

Manifesta 8



La Bienal Europea de Arte Contemporáneo

Región de Murcia (España) en diálogo con el Norte de África

The European Biennial of Contemporary Art

Region of Murcia (Spain) in dialogue with northern Africa

Curators / Comisarios

Alexandria Contemporary

Art Forum - ACAF

Curator / Comisario:
Bassam El Baroni

Associate curator /
Comisario asociado:
Jeremy Beaudry

Chamber of Public Secrets - CPS

Curators / Comisarios:
Khaled Ramadan
Alfredo Cramerotti

tranzit.org

Curators / Comisarios:
Vít Havránek
Zbyněk Baladrán
Dorá Hegyi
Boris Ondreička
Georg Schöllhammer

Artists / Artistas

- Mathieu Kleyebe Abonnenc/
Sarah Maldoror (Tranzit)
- The Action Mill (ACAF)
- AGM (CPS)
- Basma Al-Sharif (Tranzit)
- Mounira Al Solh (CPS)
- Abed Anouti (CPS)
- Eşref Armağan (CPS)
- Sherif El Azma (ACAF)
- Babi Badalov (Tranzit)
- Corporation Bacilö (ACAF)
- Gonzalo Ballester (ACAF)
- Neil Beloufa (Tranzit)
- Erick Beltran (Tranzit)
- Lene Berg (ACAF)
- Pablo Bronstein (ACAF)
- Michael Paul Britto (ACAF)
- Brumaria (CPS)
- Igor & Ivan Buharov (Tranzit)
- Ergin Çavuşoğlu (ACAF)
- Banu Cennetoglu (Tranzit)
- Filipa César (CPS)
- Boris Charmatz (Tranzit)
- Lou Lou Cherinet (Tranzit)
- Heman Chong (Tranzit)
- Celine Condorelli (ACAF)
- Danilo Correale (CPS)
- Common Culture (ACAF)
- Cristina David (Tranzit)
- Kajsa Dahlberg (Tranzit)
- Willie Doherty (ACAF)
- Juan Downey (ACAF)
- Anders Eiebakke (CPS)
- Aida Eltorie (CPS)
- Alfonso Escudero (ACAF)
- Marcelo Expósito &
Veronica Iglesia (CPS)
- Stephan Dilleuth (Tranzit)
- Carla Filipe (Tranzit)
- Simon Fujiwara (ACAF)
- Alexandra Galkina (Tranzit)
- Ryan Gander (ACAF)
- Thierry Geoffroy /Colonel (CPS)
- Melanie Gilligan (ACAF)
- Laurent Grasso (CPS)
- Khaled Hafez (CPS)
- Nav Haq (ACAF)
- Karl Holmqvist (Tranzit)
- Ralf Homann (CPS)
- Jeleton (ACAF)
- Adela Jusic (Tranzit)
- Mahmoud Khaled (ACAF)
- Hassan Khan (ACAF)
- Sung Hwan Kim (Tranzit)
- Ann Veronica Janssens (ACAF)
- Irene Lucas & Christoph
Euler (ACAF)
- Michael Takeo Magruder (CPS)
- Erlea Maneros Zabala (CPS)
- Ana Martínez (ACAF)
- Rosell Meseguer (ACAF)
- Metahaven (ACAF)
- Nástio Mosquito (ACF)
- Charles Tonderei Mudede (ACAF)
- Darius Myksis (Tranzit)
- Kenny Muhammad &
Adam Carrigan (ACAF)
- Angel Nevarez &
Valerie Tevere (CPS)
- n.e.w.s. (CPS)
- Fay Nicolson (CPS)
- nOffice (ACAF)
- Lorraine O'Grady (ACAF)
- Bouchra Ouizguen (Tranzit)
- The Otolith Group (Tranzit)
- perpetuum mobile (CPS)
- Olivia Plender (ACAF)
- Nada Prlja (CPS)
- Wanda Raimundi-Ortiz (ACAF)
- Red 76 (ACAF)
- Ariel Reichman (CPS)
- Jasper Rigole (ACAF)
- Pedro G. Romero/
Archivo F.X (Tranzit)
- Emily Roysdon (Tranzit)
- María Ruido (CPS)
- David Rych (CPS)
- Nikolaus Schletterer (CPS)
- Ruti Sela (Tranzit)
- Catarina Simao (Tranzit)
- Alexander Singh (ACAF)
- Jean Marc Superville
Sovak (ACAF)
- Take to the Sea (ACAF)
- Mariusz Tarkawian (ACAF)
- Stefanos Tsivopoulos (CPS)
- Tomas Vanek (Tranzit)
- Martin Vongrej (Tranzit)
- Tris Vonna-Michell (Tranzit)
- Tanja Widmann (Tranzit)
- Wooloo (CPS)
- Raed Yassin (CPS)

INTRODUCCIÓN

PEDRO ALBERTO CRUZ

La importancia que tiene la celebración de *Manifesta 8* para la Región de Murcia se puede fijar en tres puntos básicos de capital importancia que son los encargados de vertebrar los efectos positivos que esta pueda tener: en primer lugar, su constitución como una gran red a escala europea, que facilita la circulación de conocimiento y genera *nódulos de reflexión transnacionales*; en segundo lugar, el fortalecimiento del tejido local por medio de la creación de un contexto que facilita la formación de los jóvenes y la comunicación de sus trabajos fuera del marco de recepción habitual para ellos; finalmente, su contribución decisiva y sobresaliente a la articulación de la Región de Murcia como un referente internacional de primer nivel en el turismo cultural.

En el primer caso, es evidente que una de las principales labores que ha realizado *Manifesta* a lo largo de sus ediciones anteriores ha sido conectar Europa, no en la forma plana de un simple diálogo entre sensibilidades, sino por medio de problemáticas que son transversales con respecto a su historia, y que constituyen lugares de convergencia mucho más eficaces y significativos que otros refrendados legislativamente. El hecho de que la Región de Murcia quede conectada, tras su octava edición, a esta red de reflexión, supone una apertura a Europa estratégicamente crucial, y como en ningún otro caso se había producido.

No es difícil comprender que la incardinación de la Región de Murcia en dicha red conlleva una serie de magníficos beneficios para su tejido local como lo es, por ejemplo, el pasar a formar parte de un espacio de intercambio de conocimiento y de experiencias en el que multiplicar no solamente los puntos de vista acerca de cuestiones que, con anterioridad, quedaban alejadas o sesgadas con respecto a sus intereses nucleares, sino además, hallar vías de difusión para sus trabajos tan privilegiadas como las que proporciona la “marca” *Manifesta*.

El crecimiento que, durante estos últimos años, ha experimentado la Región de Murcia como uno de los centros indiscutibles de la cultura contemporánea en España recibe, con la celebración de *Manifesta 8*, un espaldarazo definitivo, capaz de consolidar y dar sentido a una apuesta que pretende ser estructural, y no coyuntural. *Manifesta 8* es el acontecimiento cultural con mayor capacidad de generar un impacto turístico significativo de cuantos se han celebrado en la Región de Murcia.

