá me había equivocado de carrera. Los temas que me interesaban no habían tenido ni un solo hueco en los programas universitarios en los que me había formado. Quizá debí haber estudiado otra cosa. Sin embargo, al pararme a pensar qué podía haber sido esa *otra cosa*, la respuesta nunca aparecía. Me interesaba la política, pero también la producción cultural. En realidad, me interesaba la cultura por su conexión con lo social y lo político, tanto como la política por su intervención en el terreno cultural.

Embarcada en estas preguntas y al tratar de comprender por qué me interesaba la estética si mis preocupaciones personales ³/₄ pronto aprendí que no tenía por qué separarlas de las académicas ³/₄ estaban relacionadas con cuestiones políticas y sociales, surgió la premisa que sería el motor de arranque de toda esta investigación: la estética y la historia del arte no eran solo el estudio clásico de la belleza y el análisis histórico de las grandes obras maestras, respectivamente; la estética y la historia del arte forman parte de un entramado de intereses sociopolíticos que han actuado en su legitimación histórica, esto es, en su *normalización*.

En oposición al conocimiento tradicional y a sus conexiones con las nociones de representación y autoridad, la alternativa epistémica que centró mis análisis se basaba en una interpretación de la estética que

years of studying an academic (*normal*) discipline, my interest in political issues—with the feminist struggle at the fore—seemed absolutely disconnected from the knowledge acquired throughout my degree. Maybe I chose the wrong career. Perhaps I should have studied something/ somewhere else. However, when I stopped to think what this *something else* could have been, the answer never came to me. I was interested in politics, and also in cultural production. Actually, I was interested in culture, due to its connection with the social and political sphere, and politics, given its intervention in the cultural scope.

Once I had embarked on these questions, I tried to understand why I was interested in aesthetics if my personal concerns (I soon learned there was no reason why I should separate them from the academic) were related to political and social issues. The premise which would be the starting point of this whole research then arose: Aesthetics and Art History were not only the classic study of beauty and the historical analysis of masterpieces, respectively; aesthetics and art history form part of a structure of socio-political interests which have acted in their historical legitimisation, that is, in its *normalisation*.

In opposition to traditional knowledge and its connections with notions of representation and authority, the epistemic alternative I dealt with was based on an interpretation of aesthetics from what I called *abnormal cultural practices*: an invented category¹ which, on the one hand, enabled me to analyse the role of representation in the legitimisation of normative knowledge and, and at the same time, allowed me to consider the possibility of building a different aesthetic (dis)order as a propositive strategy².

partía de las *prácticas culturales anormales*: un categoría¹ inventada que, por un lado me permitió estudiar el papel de la representación en la legitimación del conocimiento normativo y, por otro, me llevó a proponer la construcción de un (des)orden estético diferente².

Ahora, mientras escribo este texto, empiezo a entender que no es simple casualidad que, acabada la tesis doctoral, hoy me encuentre trabajando en un departamento de comisariado. La incoherencia en este caso se resuelve más fácilmente. En realidad, me bastó escuchar durante nuestra primera conversación, el enfoque que CPS proponía para el desarrollo de su proyecto en *Manifesta 8*.

Sentados en tres sillas del Pabellón 5 del antiguo Cuartel de Artillería, Khaled Ramadan y Alfredo Cramerotti me hablaron de la *necesidad* de expandir las fronteras del arte y la estética. Para hacerlo, apostaban por el uso de los *media*, de las prácticas relacionadas con el periodismo estético; insistían en la importancia de usar los canales mediáticos y otras experiencias culturales desarrolladas fuera de las plataformas *tradicionales* del arte; argumentaban en torno a la necesidad de cuestionar las urgencias políticas y sociales sin olvidar los procesos de traducción cultural establecidos entre lo global y lo local. Como ocurría con la actividad de las prácticas culturales anormales, la propuesta de CPS planteaba una alternativa conectada a una preocupación epistémica: la necesidad de crear un nuevo terreno desde donde el conocimiento del *otro* y del *uno* pudiera ser abordado desde una perspectiva compleja e infectada por constantes negociaciones e intercambios. En este contexto, las nuevas historias mediáticas (también *mediadas*) y situadas³ no solo

Now, while writing this text, I start to understand that it is not by chance that I am currently working in a curatorial department. Incoherence in this case was easily solved. In fact, hearing CPS' curatorial approach for Manifesta 8 during our first conversation was enough. In our first *tête à tête* in the Pavilion 5 of the Antiguo Cuartel de Artillería, Khaled Ramadan and Alfredo Cramerotti told me about the *necessity* of expanding the existing boundaries of art and aesthetics by introducing the notion of media and aesthetic journalism; they insisted on the importance of using media(ted) channels and cultural experiences away from the *traditional* art platforms; about the necessity of facing and questioning social and political urgencies without forgetting the processes of cultural translation established between the global and the local.

As for the activity of the abnormal cultural practices, the CPS proposal attempts to construct an alternative, linked to an epistemic concern: the necessity of creating a new sphere from where current knowledge of the *other* and the *one* can be accessed from a complex perspective of constant negotiation and interchange.

In this context, new mediated and situated³ stories are not only revealing how the hegemonic media regime operates. Moreover, they are acting by themselves as political answers, a new way of presenting the world and dealing with meaning.

Artists and other cultural producers involved in this curatorial proposal are evidently facing two important challenges. First of all they have been asked to address subjects (without falling into what could be considered a "themed exhibition") related to the particular context of the biennial: the Region of Murcia and the idea of a possible dialogue with North Africa.

revelarían cómo el régimen hegemónico opera. Estas actuarían, a su vez, como respuestas políticas: una nueva forma de presentar el mundo y de tratar con los significados.

Resulta evidente que los artistas y el resto de productores culturales implicados en esta propuesta han tenido que enfrentarse a dos retos importantes. En primer lugar, han debido abordar (sin caer en el la creación de una “exposición temática”) cuestiones relacionadas con el contexto más inmediato en el que se desarrolla esta bienal: la Región de Murcia y la posible existencia de un diálogo con el norte de África. Por este motivo, la mayoría de las obras de nueva producción están avaladas por diferentes viajes de investigación a través de los cuales los artistas han visitado la región y algunas de sus instituciones (las ciudades de Murcia y Cartagena, pueblos como Zarandona o Llano del Beal, las minas de La Unión y Mazarrón, lugares como Portman, archivos como el CEHIFORM en Cartagena, el Archivo Regional de Murcia, periódicos locales, emisoras de radio, cadenas de televisión, etc.). En segundo lugar, dada la orientación mediática elaborada por CPS, los artistas han debido tener en cuenta —en el sentido de contar con— a un tipo de público que va más allá del visitante tradicional del contexto artístico contemporáneo: una audiencia heterogénea en la que, tal y como indicó David Morley⁴, todos estamos, de un modo u otro, incluidos.

En este marco de trabajo, Cramerotti y Ramadan, así como los artistas y el resto de agentes implicados en su proyecto, han desarrollado ciertas habilidades viajeras. En este viaje colectivo hemos cruzado fronteras en un sentido no exclusivamente físico. Este ha sido (y todavía es) un

Hence, the majority of the new works produced for Manifesta 8 have been supported by previous research trips where artists visited the region and its institutions (from the cities of Murcia and Cartagena, to the mines in La Unión, Mazarrón and Portman Bay, archives like the CEHIFORM in Cartagena, the Archivo Regional in Murcia, picturesque villages like Zarandona or Llano del Beal, etc.), and met with social and cultural figures from this area of Southern Europe (NGOs, cultural associations, inmates and employees in the prisons of Murcia and Cartagena, schools of art, drama and design, teachers and students of the University of Murcia, local newspapers, radio station and television, etc.).

Secondly, given the media-orientated proposal elaborated by CPS, artists have also been required to address and engage a special and broader (media) audience which goes beyond the traditional public of the contemporary art context: an heterogeneous group in which, as David Morley⁴ pointed out, we are all, in one way or another, included.

Within this framework, Cramerotti and Ramadan, together with artists and their colleagues, have been developing traveling skills. In this collective trip we have been trying to cross boundaries not only in a physical sense. It has been (still is) a journey to expand possibilities, a journey that tries to challenge those other limits related with the production of (normal) knowledge.

Unlike other types of discourse inaccessible to the great majority - and by inaccessible I mean the type of legal, medical, historical or political discourses which have historically exerted a great power of control and distribution over those individuals who have not had the capability

recorrido interesado en expandir posibilidades, un camino que ha tratado de desafiar aquellos otros límites relacionados con la producción del conocimiento (*normal*).

Frente a otro tipo de discursos inaccesibles para la gran mayoría —y con *inaccesibles* me refiero a aquellos discursos legales, médicos, históricos o políticos que han ejercido históricamente un gran poder de control y distribución sobre los individuos— el terreno práctico de la cultura agujerea los opacos tejidos históricos y legales. En este ámbito y precisamente a través del trabajo con los *media*, la propuesta de CPS trata de negociar un nuevo espacio, una nueva forma de ver y escribir el mundo.

Esto, definitivamente, no es Historia. Estará dentro de la historia ³/₄ en un contexto muy preciso ³/₄ pero tomando la forma de historias parciales.

to intervene - the practical sphere of culture makes holes in the historical and legal fabrics. In this area and precisely through the work with media, the CPS proposal attempts to negotiate a new space, a new way to view and write the world.

This is definitely not History. It will be embedded in history – in a very precise context - but in the form of partial stories.

1

Aunque no puedo presentar una explicación exhaustiva de este término, me gustaría al menos clarificar que la *anormalidad*, en este contexto, solo puede entenderse en relación a una norma cultural que hemos analizado mientras trabajábamos, entre otros, con la *Norma del Gusto* de David Hume, el *Straight Mind* de Monique Wittig, el concepto de *Ideología* de Althusser o el trabajo de Michel Foucault en torno a las nociones de poder, discurso y conocimiento.

2

Riánsares Lozano, *Prácticas culturales anormales. Notas para un ensayo (alter) mundializador*. Valencia, 2008, <https://www.educacion.es/teseo>.

3

Tomamos aquí prestada la noción de “conocimiento situado” (una herramienta feminista para “reconstruir las declaraciones de verdad” y para desenmascarar “las doctrinas de objetividad”) desarrollada por Donna Haraway en “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”, *Feminist Studies*, vol. 14, núm. 3, 1988: 575-599.

4

David Morley, “What’s ‘home’ got to do with it? Contradictory dynamics in the domestication of technology and the dislocation of domesticity”, *European Journal of Cultural Studies*, vol. 6 (4), London, 2003: 451.

1

Although we cannot present an exhaustive explanation of this term, we should at least clarify that *abnormality* in this context can only be understood in relation to a cultural norm that we analysed while working, among others, with David Hume and his *Standard of taste*, Monique Wittig’s *Straight Mind*, Althusser’s concept of Ideology or Foucault’s work on power, discourse and knowledge.

2

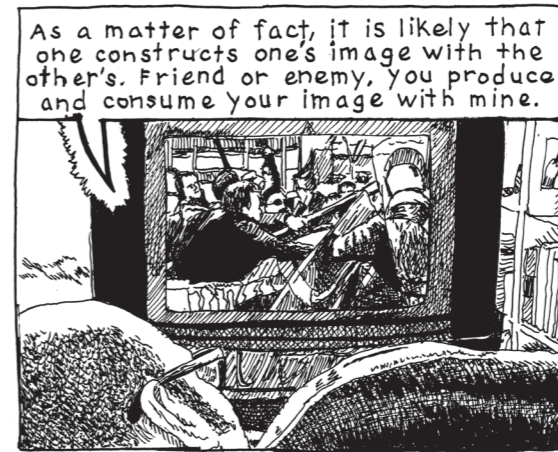
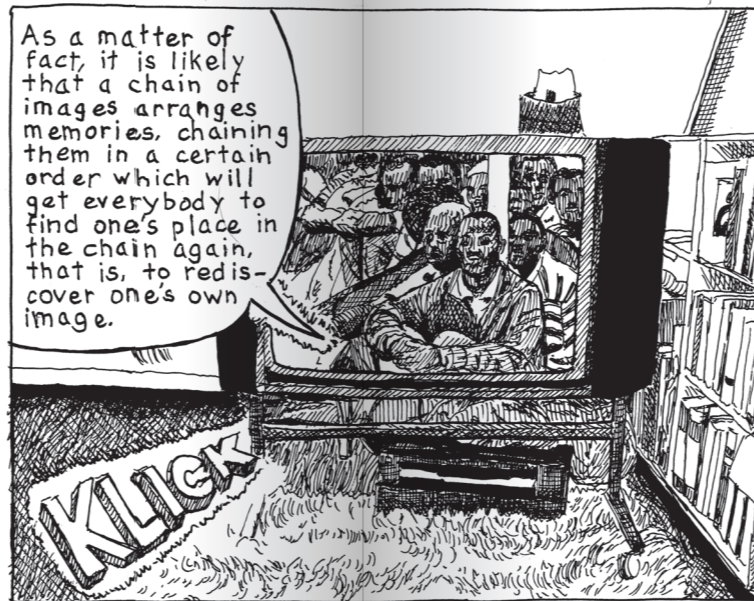
Riánsares Lozano, *Ab-normal cultural practices. Notes for an (alter) mondialising essay*. Valencia, 2008. <https://www.educacion.es/teseo>