INTRODUCTION

PEDRO ALBERTO CRUZ

The importance of celebrating *Manifesta 8* in the Region of Murcia can be correlated to three crucial factors. These are largely responsible for the reverberation of the positive effects of the biennial on a broader scale: —1— its constitution as a Europe-wide network to facilitate the movement of knowledge and to generate modes of transnational reflection; —2— the strengthening of local networks and infrastructure through the creation of a new context to provide for the formation and development of the expertise of young professionals and the diffusion of their work outside the usual framework of their influence, and; —3— its decisive and outstanding contribution to the articulation of the Region of Murcia as a first-level hallmark in the international realm of cultural tourism.

With regard to the first factor, one of the main and most obvious tasks of previous editions of *Manifesta* has been to connect Europe not only in the „flat form“ of a simple dialogue among sensibilities, but through the analysis of problems transverse to Europe’s accepted history. *Manifesta* has taken place in cities which have become significant points of convergence, often more efficient and relevant to cultural innovation than their legislatively endorsed counterparts. To remain connected to this conceptually receptive network after the current edition of *Manifesta* has moved on, will result in a fundamental and strategic opening of the Region of Murcia to broader Europe, a reality which otherwise would never have been achieved.

It is not difficult to understand that the ordination of the Region of Murcia into such a wide-reaching network also implies a number of magnificent benefits for the local fabric of society and related issues. These include becoming part of an active environment for the exchange of knowledge and experience, in a space prone to multiplying those viewpoints and questions which may have been previously distanced, or biased, in regard to its own nucleus of interests. Another benefit is that the Region of Murcia instantly becomes part of the privileged system of promotion and diffusion provided by the prestigious „*Manifesta* branding“.

The establishment of the Region of Murcia as one of the indisputable centres of contemporary culture in Spain, now gains full recognition in the staging of *Manifesta 8*. It consolidates our policies and gives sense to an attitude not in-

Además de los evidentes rendimientos estrictamente culturales que reportará, la capacidad que *Manifesta* posee para dinamizar la economía de una determinada zona es un hecho más que contrastado que, desde luego, la Región de Murcia no va a dejar de aprovechar.

Ministro de Cultura i Turismo de la Región de Murcia

tended to be interim, but structural and permanent. To date, Manifesta 8 is the most significant international artistic event to be celebrated in the Region of Murcia, a unique occasion with a strong touristic impact. Apart from the strictly cultural output of the biennial, the ability of Manifesta to energize the economy and diversity of a given area is a proven fact from which, obviously, the Region of Murcia is also delighted to profit.

Minister of Culture and Tourism of the Region of Murcia

MANIFESTA 8 PREFACIO

GILANE TAWADROS

Desde la primera edición de *Manifesta*, la única bienal nómada europea, hemos forcejeado con la cuestión de las fronteras. ¿Cuáles son las fronteras de Europa? ¿Hasta dónde pueden extenderse? ¿Están las fronteras europeas definidas y fijadas por las imposiciones legales y políticas de la Unión Europea o acaso Europa construye y reconstruye dichas fronteras en función de sus cambios de orden simbólico?

Según argumentaba Klaus Eder en el *European Journal of Social Theory* (2006), Europa ha “acumulado una inmensa biblioteca de imágenes de sus confines que se utilizan de manera selectiva para definir sus fronteras”, lo cual produce lo que Eder describe como “fotografías instantáneas de la historia del dibujo de fronteras”. Para Eder, lo imaginario y lo legal/político son interdependientes y, por ende, forman parte del proceso dinámico del narrar y re-narrar la cambiante narrativa que Europa tiene de sí misma. Establecida en la estela de la caída del muro de Berlín, las diversas ediciones de *Manifesta* en la pasada década y media han escenificado “experimentos de comisariado” —con frecuencia enclavados en la intersección de lo imaginario, lo legal y lo político— que han abordado las narrativas existentes y emergentes de la identidad europea; no solo han desempeñado un papel fundamental a la hora de formular interrogantes acerca de la identidad política y legal de Europa, sino que también han brindado una plataforma para la investigación intelectual en las representaciones imaginarias y culturales del continente. La naturaleza itinerante y nómada de *Manifesta* subraya en gran medida la idea de que tales narrativas y representaciones forman parte de un flujo continuo que avanza de un espacio a otro y se articula en el seno de un conjunto diferente de contingencias políticas y culturales con cada nueva edición.

En 2010 tendrá lugar la octava edición de *Manifesta* en la española Región de Murcia. En esta ocasión, se ha invitado a tres colectivos curatoriales internacionales —tranzit.org, Chamber of Public Secrets y Alexandria Contemporary Arts Forum— para que organicen sus propios experimentos de comisariado estableciendo un diálogo con el norte de África, una zona que quizá haya representado una de las fronteras más persistentes e inestables de Europa. Cada colectivo contribuye con su propio comisariado autónomo, cuyo radio de acción engloba las ciudades de Murcia y Cartagena. Cada propuesta abarca un amplio abanico de formatos, que incluyen

MANIFESTA 8 FOREWORD

GILANE TAWADROS

Since the very first edition of *Manifesta* - Europe's only nomadic biennial — we have grappled with the question of borders. Where do the borders of Europe lie? How far can the boundaries of Europe extend? Are Europe's borders defined and fixed by the legal and political boundaries of the European Union or does Europe construct and re-construct these boundaries according to its shifting symbolic order?

According to Klaus Eder in the *European Journal of Social Theory* (2006), Europe has “accumulated an immense history of images of its boundaries that are used selectively to define its borders”, resulting in what he describes as “snapshots of the history of drawing boundaries.” For Eder, the imaginary and the legal/political are contingent upon each other and hence part of a dynamic process of telling and re-telling Europe's shifting narrative of itself. Established in the aftermath of the fall of the Berlin Wall, different editions of *Manifesta* over the past decade-and-a-half have staged ‘curatorial experiments’ which are often located at the intersection of the imaginary, the legal and the political. These tap into existing and emerging narratives of European identity. Such curatorial experiments play an essential role not only in raising questions about Europe's political and legal identity but equally in creating a platform for intellectual inquiry into Europe's imaginary and cultural representations. *Manifesta*'s itinerant and nomadic status itself greatly contributes to the idea that such narratives and representations are constantly in flux, moving from one space to another, articulated within a different set of political and cultural contingencies each time.

In 2010, the eighth edition of *Manifesta* takes place in the Spanish region of Murcia. Here the three international curatorial collectives — tranzit.org, Chamber of Public Secrets and Alexandria Contemporary Arts Forum — have been invited to conduct their curatorial experiments in dialogue with northern Africa, an area which has perhaps provided one of Europe's most persistent and unstable ‘frontiers’. Each of the collectives has developed its own autonomous curatorial contribution, spanning the two cities of Murcia and Cartagena, while encompassing a range of different formats including exhibitions, publications, television debates, radio programs and research projects. For *Manifesta* 8, the collectives and their diverse curatorial experiments have in many ways dispensed with the idea of borders and

desde exposiciones hasta publicaciones, debates televisivos, programas radiofónicos y proyectos de investigación. Para *Manifesta 8*, los colectivos y sus diversos experimentos de comisariado han prescindido, mediante diversas estrategias, de la idea de las fronteras y los límites en un sentido geográfico y político, desplegando enfoques y metodologías de trabajo que se desembarazan de las fronteras físicas concretas. En su lugar, cada una de las contribuciones reflexiona acerca de la producción y la transmisión de conocimiento cultural, llevando los modelos existentes más allá de sus límites e imaginando nuevas posibilidades para la experimentación del comisariado en el siglo XXI.