3

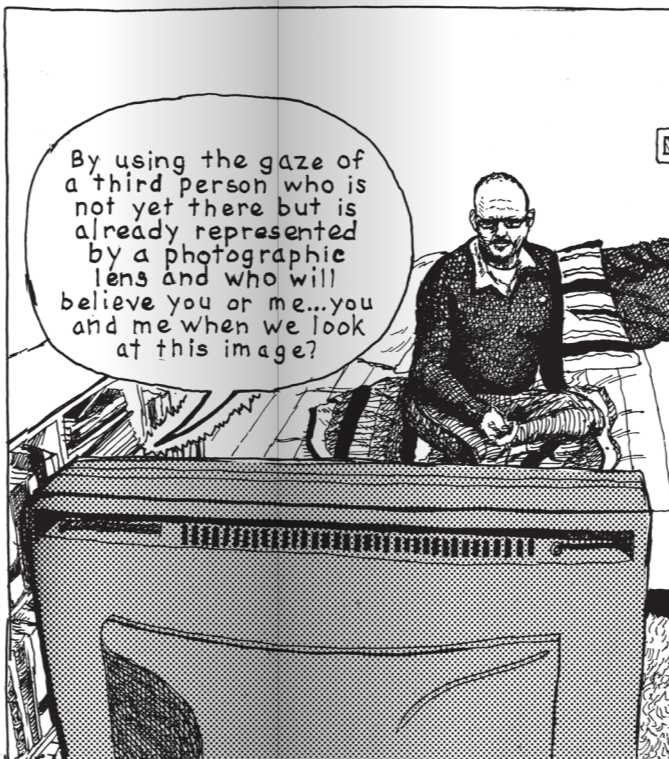
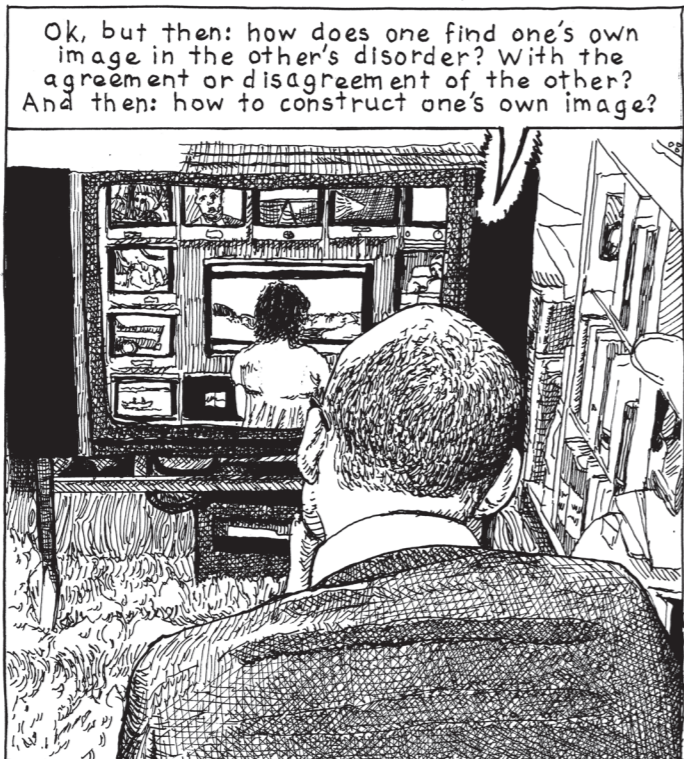
We borrow here the notion of “situated knowledge” (a feminist “tool for deconstructing the truth claims” and unmasking “the doctrines of objectivity”) developed by Donna Haraway, “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”, *Feminist Studies*, vol. 14, no.3, 1988: 575-599.

4

[...] given the ubiquity of media of all forms in the contemporary world, the old distinction between those who are part of the media audience and those who are not is now quite outmoded for the simple reason that we are now, in effect, audiences to some kind of media almost everywhere and all of the time” David Morley, “What’s ‘home’ got to do with it? Contradictory dynamics in the domestication of technology and the dislocation of domesticity”, *European Journal of Cultural Studies*, vol. 6 (4), London, 2003: 451.



And now thinking of what we are doing here. Nobody knows how to answer, or answers are crooked. We don't do much better, anyway.



One must find the time to have the time to see things simply; not to be scared anymore to say that it's things that are complicated and that anxiety is simple.



THE MAN WHO STARES AT MEDIA

(Remote Viewing of the Chamber of Public Secrets)

EL HOMBRE QUE MIRABA FIJAMENTE A LOS MEDIOS

(Visión remota de Chamber of Public Secrets)

TIRDAD ZOLGHADR

Mi familia vitorea al televisor cuando disparan a un soldado estadounidense en Kunduz. Incluso ríen. No con carcajadas de esas de darse palmadas en los muslos; más bien son risitas cómplices subidas de tono, como si acabaran de contarles un chiste ingenioso. Para que quede claro, mis padres tienen lo mismo de talibanes que Hugh Hefner. La razón por la que se ríen es porque saben que Teherán será la siguiente ciudad en caer. El incordio que los insurgentes del país vecino han representado es el único motivo para que Teherán no haya sido reducida a escombros hace ya tiempo. De momento, claro. Pero, en mi historia personal, tanto el tema como el modo de *transmitirlo* están claramente entrelazados con el formato, el estilo y la ideología que difunden los medios de comunicación, así como con los modos de consumo que estos determinan. Han fraguado en la edición nocturna de los telediarios, porque, como el 99% de los lectores de este catálogo de la biennial *Manifesta 8*, mis padres no conocen Irán. Saben tanto de Teherán como yo de Murcia. ¿Se ríen los iraníes con la televisión? ¿Visten con albornoces como los de Hugh Hefner? Una anécdota es un momento prescriptivo camuflado como descriptivo que evoca una cháchara personal al tiempo que expone una alegoría tácita de cómo parece funcionar el mundo (Meaghan Morris). Su vida política se dilata enormemente por la reivindicación de su propia intimidad. Dejando de lado la ofensiva mnemónica, la pedagogía adulta funciona mejor cuando los alumnos no son conscientes de estar siendo educados, motivo por el cual el recato de lo micropolítico puede obrar maravillas. Eso mismo también explica por qué las bienales rebosan este tipo de obras: declaraciones agresivas de una responsabilidad