Agradecemos profundamente a tranzit.org, Chamber of Public Secrets y Alexandria Contemporary Arts Forum la amplitud de su visión y la seriedad de sus aportaciones a *Manifesta 8*. Nos sentimos profundamente en deuda con nuestros socios y colegas en la región de Murcia, quienes han demostrado ser unos anfitriones enormemente generosos y cordiales. Y, por último, deseamos expresar nuestra gratitud al equipo de *Manifesta 8* en Murcia y al equipo de *Manifesta* en Amsterdam, cuyo arduo trabajo, compromiso e implicación han hecho posible esta octava edición de *Manifesta*.

Director, Junta Internacional de la Fundación Manifesta

boundaries in a geographical and political sense, elaborating curatorial approaches and methodologies which take little account of concrete (**do you mean concrete or difficult JET**), physical borders. Instead, each of the curatorial contributions reflects upon the production and transmission of cultural knowledge, pushing existing models beyond their limits and imagining new possibilities for curatorial experimentation in the 21st Century.

We are enormously grateful to tranzit.org, Chamber of Public Secrets and Alexandria Contemporary Arts Forum for the breadth of their vision and the thoughtfulness of their contributions to *Manifesta 8*. We are deeply indebted to our partners and colleagues in the Region of Murcia who have been such generous and welcoming hosts. Last but not least, our thanks go to the *Manifesta 8* team in Murcia and the *Manifesta* team in Amsterdam whose hard work and commitment have made possible this eighth edition of *Manifesta*.

Chair, Board International Foundation Manifesta

MANIFESTA 8 PREFACIO

HEDWIG FIJEN

Los movimientos migratorios, la situación de los refugiados políticos y la diáspora son nociones culturales potentes, especialmente en una época en la que las fronteras geográficas a menudo están definidas estrictamente por aspectos económicos. Si hablamos de movimientos migratorios, entonces *Manifesta*, en tanto que bienal nómada que atraviesa las fronteras europeas cada dos años, afronta muchas de las mismas presiones a las que se enfrentan los inmigrantes recién llegados. Cada vez que *Manifesta* cambia de ubicación debe evaluar factores tales como decidir entre acomodarse al país de acogida o expresarse con libertad, entre ser estable o prepararse para la lucha, además de analizar las necesidades financieras y sociales, así como los valores locales, regionales y nacionales dentro de esa otra comunidad más general que es Europa. La sensación de inclusión, la capacidad de adaptarse a un nuevo territorio y el deseo de seguir siendo sostenible son aspectos clave para el éxito tanto del emigrante en su nuevo hogar de acogida como de cada nueva edición de *Manifesta*.

Dos factores determinantes rigen la realización de *Manifesta* 8. El primero guarda relación con el concepto del comisariado colectivo y la presentación de un equipo artístico integrado por tres grupos de comisarios, a saber: Alexandria Contemporary Arts Forum (ACAF), Chamber of Public Secrets (CPS) y tranzit.org. Dado que la naturaleza orgánica del espíritu colectivo se basa en la interacción, la Fundación Internacional Manifesta seleccionó a tres colectivos establecidos en quienes delegó el planteamiento temático general y la elección de más de cien artistas. Uno de los resultados de este espíritu refrescante de colaboración es que, junto con las exposiciones centrales, los equipos han generado proyectos de larga duración aplicando formatos variopintos que incluyen, por ejemplo, una serie de debates televisados en la cadena árabe Al Jazeera, la publicación de un libro de lectura exhaustivo para trazar los lazos entre las comunidades migratorias y las desplazadas, y el establecimiento de un laboratorio de investigación para la organización de una bienal panafricana itinerante.

Con la expansión de la Unión Europea de doce a 27 países, ampliables a 30 en un futuro previsible, *Manifesta* busca tender puentes con las regiones vecinas de Europa. De ahí que el segundo principio nuevo de *Manifesta* 8 haya consistido en concentrarse en el diálogo entre Europa y sus vecinos africanos. Uno de los motivos perseguidos

MANIFESTA 8 FOREWORD

HEDWIG FIJEN

Issues of migration, immigration, refugee-status and diaspora are strong cultural notions, especially at a time when geographical boundaries are often more strictly defined by economic terms. If we talk about immigration, then Manifesta - as a nomadic biennial traveling across European borders every two years - faces many of the same pressures as those presented to a newly arrived migrant. Each time Manifesta changes its location, it needs to assess such factors as the need to conform or to express freedom, to be stable or to be ready for combat, and to consider financial and social needs, as well as local, regional and national values within the greater European community. The sense of inclusiveness, the ability to adapt to a new territory and the desire to remain sustainable, are key aspects to the success of both the migrant in his or her newly chosen home, and of each successive Manifesta edition.

There are two aspects fundamental to the realisation of Manifesta 8. The first involves the concept of collective curating and the introduction of an artistic team made up of three groups of curators, composed of Alexandria Contemporary Arts Forum, Chamber of Public Secrets and tranzit.org. Since the organic nature of the collective spirit is based on interaction, the International Foundation Manifesta chose three established collectives to be responsible for the general thematic approach and the selection of more than 100 artists. One result of this refreshing spirit of collaboration is that alongside the central exhibitions themselves, the teams have come up with several long-term projects using vastly different formats, including a series of televised debates on the Arabic Al Jazeera network, the publication of an in-depth *Reader* to plot the links between migrants and displaced communities, and the establishment of a research faculty to produce a roaming, pan-African biennial.

With the expansion of the European community from 12 to 27 countries, with a possible target of 30 in the foreseeable future, Manifesta aims to create links with Europe's neighbouring regions. Hence the second new principle of Manifesta 8 was to focus on the dialogue between Europe and its African neighbours. One reason for this was to search for the mirrored histories or shared ideologies common to the post-Communist satellite countries and post-colonial nations of Africa; to link, to compare and to attempt to decipher the different aspects of these specific com-

era detectar historias paralelas o ideologías compartidas comunes a los países satélites postcomunistas y las naciones postcoloniales de África; enlazar, comparar e intentar descifrar los distintos aspectos de estas comunidades específicas y la relación de cada una de ellas con Europa, un tema que rara vez ha sido analizado en profundidad.

En los siglos pasados, campañas militares europeas invadieron África. Viajeros europeos se embarcaron en Grand Tours por sus colonias, mientras que la situación inversa era imposible. Incluso tras independizarse de sus antiguos gobernantes europeos al otro lado del Mediterráneo, a menudo este sigue siendo el caso para los artistas africanos actuales. Para abordar, siquiera de manera parcial, este desequilibrio, *Manifesta 8* incluye a artistas procedentes de Argelia, Angola, Camerún, Etiopía, Ghana, Marruecos y otros países africanos que, con frecuencia, trabajan en proyectos en colaboración con sus colegas de Europa y de Oriente Próximo.

Este planteamiento permite, asimismo, prestar la atención debida a los artistas emergentes “en los márgenes”, artistas sin un acceso fácil a las estructuras reguladas del mundo del arte europeo. Tal como se debatió en Murcia en 2009, durante uno de nuestros Manifesta Coffee-Breaks durante los preparativos de *Manifesta 8*, para muchos artistas del Norte de África el espacio expositivo típico del “cubo blanco” es inalcanzable, intimidatorio o, sencillamente, no pertinente. Durante ese mismo Coffee-Break, los comisarios de *Manifesta 8* expusieron su sensación de que el postcolonialismo podría haber sobrevivido a su función. Era imperativo cambiar el discurso. Y en ello es en lo que muchos de los artistas, colectivos, colaboradores y especialistas en los medios participantes centrarán sus proyectos polifacéticos y, a menudo, interactivos. En torno al 90% de las obras expuestas en *Manifesta 8* se han encargado específicamente para la muestra, a partir de la extensa labor de investigación acometida en la región durante los dos últimos años.

En el pasado, *Manifesta* se había definido normalmente a partir de lo que no era. *Manifesta* no era una mera exposición bienal como tantos otros eventos. No estaba atada a un sistema regulado de concepto y realización. No seguía ninguna fórmula predeterminada.

Ahora, tras 15 años de vida, quizá haya llegado el momento de definir *Manifesta* por lo que es. *Manifesta* es independiente, entusiasta y anti-institucional. Está abierta a los desafíos y se interesa por lo no probado. Abraza los nuevos talentos. Pretende ser generosa y transparente tanto en su tono como en su función. Acomete cada nueva edición partiendo de cero, si bien con un grupo nuclear en expansión de profesionales experimentados procedentes de diversos ámbitos culturales. Existe simultáneamente dentro y fuera de las fronteras establecidas

munities and how they related to Europe. Rarely before has this been thoroughly investigated.

In past centuries, European military campaigns invaded Africa. European travelers embarked on Grand Tours of their colonies - the reverse was not possible, and even after independence from their former European rulers from across the Mediterranean Sea, this is still often the case today for African artists. To partly readdress this imbalance, *Manifesta 8* features artists originating from Algeria, Angola, Cameroon, Ethiopia, Ghana, Morocco and other African countries, often working on projects in close collaboration with their colleagues from Europe and the Middle East.

This is also a means to pay much-needed attention to emerging artists “at the margins”, artists without easy access to the regulated structures of the European art world. As discussed in Murcia in 2009, during one of our Manifesta Coffee-Breaks in preparation for *Manifesta 8*, to many northern African artists, the “white cube” exhibition space is unattainable, or intimidating, or simply not pertinent. Another point made during this Coffee-Break was that according to the *Manifesta 8* curators, they sensed that the narrative of post-colonialism might have outlived its function. The discourse needed to change. This is what many of the participating artists, collectives, collaborators and media specialists shall be focusing on in their multi-faceted, often inter-active projects. About 90% of the works exhibited in *Manifesta 8* have been specifically commissioned for the event, based on extensive research conducted in the region over the last two years.

In the past, *Manifesta* has often defined itself by what it is not. *Manifesta* is not merely a biennial exhibition like so many other events. It is not tied down to a regulated system of concept and realisation. It performs to no given formula.

So after 15 years, maybe it's now time to define *Manifesta* by what it actually is. *Manifesta* is independent, enthusiastic and anti-institutional. It is open to challenge, and strives for the untested. It embraces new talent. It aims to be generous and transparent both in its tone and its function. It begins each new edition with a clean slate, but with an ever-expanding core-group of experienced professionals from many different cultural fields. It simultaneously exists within and beyond the established art frontiers. It is fearless, at a time when fear of the “other”, or caution about the unknown, has become a tool for repression. For these reasons, ever since the very first edition took place in Rotterdam back in 1996, *Manifesta* continues to have clout. It is also why two years ago, *Manifesta* was appointed Ambassador of Visual Arts of the European Commission.

del arte. No conoce el miedo, en una época en la que el “otro” o el temor a lo desconocido se han convertido en una herramienta para la represión. Por todos estos motivos, desde su primera edición en Róterdam en 1996, *Manifesta* es un acontecimiento influyente (lo que explica, por ejemplo, que hace dos años fuera nombrada Embajadora de las Artes Visuales de la Comisión Europea).

Manifesta se caracteriza, asimismo, por dejar un legado duradero en las regiones donde se celebra. En 2008, tras un período de más de cien días de intensa actividad, se organizó *Manifesta 7* en Italia, en la región de Trentino/Tirol Sur. La muestra englobaba siete salas repartidas en cuatro ciudades y atrajo a más de 100.000 visitantes. Y lo que es igualmente importante para nosotros: creó una serie saludable de nuevas redes que continúan funcionando en la actualidad; contribuyó a formar a multitud de mediadores culturales en el nivel local y nacional, y proporcionó una experiencia valiosa a comisarios y artistas emergentes, además de estimular la reconstrucción de varias salas que ahora se utilizan de manera permanente para acoger eventos artísticos. En la misma línea, *Manifesta 8* dejará una impronta perdurable en la Región de Murcia, a tenor del sustancial aumento en el número de visitantes internacionales y del hecho de que se hayan restaurado y ampliado varios edificios para acoger la muestra. La energía permanece cuando el evento avanza hacia su próximo destino.

La esencia flexible de *Manifesta* es evidente. Cada dos años se reinventa. Tras el modelo actual de *Manifesta 8* en la Región de Murcia, integrado por una serie de exposiciones distribuidas en dos ciudades vecinas y concebido por tres colectivos curatoriales con equipos integrados por personas procedentes de más de diez países, la próxima edición de *Manifesta*, en 2012, propondrá en cambio a un único equipo dirigido por un comisario, que supervisará un evento que tendrá lugar en dos países de la Europa septentrional: Bélgica (la región de Limburgo) y los Países Bajos (Maastricht).

Nuestra voluntad es forjar continuamente lazos más lejanos. En los primeros tiempos de *Manifesta*, tras la caída del Muro de Berlín, nos concentramos en la situación cambiante entre los países occidentales y los del antiguo bloque comunista. *Manifesta 8* aborda la división norte-sur, concentrándose especialmente en la Europa actual y el Norte de África y sus interrelaciones con la región del Magreb. La Bienal Europea de Arte Contemporáneo avanza desde lo transgeneracional hacia lo transcontinental. Y ello constituye un buen augurio para el futuro de *Manifesta* en tanto que institución global.

Deseo expresar mi gratitud a los comisarios, artistas y a todo el personal, colegas y voluntarios que participan en *Manifesta 8*. Gracias a los miembros de

Manifesta also leaves a lasting legacy in the regions where it takes place. In 2008, over a period of more than 100 days of intense activity, *Manifesta 7* was organised in the Italy in Region of Trentino/South Tyrol, encompassing seven venues in four cities. It attracted well over 100,000 visitors. Equally important to us, it created a healthy series of new networks which still function today, it helped to train scores of cultural mediators at local and national levels, it provided valuable experience for emerging artists and curators, as well as stimulating the reconstruction of several venues now permanently utilised for art events. In a similar fashion, *Manifesta 8* will leave an ongoing legacy in the Region of Murcia, as an outcome of the substantial increase in the number of international visitors and the fact that several buildings have been restored and expanded especially for the event. The energy remains after the event has moved on.