My family cheers the TV when US soldiers get shot in Kunduz. They even laugh. Not a thigh-slapping laugh, more of a loud giggle, as if they just heard a knock-knock joke. To be sure, my parents are about as Taliban as Hugh Hefner. Reason they're laughing is because they know Tehran is next. The pain-in-the-neck that the neighboring insurgents have represented is the only reason Tehran hasn't long been blown to smithereens. So far, so good. Now in this personal family story of mine, both the subject matter and its mode of "transmission" is obviously enmeshed with the format, style and ideology of mass media, and the varying modes of consumption thereof. Not only in that it addresses the evening news, and the varying modes of consumption thereof, but in that 99% of the readership of this Manifesta 8 biennial booklet will not know Iran, let alone my parents. They will forever know as much about Tehran as I do about Murcia. Do Iranians chuckle at TV sets? In Hugh Hefner bathrobes perhaps? An anecdote is a prescriptive moment cloaked as a descriptive one, suggesting personal chatter while simultaneously offering a tacit allegory of how the world is seen to be working (Meaghan Morris). Its political shelf-life is greatly enhanced by its very claim to intimacy. The mnemonic thrust aside, adult pedagogy works best when the pupils do not realise they're being educated, and that is why the modesty of the micropolitical can work wonders. It's also why biennials are full of this stuff. Aggressive claims of staggering responsibility, couched in the invulnerable framework of personalised docu-fiction, lots of frail subjectivity and agonistic criticality and dematerialisation and so on.

Proxemics is the study of distances. The term was introduced by anthropologist Edward Hall in the 1960s, and was only

asombrosa expresadas en el marco invulnerable de la docufcción personalizada, frágil subjetividad a gogó, críticas agonizantes, desmaterialización, etc.

La *proxémica* es el estudio de las distancias. El término lo introdujo el antropólogo Edward Hall en los años sesenta del siglo xx, si bien ha sido recientemente cuando artistas esquivos y bastante distanciados como Liam Gillick lo han retomado. La página de *Wikipedia* dedicada a la *proxémica* explica las sutilezas que distinguen “distancia crítica” de “distancia de vuelo”, “distancia personal” de “distancia social”, etc. La distancia es algo en sí mismo. No es algo etéreo y aristocrático, como un aura inabarcable o un ensayo de un comisario de arte, sino algo tangible, como un módem o una tarjeta de embarque de Easyjet. Conviene tenerlo en cuenta al analizar el planteamiento de CPS sobre las múltiples tonalidades de distancia que constituyen, por así decirlo, la semilla de su práctica: distancias entre geografías, estéticas, disciplinas, artistas, sitios web. Es posible imaginar todas estas ideas y prácticas, conceptos y discursos gorjeando con melancolía mientras se abren camino a través de un paisaje de éter, como murciélagos o ballenas azules. Buscan los ecos reconfortantes de la distancia, no la amenaza del impacto. *Proxémica* por encima de proximidad. Una trampa común en la que CPS no cae es la de presentarse como antídoto glorioso a los desafíos que sugiere; prefieren dejar tales pretensiones para otros. Otro aspecto que me gusta de este colectivo es que posee un nombre extraordinario, evocador de las interpretaciones más descabelladas. El nombre remite oficialmente a asuntos públicos que las personas reconocen solo tácitamente, aunque todos sepamos que expresar las ideas propias en las bienales es como proclamar

recently picked up by notoriously distanced, elusive artists such as Liam Gillick. The proxemics Wikipedia page can explain subtleties distinguishing “critical distance” from “flight distance”, “personal distance” from “social distance”, and more. Distance as a thing in itself. Not wafty and aristocratic, like an incommensurable aura, or a curatorial statement, but very tangible, like a modem, or an easyjet boarding pass. This is helpful as you watch CPS address the many shades of distance which constitute, one might say, the kernel of their practice, distances between geographies, aesthetics, disciplines, practitioners, websites and more. You can picture all these ideas and practices, concepts and discourses melancholically chirping their way through the ether-scape like bats or blue whales. Seeking the reassuring echoes of distance, not the threat of impact. Proxemics over proximities. A common trap that Chamber of Public Secrets does not fall into, is that of presenting itself as the glorious antidote to the challenges they evoke, preferring to leave these pretensions to others. Another thing I like about the collective is that it has an extraordinary name which evokes the wildest of interpretations. The name officially refers to publicly known matters that people acknowledge only tacitly, but we all know expressing your ideas at Bienales is like hollering your feelings across a crowded nightclub.

Seeing that far-flung misunderstandings are as useful as they are constitutive to our line of work, I'm writing my response to the work and agenda of CPS as a Remote Viewer, another chirping Blue Whale of a critic, knowing only the website, the discourse and little else. Remote Viewing, for those who haven't witnessed its popularisation qua the recent blockbuster *The Men Who Stare at Goats*, is the supernatural ability to gather

tus sentimientos a todo pulmón en medio de una discoteca infestada de gente.

Consciente de que los malentendidos remotos son tan útiles como constitutivos de nuestra línea de trabajo, escribo mi respuesta al proyecto y el programa de CPS en calidad de observador remoto, otro crítico en la guisa de ballena azul gorjeante, pues lo único que conozco es la página web, el discurso y poco más. La visión remota, para quienes no han testimoniado su popularización en el reciente éxito de taquillas *Los hombres que miraban fijamente a las cabras*, es el don sobrenatural de recopilar información acerca de algo remoto sin utilizar ninguno de los cinco sentidos. Las técnicas de visión remota no solo disfrutaron de una succulenta historia militar en el transcurso de la Guerra Fría, sino que actualmente encajan a la perfección con la metafísica aurática y supersticiosa que guía y estructura nuestra implicación con el arte contemporáneo; es este un motivo que, en otras palabras, me induce a sugerir que los placeres misteriosos de la *proxémica* son relevantes para el programa de CPS, pero también para las artes en tanto que *modus operandi* constitutivo, dentro del cual me incluyo como entrevistado. No se trata de una técnica inusitada entre los críticos, que a menudo mantienen una distancia dogmática con respecto a los artistas acerca de quienes escriben con la esperanza de erradicar la intención de la ecuación crítica. Los fascinantes problemas que surgen cuando el escritor, la escritura y el objeto de esta desoyen las reglas de la *proxémica* se han analizado por activa y por pasiva en teoría literaria, si bien el tema continúa siendo una maraña en el campo del arte, un campo regido por el carisma donde aún falta aceptar que los productores se exceden ligeramente en lo que se refiere a su trabajo.

information about a faraway thing without using any of your five senses. Not only did Remote Viewing techniques enjoy a weighty military history during the course of the Cold War, they now sit well with the auratic, superstitious metaphysics that drive and structure our engagement with contemporary art. Which is why I'm suggesting, in other words, that the mysterious pleasures of proxemics are important to CPS as an agenda, but also to the arts as a constitutive *modus operandi*, including myself as respondent. The technique is nothing unusual to critics, who very often keep a dogmatic distance to the practitioners they're writing about, in the very hope of evacuating intention from the critical equation. The staggering problems that arise when the writer, the writing and the bewritten disregard the rules of proxemics have all been thoroughly theorized in the field of literature, but the topic remains a mess in the charisma-driven field of the arts, where it's yet to be accepted that the producers are somewhat beside the point when it comes to their work.