The fundamental flexibility of *Manifesta* is self-evident. Every two years, it reinvents itself. Going from the current model of *Manifesta 8* in the Region of Murcia composed of a series of exhibitions in two neighbouring cities, conceived by three curatorial collectives with team-members from more than ten different countries, the next edition of *Manifesta* in 2012, will instead propose a single team led by one curator, who will oversee an event spanning two adjoining nations in northern Europe, namely Belgium (the region of Limburg) and The Netherlands (Maastricht).

We are continually forging links further afield. In the early days of *Manifesta*, after the fall of the Berlin Wall, we were particularly geared toward the changing situation between the West and the former East bloc countries. *Manifesta 8* now engages with the north-south divide, specifically with Europe's present day boundaries with northern Africa and its interrelations with the Maghreb region. The European Biennial of Contemporary Art is heading from trans-regional towards trans-continental. This augurs well for the future of *Manifesta* as a global agency.

Thanks to the *Manifesta 8* curators, artists and our vast and dedicated team of staff, colleagues and volunteers. Thanks to the Board Members of Foundation *Manifesta 8*, CARM (the Region of Murcia), our enthusiastic sponsors, stakeholders, honorary committee and motivated partners, now and over the year. And finally, heart-felt thanks to Pedro Alberto Cruz, Minister of Culture and Tourism of the Region of Murcia, who has gallantly and valiantly supported *Manifesta 8* from the start.

Founding director, Manifesta /

la dirección de la Fundación Manifesta 8, a CARM (de la Región de Murcia), a nuestros entusiastas patrocinadores y accionistas, a la comisión honorífica y a nuestros socios por su motivación incólume. Y, finalmente, deseo manifestar mi más sentido agradecimiento a Pedro Alberto Cruz, consejero de Cultura y Turismo de la Región de Murcia, por su entusiasta y valiente apoyo a *Manifesta 8* desde sus albores.

Directora fundadora de Manifesta

ALEXANDRIA CONTEMPORARY ART FORUM

JEREMY DIAGRAM

OVERSCORE / «TACHÓN»

ARTIST AND CONTRIBUTOR LIST

LISTA DE ARTISTAS Y COLABORADORES

*Exhibiting artists /
Artistas expuestos*

The Action Mill, Sherif
El Azma, Lene Berg, Michael
Paul Britto, Pablo Bronstein,
Ergin Çavuşoğlu, Common
Culture, Celine Condorelli,
Willie Doherty, Juan Downey,
Simon Fujiwara, Ryan
Gander, Melanie Gilligan,
Ann Veronica Janssens,
Mahmoud Khaled, Hassan
Khan, Metahaven, Nastio
Mosquito, Charles Mudede,
nOffice (Markus Miessen,
Ralf Pflugefelder and Magnus
Nielson), Lorraine O'Grady,
Wanda Raimundi-Ortiz, Red
76, Jasper Rigole, Alexandre
Singh, Jean-Marc Superville
Sovak, Take to the Sea,
Mariusz Tarkawian

*Backbench /
Asamblea*

Collectives / Colectivos:
The Action Mill, Metahaven,
Red 76, Take to the Sea
Moderators / Moderadores:
Nav Haq, Suhail Malik
Architecture / Arquitectura:
nOffice
Film / Cine:
Ergin Çavuşoğlu

*The MoCHA Sessions /
Sesiones MoCHA*

Curated by / Comisariadas por:
Yolanda Riquelme in
collaboration with ACAF
Architecture / Arquitectura:
nOffice
With contributions from /
Con colaboraciones de:
Corporación Bacilö, Gonzalo
Ballester, Alfonso Escudero,
Jeleton, Irene Lucas &
Christoph Euler, Ana
Martinez, Rosell Meseguer.

*Prayers for Art /
Plegarias al arte*

Kenny Muhammad in
collaboration with / en
colaboración con Adam
Carrigan
With prayers from / Con
plegarias de:
Anonymous, Diann Bauer &
Suhail Malik, Rana Dasgupta,
Clare Davies, Khwezi Gule,
Kevin Hamilton, Hassan
Khan, Brian Kuan Wood,
What, How and for Whom
(WHW).

*Catalogue /
Catálogo*

Edited by / Editado por:
Nav Haq, Bassam El Baroni,
Jeremy Beaudry
With contributions from /
Con colaboraciones de:
Exhibiting artists / los artistas
expuestos, Maria Lind, Suhail
Malik, Ingo Niermann, Olivia
Plender, Mark von Schlegell.

Also introducing /
Otras presentaciones:

*Incubator for a Pan-African
Roaming Biennial /
Incubadora para una Bienal
Itinerante Panafricana*

*Proposed by / Propuesta de
ACAF*

*General Coordination /
Coordinación general
Khadija El Bennaoui*

*Curated by / Comisariada por
Arts Trust/Center for
Contemporary Art of East
Africa (CCA EA), the Center
for Historical Reenactment
(CHR), Contemporary Image
Collective (CIC)*

OVERSCORE («TACHÓN»)

ACAF

¿Cómo puede el arte abordar la sofisticada y voluble trama de la complejidad de la vida? La «criticalidad» y la «generación de narrativas» son dos patrones suficientemente ensayados y omnipresentes en el discurso curacional fracasado en su intento de ahondar en dicha complejidad. El primer tropo elude tal complejidad envolviéndose en un lenguaje hermético, mientras que el segundo lo hace transmitiendo la ilusión de que una narración subjetiva parcial puede generar entendimiento y, por consiguiente, cambio. En lugar de recurrir a la mano dura de la criticalidad o de la generación de narrativas, proponemos contemplar el comisariado como un práctica mediante la cual pueden construirse interfaces y procesos que permiten replantear las relaciones entre el arte, el comisariado, la cultura y la política.

Muchos formatos artísticos y comisariales genéricos aluden a la complejidad, pero suelen acabar conduciendo sin más a nuevas subcategorizaciones, incomprensiones y simplificaciones. Deberíamos ser conscientes de las conclusiones que se inferen de tales discursos y, al mismo tiempo, distanciarnos de la corriente de pensamiento posmoderna que enfatiza la ambivalencia y la indeterminación. El anhelo de complejidad nace de una creencia en la claridad y la determinación. Ese lugar complejo que buscamos es un lugar donde las prácticas, los sistemas y las instituciones del pasado y del presente afrontan una entidad enigmática que no resulta fácil de digerir, compartimentar ni desestimar. Ese lugar complejo que anhelamos es un lugar donde nos vemos obligados a admitir que el arte no puede ser por más tiempo el representante gestual de una política insincera que se oculta y decora con eventos artísticos y productos culturales.