Speaking of producers, where's the *manifesta* in all this? Belumbering the continent like a mammoth on the icy tundra. Now loudly laying claim to neighboring land masses in complete, sweet oblivion to the colonial connotations its appetites imply. There is nowhere, it seems, where the mighty creature would ever accept to shut up and turn around, and in that, it embodies the voracious European tradition of claiming a right to an opinion absolutely everywhere, under any circumstances, with a confidence that takes your breath away. How is this a different dynamic to the Remote Viewing mechanisms described above, so common among critics and public secret chambers alike? Perhaps in that some of the above techniques are usually -

Hablando de productores, ¿dónde está *Manifesta* en todo este tinglado? Avanza pesadamente a través del continente como un mamut a través de la tundra helada y ahora reclama con fuerza las masas terrestres vecinas, dulce y completamente ajena a las connotaciones coloniales que implica su apetito. Al parecer, no existe ningún lugar en el que la poderosa criatura aceptará jamás cerrar la boca e iniciar el retorno y, en ese sentido, personifica la voraz tradición europea de reclamar el derecho a tener una opinión absolutamente en todos sitios, bajo cualquier circunstancia, con una confianza en sí misma desconcertante. ¿En qué se diferencia esta dinámica de los mecanismos de visión remota descritos anteriormente, tan comunes entre los críticos y las “cámaras de secretos públicos” de toda índole? Quizá en que algunas de las técnicas citadas son, normalmente, contradictorias en términos productivos, pues quedan atrapadas en una dialéctica pegajosa de tender la mano para luego esconderla. En gran medida, en la acepción bejaminiana del término, un aura es intrínsecamente un asunto doblemente proxémico de distancia atractiva e inminencia esquiva. No hablamos exactamente del “para siempre jamás” o “siempre más”, de la “mala infinidad” acumulativa, como diría Hegel. Dicho esto, el asunto doblemente proxémico es peligroso por la proximidad de estar “al alcance de la mano” y la posibilidad de convertirse en otra versión más de un “reinado interno”.

Por este motivo, en lo que concierne a CPS y a simple vista, el alcance de su programa para visión remota resulta igualmente apabullante: salas de exposición, medios, organizaciones, metodologías, procesos, transmisiones, frases acumulativas de mandatos tras mandatos, transnacionalidad

productively contradictory in that they, re caught up in a gluey dialectics of reaching out and shying away. Much as in the traditional Benjaminian sense of the term, an aura is intrinsically a doubly proxemic affair of beckoning distance and elusive imminence. This is not quite the same as the sheer Evermore and Ever Further, the accumulative “Bad Infinity” as Hegel might say. That said, the doubly proxemic affair is just as dangerously close to “reaching out” becoming just another version of “reining in”.

That is why, when it comes to CPS, at first glance, the scope of their Remote Viewing agenda is similarly frightening. Venues, media, organisations, methodologies, processes, demands, transmissions, each sentence piling up mandate after mandate, interdisciplinary transnationalism after transdisciplinary internationalism, in a preoccupation with art, mass media, society and their relationships to networked existences of various shapes and sizes. Bon appétit. In the attempt to take a closer look, it's hard to discern where the campaigns stop and the politics begin. Since the wildly intelligent discourse is so pervasive, it is of course arguably part of the work. The distinctive feature, I would again argue, lies in the aforementioned ambivalence with respect to their objects of perusal, but also in the CPS engagement with mass media precisely. A significant keyword in the CPS lingo is “aesthetic journalism”, along with other references marking an honest collective attempt at the reorganisation and reframing of knowledge production in the arts, one that is long overdue. “Journalism” is reminiscent of the French “jour” - “day” but initially stemming from the Latin *diurnalis*, “daily”, and surely enough, the thing about journalists is the regularity and the resulting muscle. The sheer writerly timekeeping, fifty

interdisciplinaria tras internacionalidad transdisciplinaria, y el interés en el arte, los medios de comunicación, la sociedad y su relación con las existencias en red de distintas formas y dimensiones. *Bon appétit*. Si se intenta analizar más en detalle, resulta arduo discernir dónde concluyen las campañas y dónde empieza la política. Su discurso, increíblemente inteligente, resulta persuasivo en grado sumo, lo cual, evidentemente, forma parte de su trabajo.

La característica distintiva —volvería a defender— radica en la mencionada ambivalencia con respecto a sus objetos de estudio, pero también precisamente en la implicación de CPS con los medios de comunicación de masas. Una palabra clave determinante en la jerga de CPS es “periodismo estético”, junto con otras referencias que caracterizan el intento colectivo honesto de reorganizar y reencuadrar la producción de conocimiento en el arte, un intento tardío. El término inglés para periodismo, *journalism*, recuerda a la palabra francesa *jour* (‘día’), si bien procede originalmente del latín *diurnalis* (‘diario’), puesto que es evidente que, si algo caracteriza a los periodistas, es su regularidad y vigor resultante. Su mera puntualidad: cinco flexiones en tantos segundos, cinco mil palabras en tantos días. Ni punto de comparación con articulistas independientes como yo mismo, con nuestras excusas por no llegar a los plazos de entrega y nuestros párrafos farragosos. (Dada la preocupación por el espacio, más que por el tiempo, también convendría tener en mente el término *reportar*, como el *re-portare*, cuya raíz latina significa ‘volver a llevar’). Lo revelador en este sentido es el hecho de que el término “periodístico” se considere generalmente un insulto en el campo del arte, casi tan peyorativo como

push-ups in so many seconds, five thousand words in so many days. Compare the essayist freelancers like myself, with their deadline apologetics and pasty paragraphs. (Given the preoccupation with space, rather than time, one might also consider the term “reporting”, as in “re-portare”, the Latin root meaning to “carry back”.) What's revealing here is the fact that the term “journalistic” is widely considered an insult in the arts, nearly as bad as “populist” or “interesting”. Even (or especially) curators and research-oriented artists would be loathe to compare themselves to journalists, and the earnest fascination on behalf of CPS for the overlaps with mass media is telling.