La necesidad de identificarse con la complejidad se percibe en el preciso instante en que uno empieza a describir algo y cae en la cuenta de que la definición que ofrece es necesariamente parcial. También puede estar construida por otros o bien confinada por las fronteras del lenguaje, y quizá ser incluso una reacción a expectativas y percepciones imaginadas. Para abordar la complejidad es imprescindible que ocurra algún hecho estratégico y disciplinado. Para el presente proyecto hemos ideado un acto de tales características, consistente en concebir, construir e implementar una interfaz curacional que, en primer lugar, profile los

OVERSCORE

ACAF

How can any art project touch on the sophisticated and haphazard web of life's complexity? 'Criticality' and 'narrative-making' are two well-rehearsed patterns omnipresent in curatorial discourse that fail to meaningfully deal with complexity. The first trope escapes complexity by wrapping itself in hermetic language, the latter by creating the illusion that a partial subjective narrative can create understanding and thus change. Instead of using the heavy hand of criticality or narrative-making, we propose to consider curating as a practice through which interfaces and processes can be built to rethink the relationships between art, the curatorial, the cultural and the political.

Many generic curatorial and artistic formats allude to complexity but actually only lead to further sub-categorizations, miscomprehensions and simplifications. One should be aware of the conclusions such discourses lead to, while simultaneously distancing oneself from the post-modernist strain of thought that emphasises ambivalence and indeterminacy. The desire for complexity comes from a belief in clarity and determinacy. That complex place we desire is a place where the practices, systems and institutions of past and present come face to face with an enigmatic entity that cannot be so easily digested, compartmentalized and dismissed. That complex place we desire is where one is forced to admit that art can no longer be a gestural proxy for disingenuous politics which conceals and decorates itself with art events and cultural products.

The necessity for identifying with complexity is felt at that moment when one begins to describe something and then realizes that the resulting definition is only ever partial. It can also be that it is constructed by others, or confined by the boundaries of language, and maybe even a reaction to imagined perceptions or expectations. To arrive at complexity, some sort of disciplined, strategic act needs to occur. For this project, that act was conceiving, building and implementing a curatorial interface which first outlines those elements that hinder the emergence of complexity, and then describes the parameters of investment into projects which seek to embody it. *The Theory of Applied Enigmatics* is that interface. Here, the term 'Enigmatics' refers to the impressions or affects that resonate from a confrontation with complexity.

elementos que dificultan la emergencia de la complejidad y, en segundo, describa los parámetros de inversión en proyectos que buscan encarnarla. La *Teoría de la enigmática aplicada* es el nombre con el que hemos bautizado dicha interfaz. En este caso, el término «enigmática» alude a las impresiones o las consecuencias que resuenan de una confrontación con la complejidad.

Un «tachón» es una raya que se traza sobre algo. En parte borra ese algo, pero también indica un proceso de edición y revisión en curso; revela y oculta el pasado, al tiempo que, a través de lo aún visible, establece vínculos con el presente y con el futuro. La *Teoría de la enigmática aplicada* funciona de un modo similar. Simultáneamente destaca y revisa los programas institucionales profundamente incrustados en el subconsciente colectivo que conducen a simplificaciones de la vida, de las personas, de los lugares, de los acontecimientos, de las historias y de las culturas en el seno de la práctica artística actual. La *Teoría de la enigmática aplicada* también funciona como mecanismo y línea conceptual que une y conecta la obra y las improntas intelectuales de un amplio abanico de artistas y colaboradores. Y lo hace ofreciéndose al visitante implicado como una especie de llave que éste puede emplear para desbloquear los esquemas subyacentes a la historia, la cultura y la política que habitan en y entre las obras de los artistas. Así pues, su finalidad no es otra que desestabilizar los prerrequisitos habituales de la «criticalidad» y/o la «generación de narrativas» en tanto que árbitros predilectos de la lógica curacional. Los resultados previstos de aplicar esta teoría a modo de metodología para el comisariado deberían detectarse en distintos niveles estructurales, intelectuales y emocionales del proyecto polivalente concebido por ACAF para Manifesta 8, el cual lleva por título **OVERSCORE** («Tachón»).

OVERSCORE es un proyecto cimentado en la lógica de que la *Teoría de la enigmática aplicada* subraya y supervisa un proyecto con cuatro componentes repartido en tres salas. El componente de la exposición muestra obras de 27 artistas y colectivos, unas ya existentes y otras creadas por encargo, y se ubica en la antigua oficina de Correos y Telégrafos de Murcia y en el ARQUA (Museo Nacional de Arqueología Subacuática) de Cartagena. El ESPACIO AV de Murcia acogerá *performances* y conferencias a cargo de varios de los artistas expuestos.

En el corazón del antiguo edificio de Correos y Telégrafos se ubicará *Backbench* («Asamblea»), el segundo componente de **OVERSCORE**. En junio de 2010 se invitó a cuatro colectivos, dos comisarios/teóricos del arte y un cineasta a constituir una asamblea de tres días de duración en un escenario específicamente diseñado que de una manera abstracta evoca el Parlamento británico. Los dos

An overscore is a line drawn over things. It partially erases them but also signals an ongoing process of editing; both revealing and obscuring the past, while establishing links with what shows through to the present and future. This is similar to how *The Theory of Applied Enigmatics* works. The theory both highlights and seeks to revise those institutional blueprints deeply embedded in a collective unconscious which lead to simplifications of life, people, places, events, histories and cultures within artistic practice today. *The Theory of Applied Enigmatics* also acts as the mechanism and conceptual line that brings together and connects the work and intellectual imprints of a diverse array of artists and contributors. The theory does this by offering itself to the involved visitor as a key with which s/he can unlock the underlying frameworks of history, culture and politics living in and between the artists' works. It thus looks to destabilise the usual prerequisites of 'criticality' and/or 'narrative-making' as the preferred arbitrators of curatorial logic. The projected outcomes of using the theory as a curatorial methodology should be detected on different structural, intellectual and emotional levels in ACAF's polyvalent project for Manifesta 8, entitled **OVERSCORE**.

OVERSCORE is a project held together by the logic that *The Theory of Applied Enigmatics* outlines and oversees one project with four components, spread across three venues. The exhibition component features newly-commissioned and existing works by 27 artists and collectives and is hosted at the ANTIGUA OFICINA DE CORREOS Y TELÉGRAFOS (former central post office) in Murcia and the ARQUA (National Museum of Underwater Archaeology) in Cartagena. ESPACIO AV in Murcia is the venue for a series of performances and lectures by a number of the exhibiting artists.

At the centre of the former post office building is *Backbench*, a project which constitutes the second component of **OVERSCORE**. In June 2010, four collectives, two art theorists/curators and a film-maker were invited to form a three-day assembly in a specially designed set that abstractly evoked British parliamentary arenas. The two art theorists/curators moderated a broad discussion between the four collectives on issues ranging from their individual methodologies and the place of activism in collective art practices today to the 'art-world' and the instrumentalisation of contemporary practice. The proceedings of this moderated group discussion took place under the lens of the film-maker, who used a combination of camera techniques to capture the ebb and flow of exchange on both intellectual and emotional levels. The *Backbench* installation features the

comisarios/teóricos del arte moderaron un amplio debate entre los cuatro colectivos, el cual giró en torno a temas que iban desde las metodologías de trabajo individuales y el lugar que ocupa el activismo en las prácticas del arte colectivo en la actualidad hasta el «mundo del arte» y la instrumentalización de la práctica contemporánea. Estos debates moderados tuvieron lugar bajo la lente del cineasta, quien empleó una combinación de técnicas de cámara para capturar el ir y venir de los intercambios tanto intelectuales como emocionales. La instalación *Backbench* muestra el escenario real utilizado, junto con una instalación en vídeo multicanal. Constituye una obra de arte en sí misma, la cual retrata de manera concisa las diversas direcciones que tomaron aquellos encuentros.

El resto de la antigua oficina de Correos está ocupado por el tercer componente de **OVERSCORE**, un proyecto titulado *Prayers for Art* («Plegarias al arte»). Se invitó a diversos críticos, comisarios y artistas a presentar breves plegarias que funcionasen como ventanas a sus esperanzas y designios para el arte. Estas «plegarias» sirven de base para piezas de percusión vocal interpretadas por un magnífico *beatboxer* (un imitador de sonidos con la boca, principalmente instrumentos y cajas de ritmos) que expresa musicalmente el humor y el tono emocional concreto de cada oración. En colaboración con un cineasta, las actuaciones de este hombre orquesta se filman en un espacio teatral vacío para su posterior proyección en la exposición. En un período caracterizado por el hastío del mundo del arte con los conceptos de criticalidad y crítica institucional, ¿qué formas lingüísticas existentes pueden sumergirnos en un tipo de criticalidad capaz de asumir una urgencia y una liberación diferentes? Una posible respuesta es la plegaria, una forma que ruega y solicita, con un deje de desespero, algo que falta, que se añora o que ha acabado por alienarse de cierto contexto. Con *Prayers for Art* buscamos un entendimiento de la plegaria en tanto que vehículo conceptual que forja un espacio para los actos tácticos del lenguaje, fuerzas emocionales y poderes abstraccionistas musicales y que momentáneamente se desembara de las implicaciones religiosas adosadas a los términos «oración» y «plegaria».

Las *Sesiones MoCHA* en el Espacio AV constituyen el cuarto componente de **OVERSCORE** y se han comisariado en colaboración con Yolanda Riquelme. En ellas se invita a siete artistas residentes en Murcia a ahondar en la vertiente institucional de la historia del arte reciente, en concreto de la década de 1980. Los años ochenta fueron testimonio de la fermentación definitiva del arte en varias líneas sociales y culturales. Pueden concebirse como una época que ofreció un conocimiento íntimo potencial de las causas de raíz de multitud de problemas y

actual set used, along with a multi-channel film installation. It is an artwork in its own right, which concisely portrays the various directions the discussions took.

Elsewhere in the former post office is the third component of **OVERSCORE** a project entitled *Prayers for Art*. A number of critics, curators, and artists were invited to submit short prayers that would function as windows into their hopes and desires for art. These “prayers” become the basis for vocal percussion pieces by an outstanding beat-boxer who musically interprets the particular mood and emotional tone of each prayer. Collaborating with a film-maker, the subsequent performances are shot in an empty theatre space and reproduced for screening in the exhibition. In a period signaling the art-world’s fatigue with the notions of criticality and institutional critique, what existing language forms can immerse us in a type of criticality with a different sense of urgency and deliverance? One possible answer is the prayer, a form that requests, urges and demands, somewhat desperately, something that is lacking, missing or has become estranged within a certain context. In *Prayers for Art* we seek an understanding of the prayer as a conceptual vehicle which forges a space for tactical acts of language, emotional forces and musical abstractionist powers, for a moment disassociating ourselves from the loaded religious implications that come with the word ‘prayer’.

The MoCHA Sessions at Espacio AV is the fourth component of **OVERSCORE** and is co-curated together with Yolanda Riquelme. It invites seven Murcia-based artists to delve into the institutional side of recent art history, in particular the 80s. The 80s was a decade which saw the final fermentation of art along various social and cultural lines. It can be seen as an era offering strong potential insights into the root-causes of numerous problems and issues which have become standard elements of contemporary art infrastructure today. *The MoCHA Sessions* brings part of the archive of the short-lived MoCHA - Museum of Contemporary Hispanic Art, New York (1985 – 1990) to Murcia and Spain for the first time. The archival material is presented as a raw catalyst for artistic speculation on the origins, as well as the future of, many of the parameters that form contemporary practice – from identity politics to institutional critique.

Additionally, *Incubator for a Pan-African Roaming Biennial* was initiated by ACAF as an extension to the political issues raised and intellectual territories covered in **OVERSCORE**, but taking on a resolutely pragmatic approach. *Incubator* invites three Africa-based collectives and a general coordinator to collaborate with the International Foundation Manifesta to curate and organise a workshop and symposium in Murcia as part of Manifesta 8. The workshop/

aspectos que han acabado por convertirse en elementos estándar de la infraestructura del arte contemporáneo actual. Las *Sesiones MoCHA* trasladan a Murcia y a España por vez primera parte del archivo del efímero MoCHA (Museo de Arte Hispánico Contemporáneo de Nueva York, 1985-1990). Este material de archivo se presenta como un catalizador puro de la especulación artística sobre los orígenes y el futuro de muchos de los parámetros que conforman la práctica contemporánea, desde las políticas de identidad hasta la crítica institucional.

Finalmente, ACAF puso en funcionamiento la *Incubator for a Pan-African Roaming Biennial* («Incubadora para una Bienal Itinerante Panafricana») como ampliación de los temas políticos planteados y de los territorios intelectuales cubiertos en **OVERSCORE**, si bien adoptando un enfoque decididamente pragmático. Dicha incubadora invita a un coordinador general y a tres colectivos establecidos en África a colaborar con la Fundación Internacional Manifesta en el comisariado y la organización de un taller y un simposio en Murcia en el marco de Manifesta 8. El taller/simposio gira en torno a los deseos del arte institucional y a las inquietudes de varias escenas artísticas africanas, tomando como punto de partida la siguiente pregunta: si el continente africano tuviera que concebir su propia bienal itinerante, ¿qué debería tener en cuenta y cómo debería ésta funcionar y postularse? El taller invita a una serie de profesionales del arte africano, tanto en ciernes como ya consagrados e influyentes, a debatir y llegar a una conclusión en torno a los factores multidimensionales que entran en juego en la sencilla fórmula «¿bienal o no bienal?», mientras que el simposio público engloba una serie de conferencias y presentaciones en torno a este mismo interrogante.

symposium focuses on the art-institutional desires and concerns of various African art scenes and takes as its starting point the question: If the African continent were to initiate its own roaming biennial, what should it take into consideration and how should it function and present itself? The workshop invites a roster of emerging and influential African art practitioners to discuss and reach a decision around the multidimensional factors at stake in the simple phrase 'to biennial or not to biennial?' while the public symposium introduces a series of lectures and presentations around the same issue.

PERMÍTANME QUE SE LO EXPLIQUE...

BASSAM EL BARONI, JEREMY BEAUDRY,
NAV HAO

Permítanme que se lo explique...