Preparing this text, a friend of mine drew my attention to Friedrich Nietzsche's *On the Future of Our Educational Institutions*. It's worth quoting the first lecture at length: “It is precisely in journalism that [the] expansion and the diminution of education join hands. The newspaper actually steps into the place of culture, and he who, even as a scholar, wishes to voice any claim for education, must avail himself of this viscous stratum of communication which cements the seams between all forms of life, all classes, all arts, and all sciences [as] a rule. In the newspaper the peculiar educational aims of the present culminate, just as the journalist, the servant of the moment, has stepped into the place of the genius.” Among many other things, Nietzsche's suspicions are reminiscent of more contemporary ones such as Terry Eagleton's, who rarely misses an opportunity to explain how culture used to be oppositional to capitalism, by virtue of being inherently ambivalent, skeptical and ambiguous. Now the two are like Beavis & Buttthead, with the language of media and the language of culture both beholden to the language of everyday life. Which

lo son “populista” o “interesante”. Incluso (o especialmente) los comisarios y artistas centrados en la investigación, detestan compararse con periodistas, de ahí que la fascinación sincera que CPS manifiesta por los solapamientos del arte con los medios de comunicación resulte reveladora.

Durante la fase de preparación de este texto, un amigo me recordó la obra de Friedrich Nietzsche *El futuro de las instituciones educativas*. Recojo aquí una extensa cita de la primera conferencia que contiene: “Efectivamente, en el periodismo confluyen las dos tendencias: en él se dan la mano la extensión de la cultura y la reducción de la cultura. El periódico se presenta incluso en lugar de la cultura, y quien albergue todavía pretensiones culturales, aunque sea como estudioso, se apoya habitualmente en ese viscoso tejido conjuntivo, que establece las articulaciones entre todas las formas de la vida, todas las clases, todas las artes, todas las ciencias, y que es sólido y resistente como suele serlo precisamente el papel de periódico. En el periódico culmina la auténtica corriente cultural de nuestra época, del mismo modo que el periodista —esclavo del momento presente— ha llegado a substituir al gran genio”. Los recelos de Nietzsche nos recuerdan a otros más actuales, como los expresados por Terry Eagleton, quien rara vez desaprovecha la oportunidad de explicar que, en el pasado, la cultura se alzaba en contra del capitalismo por el mero hecho de ser inherentemente ambivalente, escéptica y ambigua. Pensemos ahora en dos personajes como Beavis y Buttthead, que entretejen el lenguaje de los medios de comunicación con el de la cultura y el de la vida cotidiana. He aquí el porqué de que hoy se considere indecoroso hablar en términos cultos acerca de algo común y corriente. Si se leen las

is why it,s now considered unbecoming to speak in uncommon terms of something common. If you read the realist novels of Nietzsche,s time - Zola and Maupassant & co. - you,ll see why he regarded “journalism” as the epitome of everything wrong with knowledge production as he knew it. The second half of the 19th Century was a time when the press discovered new powers, and scuttled across the continent steering the careers of politicians and intellectuals, and entre colonies, at the flick of an edit. They popularised and connected, summarised and paraphrased at will. Unchecked and unfiltered, since they posited themselves as the conscience of civil society precisely. It was worse than a Biennale.

A primary need within the biennial industries today is not so much that of drawing in even more multitudes, nor, on the contrary, of abandoning the journalistic altogether, but of a transparent self-assessment in unambiguous terms. A need to ascertain what dematerialised, post-disciplinary research in the expanded art field is realistically producing. What are the stakes and responsibilities. The reason CPS takes its cues from mass media and remains productive is because it addresses those questions. This is where the strength and the contribution of CPS lies, compared to the usual epistemic paparazzi. Moreover, from what I can see as a Remote Viewer designate, the viability of the journalistic trope lies not only in the gesture, but in the employment thereof. What is perhaps scary in discourse becomes refreshing in action. I have yet to see CPS take the swerve into the self-congratulating heroics so many progressive agendas indulge in. The Chamber seems too confident to need this sort of thing, and it,s bracing to see the temperament of smuggling and xeno-epistomising in a place where the

novelas realistas de la época de Nietzsche —Zola, Maupassant y compañía—, se entiende por qué el alemán consideraba el periodismo como el epítome de todo lo nocivo en la producción de conocimiento tal como él la concebía. En la segunda mitad del siglo XIX, la prensa descubrió los nuevos poderes de las noticias y recorrió de cabo a rabo el continente manejando las carreras de políticos e intelectuales, de colonias enteras, con el parpadeo de un editorial. Los periodistas popularizaban y conectaban, resumían y parafraseaban a voluntad. Sin comprobaciones y sin filtros, se posicionaban, ni más ni menos, como conciencia de la sociedad civil. Era peor que una biennial.

En la industria de las bienales actuales, lo interesante no sería tanto asimilar a más multitudes, sino, por el contrario, erradicar el periodismo de raíz, ofreciendo, eso sí, una autocrítica transparente, sin ambigüedades. Impera la necesidad de corroborar qué está produciendo en realidad la investigación desmaterializada y posdisciplinaria en el campo del arte ampliado, cuáles son las apuestas y cuáles las responsabilidades. Si el colectivo CPS sigue el ejemplo de los medios de comunicación generales y, pese a ello, continúa siendo productivo, la explicación cabe buscarla en que aborda precisamente todas estas cuestiones. Ahí radican la fortaleza y la aportación de CPS, frente a la debilidad de los *paparazzi* epistémicos habituales. Además, por lo que he podido comprobar en tanto que observador remoto designado, la viabilidad del tropo periodístico no sólo estriba en el gesto, sino también en su aplicación. Lo que se intuye temible en el discurso se vuelve refrescante en la acción. Aún no he visto a CPS dar un viraje brusco hacia el heroísmo autocomplaciente en el que se regodean tantos programas progresistas. CPS rezuman

contents are unassuming, the design is rough and tumble, and the projects are introduced not by means of critical karaoke but by way of, say, an m-peg featuring an unnamed speaker with an inconspicuous demeanor. CPS strive to make you more curious about the projects than their organisers, which is rare in the arts. The material, meanwhile, is largely hilarious, shrewd and mottled. You have the faits divers and the anchormen, and even the functionalist overtones. I was reminded of HYPERLINK “<http://reporterconnection.com/>”, an online agency for all types of knowledge workers and news organisations, a free service connecting journalists with experts (they equally feature simpatico m-peg speakers). Yet the brisk CPS functionality is coupled with something more complicated and contradictory, reminding me, in a roundabout way, of the notorious Filipino Monkey, to name one very last cross-reference here.

Early 2008, White House officials claimed Iranian speedboats had threatened US navy boats in the Strait of Hormuz, a narrow body of water between the Persian Gulf and the Gulf of Oman. They released a video of navy types in crew-cuts speaking into a ship,s radio, insisting on their legitimate existence in international waters, followed by a response that sounded like a teenager imitating monster voices, growling, “I am coming to you. You will explode.” This was used as further evidence of the Iranian government embodying a proto-atomic hobgoblin with bad intentions. Which it is. But it so happens the Iranians released their own little video, recorded on one of the said speedboats, showing two Iranian soldiers in a cranky mood, conversing quite calmly with the warship, complaining that the transmission was so bad. A bit like

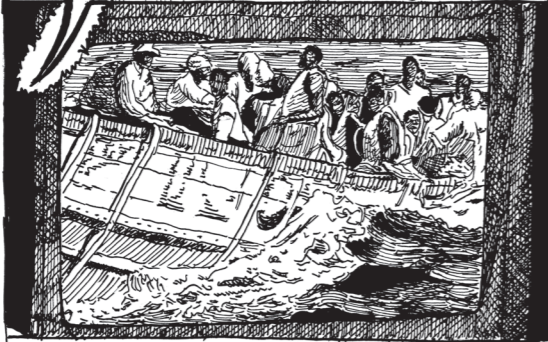
demasiada seguridad en sí mismos como para necesitar este tipo de estímulo, y resulta vigorizante ver el temperamento del contrabando en un lugar caracterizado por un contenido sin pretensiones, un diseño tosco y proyectos que se presentan no mediante un karaoke crítico, sino mediante, por decirlo de algún modo, un anónimo altavoz MPEG de personalidad anodina. CPS se esfuerza por despertar en el espectador mayor curiosidad por los proyectos que por los organizadores, cosa rara en el mundo del arte. Por otra parte, el material es en gran medida hilarante, sagaz y variado. Tenemos los *faits divers* y los presentadores, e incluso las connotaciones funcionalistas. Todo ello me hizo recordar a reporterconnection.com, una agencia *on line* para todo tipo de trabajadores del conocimiento y organizaciones periodísticas, un servicio gratuito que pone en contacto a periodistas con expertos (que también suenan como simpáticos altavoces MPEG). Con todo, el brío de la funcionalidad de CPS se combina con algo más complicado y contradictorio, lo cual me lleva, dándole otra vuelta de tuerca al asunto, al célebre Mono Filipino —por citar una última referencia cruzada en este ensayo.

A principios de 2008, portavoces de la Casa Blanca declararon que lanchas motoras iraníes habían amenazado a buques militares estadounidenses en el estrecho de Ormuz, una lengua de agua entre el golfo Pérsico y el golfo de Omán. Emitieron un vídeo en el que militares uniformados hablaban por radio del barco e insistían en su presencia legítima en aguas internacionales, imágenes a las que seguía una respuesta que sonaba como un adolescente imitando voces de monstruos gruñendo “Voy a por vosotros. Vais a saltar por los aires”. Este

a Skype conversation. The White House retracted. Shortly thereafter, the theory of the Filipino Monkey mysteriously emerged, and a Wikipedia entry duly materialised. For some twenty or thirty years, the wiki says, pranksters have been haunting the military airwaves, attempting to fuck shit up. The Monkey as a maverick beast of both proxemics and prosopopeia (where an absent or imaginary person is represented as speaking), embodied by ghost-like tricksters across the globe. A figure with no body nor authorship whatsoever, taking no responsibility even as it boasts the most remarkable degree of agency and influence. Anyone can slip into the role, as if it were a hand puppet, a role created under the most dubious of circumstances, arguably even a conspiratorial upshot of the military institution itself. When you disappear from within that role, someone may or may not take your place, but the consequences of your actions are very real, at least potentially so, even if you never existed to begin with.

vídeo se utilizó posteriormente como prueba de que el gobierno iraní era un ogro protoatómico con malas intenciones. Cosa que efectivamente es cierta. Pero sucede también que los iraníes emitieron su propio vídeo, grabado en una de las supuestas lanchas motoras, donde se mostraba a dos soldados iraníes malhumorados conversando bastante tranquilamente con el buque de guerra y quejándose de que la transmisión era nefasta. Algo parecido a una conversación a través de Skype. La Casa Blanca se retractó. Poco después, misteriosamente, surgió la teoría del Mono Filipino y, en la *Wikipedia*, se materializó una entrada para la misma, como es debido. Durante veinte o treinta años, afirma la *Wiki*, unos bromistas han acechado las ondas aéreas militares con el objetivo de liarla. El Mono se convertía así en una criatura inconformista, representante de la proxémica y de la prosopopeya (la atribución de voz a una persona ausente o imaginaria), tras cuya máscara se ocultan unos seres traviesos que actúan como fantasmas por todo el mundo. Una figura sin cuerpo ni autoría de ningún tipo, que no asume responsabilidades ni siquiera cuando espolea el grado más remarcable de acción e influencia. Cualquiera puede enfundarse en ese traje, como si de una marioneta se tratara, un traje confeccionado en medio de unas circunstancias de lo más dudosas que incluso podrían considerarse el resultado de una conspiración de la propia institución militar. Cuando uno deja de ejercer ese papel, puede o no ser reemplazado por otra persona, pero las consecuencias de sus acciones siguen siendo, al menos en potencia, reales, aunque ni siquiera haya llegado a existir.

But any daily image is also part of a vague and complicated system where the whole world enters and leaves at each moment. Any image.



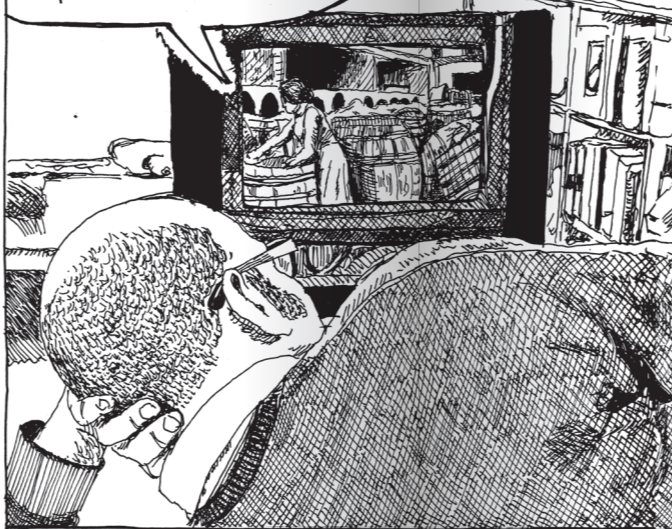
The problem of figuration that concerns us will only become visible in the passage from market to monopoly capitalism.



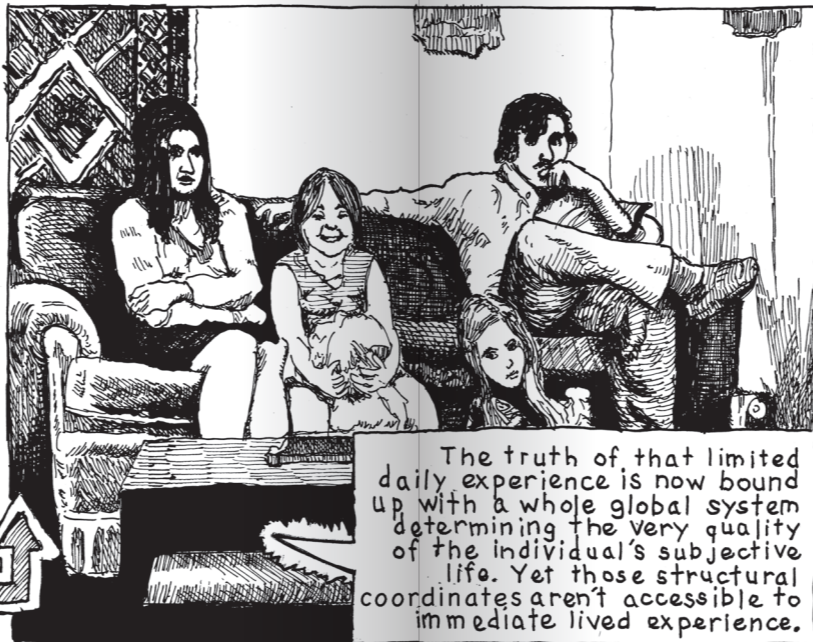
It may be conveyed by way of a growing contradiction between lived experience and structure.



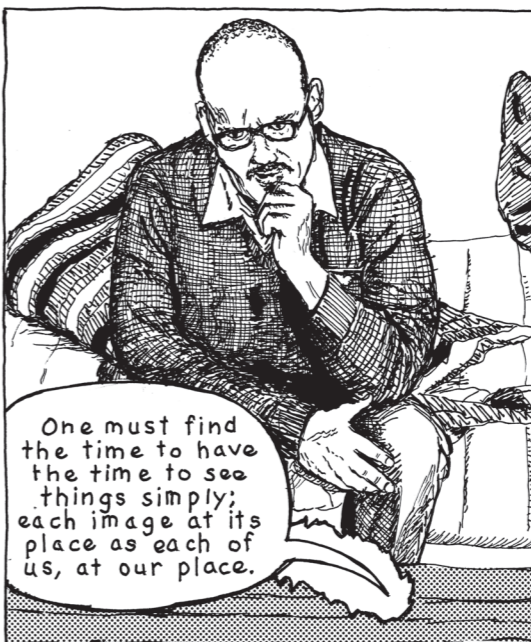
In older societies, the immediate and limited experience of individuals still coincides with the true economic and social form that governs that experience.



But soon these two levels drift apart.



The truth of that limited daily experience is now bound up with a whole global system determining the very quality of the individual's subjective life. Yet those structural coordinates aren't accessible to immediate lived experience.



One must find the time to have the time to see things simply; each image at its place as each of us, at our place.

MICHAEL BAERS, 2010

WITH TEXTUAL 'BORROWINGS' FROM:

- A. *Rosebud 2-2*; Still from video "Plan Rosebud 2" (María Ruido, 2008)
 B. *Ros 1*; Still from video "Plan Rosebud 1" (María Ruido, 2008)
 C. *Intrepidas_2002_2*; Poster from project "Cuerpos de producción"/"Bodies of production" (María Ruido, 2002)
 D. *Deportaciones*; Still from video "Tiempo real" / "Real time" (María Ruido, 2003)
 E. *Plan Rosebud 2*; Still from video "Plan Rosebud 2" (María Ruido, 2008)
 F. *La memoria*; Still from video "La memoria interior"/"The inner memory" (María Ruido, 2002)

María Ruido¹

1

"Full citizenship theoretically has been, until very recently, a restricted or nonexistent right for women, subaltern and other "inadequate marginals" (poor, crazy, not heterosexual, non-white men and women ...) and exclusive of tacit paradigm of political subject, apparently neutral, but actually a dress of white men from middle or upper class and socially heterosexual. In this sense, citizenship has acted (and continues to act) as a normalising framework, as an effective tool to subsume or at least hide the diversity and disagreements that it shelters: the control that over this right are executing the nation states, the observation and strict conservation of the borders for bodies in the era of obscene flow of capital or the invisibility to which, as we already mentioned, people with no regular salaried work cope, seem to settle this constrictive quality.

Are we then citizen bodies? Do we want to be?" *Bodies of production* (2005)

1

La ciudadanía integral, en teoría, al menos hasta fechas muy recientes, ha sido un derecho restringido o inexistente para las mujeres, los subalternos y otros "colectivos marginales inadecuados" (los pobres, los enajenados mentales, los no heterosexuales, los hombres y mujeres de raza distinta a la blanca...) y exclusivo del paradigma tácito del sujeto político, aparentemente neutral, aunque en realidad disfraza de hombres blancos de las clases media y alta y socialmente heterosexuales. En este sentido, la ciudadanía ha actuado (y continúa haciéndolo) como un marco *normalizador*, una herramienta efectiva para incluir o, por los menos, ocultar, la diversidad y los desacuerdos que encierra: el control que ejercen sobre este derecho los estados nación, la observación y estricta conservación de las fronteras corporales en esta época de torrente obsceno de capital o la invisibilidad a la que, tal como hemos mencionado, se relega a las personas que carecen de un trabajo asalariado normal, parecen definir esta cualidad restrictiva.

¿Somos entonces ciudadanos en tanto que cuerpos físicos? ¿Queremos serlo? *Bodies of production* (2005)

Original film stills taken from "*Personenbeschreibung: Begegnung im Knast. Mike Brown*" by Georg Stefan Troller, 1981 /
 Fotogramas originales extraídos de *Personenbeschreibung: Begegnung im Knast. Mike Brown*, por Georg Stefan Troller, 1981

David Rych²

2

Research material for a possible encounter at Sangonera Penitentiary, Murcia: experiment conducted at West Virginia Penitentiary at Moundsville USA in 1981. A group of prisoners serving long-term incarceration in a high-security facility met a group of "juvenile delinquents" in order to teach them about prison conditions and internal social hierarchies. While being given full control over the course of the entire session, the prisoners reveal internal structures as much as speaking out against the humiliating circumstances of detention. In a highly controlled environment, the event gives a voice to the protagonists and a stage for a negotiation of realities between different generations and cultures.

2

Material de investigación para un posible encuentro en la penitenciaría de Sangonera, Murcia: experimento realizado en la penitenciaría de West Virginia, en Moundsville (EE. UU.) en 1981. Un grupo de prisioneros sentenciados a condenas largas en unas instalaciones de alta seguridad se reunió con un grupo de "delincuentes juveniles" con el fin de explicarles algunas nociones acerca de las condiciones carcelarias y las jerarquías sociales internas. Sometidos a un control absoluto durante el transcurso la sesión, los prisioneros revelan las estructuras internas al tiempo que se manifiestan en contra de las circunstancias humillantes de la detención. En un entorno altamente controlado, este experimento otorga voz a los protagonistas y un escenario para la negociación de las realidades entre distintas generaciones y culturas.