Nadie sabe exactamente qué está pasando. Demasiadas personas afirman poseer las herramientas necesarias para desmitificar la situación, pero, sin darse cuenta, lo único que hacen es mistificarla aún más. Y, además, con frecuencia acaban comerciando con sus poderes de mistificación. La habilidad de desmitificar encierra un inmenso valor hoy en día y forma incuestionablemente parte de nuestra economía del capital cognitivo. Sin embargo, con excesiva frecuencia tropezamos con momentos en los que dicha economía exige un cambio de paradigmas, pues los anteriores dejan de servir como argumentos, entran en un estado de declive e incluso pueden convertirse en una carga. Así ocurrió en cierto sentido tras la Gran Depresión, cuando John Maynard Keynes tomó cartas en el asunto y perfiló el programa para un cambio de pensamiento centrado en el replanteamiento de la economía. Hoy en día urge dar con un principio para un cambio en el énfasis del arte.

O por decirlo de otro modo...

La mayoría de los manuales de instrucciones incluyen una guía para la solución de problemas. Y esa solución de problemas resulta de gran utilidad cuando surge un problema. Pero en el supuesto de que el problema sea la propia solución de problemas, entonces no hallaremos respuesta en el manual. Si el problema es la solución de problemas, lo que hay que hacer es corregir los procesos, a ser posible sin caer en la obsesión. Introducir una guía para solucionar los problemas de la solución de problemas en el propio manual podría considerarse un tanto excesivo. Sería preferible reemplazarla por un conjunto de notas para la solución de problemas.

En otras palabras...

La criticalidad debería evitar caer víctima del Síndrome de Estocolmo.

PLEASE LET ME EXPLAIN...

BASSAM EL BARONI, JEREMY BEAUDRY,
NAV HAO

Please let me explain...

Nobody really knows what's going on. There are many who claim to possess the tools to demystify the situation, but inadvertently end up mystifying it even more. Furthermore, they can often end up trading on their powers of mystification. The ability to demystify has great currency today, and is undoubtedly part of our economy of cognitive capital. But every so often, we come upon times when this economy needs a paradigm shift when things become unsupportive, enter a state of decline and are even burdensome. A bit like the period following the Great Depression when John Maynard Keynes stepped in and drew up the blueprints for a paradigm shift towards thinking about the economy. The principle of a change in emphasis for art seems urgent.

Or to put it another way...

Most instruction manuals have a guide to troubleshooting. Troubleshooting is most useful when there is trouble. If the trouble happens to be the troubleshooting, then this would not be in the manual. If the trouble happens to be the troubleshooting, then its processes needs to corrected, preferably without reaching the point of obsession. It might be considered a step too far if troubleshooting for the troubleshooting entered the manual. A replacement set of troubleshooting notes would be more preferable.

In other words...

Criticality shouldn't reach the point of feeling like Stockholm Syndrome.

Please let me explain...

It's estimated that every year over one-and-a-half billion passengers fly to different destinations around the world. They pack themselves into metal tubes and squash their bodies into narrow seats which pretend that we are all the same size

Permítanme que se lo explique...

Se calcula que cada día más de mil millones y medio de pasajeros vuelan a distintos destinos del mundo. Se montan en tubos metálicos y embuten sus cuerpos en estrechos asientos que parten del supuesto de que todos medimos y pesamos lo mismo, e intentan realizar su vuelo lo más cómodamente posible. Cada vez que nos embarcamos en un avión viajamos con muchos otros pasajeros que no comparten nuestras opiniones, posturas, intereses y parcialidades en la vida. ¿Qué sucedería si de repente tuviéramos que iniciar una conversación con todos esos pasajeros que durante un largo vuelo se convierten en nuestros compañeros temporales? ¿Qué tema, qué aspecto, debate o idea sacaría a colación para intentar atraer la atención de las mentes y almas de esa masa de humanos?

O por decirlo de otro modo...

Uno se pregunta qué procedimiento adoptarían los comisarios de arte si tuvieran que imaginar una situación de tal índole cada vez que se embarcan en el «largo viaje» de comisariar un proyecto de arte a gran escala. Porque, si se empieza a concebir a los destinatarios de una iniciativa curacional como X, en lugar de como público, espectadores, visitantes, participantes, asiduos a *vernissages* o cualquier etiqueta del estilo que apliquemos a aquellas personas con quienes deseamos mantener una interacción artística, entonces se habrá dado el primer paso hacia el reconocimiento y la aceptación aquiescente de la naturaleza amalgamada de la vida contemporánea.

En otras palabras...

Como afirma Žižek: «Necesitamos un gran NOSOTROS que no sea simplemente una unión humanista de individuos, pero tampoco sólo un NOSOTROS arcaico, orgánico y totalitario a la antigua usanza. Necesitamos una nueva forma de NOSOTROS.»

Permítanme que se lo explique...

Es el mundo del arte el que decide qué es y qué no es arte. Todo el mundo sabe que estas decisiones se toman, pero nadie sabe exactamente cómo. Conocidos desconocidos. Si no sabemos con exactitud qué son, ¿qué ocurre si los cambiamos? Y me refiero sencillamente a *cambiarlos*, no a enfrentarnos a ellos ni a pasar una

and shape, and then accommodate one another for as long as the flight takes. Each time you board a plane there will be many people on board that don't share your views, positions, interests and partialities in life. What would happen if you had to suddenly initiate a conversation with all the fellow passengers with whom you are in a state of temporary companionship on a long-haul flight? What subject, issue, debate or idea could you conjure up that could possibly draw the attention of the minds and souls of this mass of humans.

Or to put it another way...

You wonder how curators would proceed to work if they were to imagine this situation every time they commenced on the 'long haul' of curating a large-scale art project. Because, if you begin to understand those on the receiving end of a curatorial initiative as X rather than as audiences, viewers, visitors, participants, vernissage regulars, or any similar labels we have for those with whom we intend to make an artistic interaction, then we are at the first step of acknowledging and embracing the composite nature of contemporary life.

In other words...

Like Žižek says, "We need a big WE, which is not simply this kind of a liberal union of individuals but also not an old kind of archaic, organic, totalitarian WE. We need a new form of WE."

Please let me explain...

It's the artworld that decides what is and isn't art. Everyone knows these decisions are made, but not everyone is clear on exactly how. Unknown knowns. If we're not absolutely clear what they are, what happens when we change them? And we mean quite simply *change* them rather than oppose them, spending an infinity attempting to dismantle them, or merely attempting to visualise them every once in a while. Perhaps this might provide an opportunity to be generative in response to these invisible forms of legitimation. Perhaps the decisions might not even be decisions any more, but other things. Or perhaps even replaced with nothing at all.

Or to put it another way...

Let's redefine the terms of engagement. We would like all to redefine the terms of engagement in their own way, and we believe that this would

eternidad procurando dismantlarlos o simplemente intentando visualizarlos de vez en cuando. Quizá hacerlo nos brindaría la oportunidad de ser generativos en respuesta a estas formas invisibles de legitimación. Quizá las decisiones cesaran incluso de ser decisiones para convertirse en otra cosa. Quizá ni siquiera fuera necesario reemplazarlas por nada.

O por decirlo de otro modo...

Redefinamos los términos del compromiso. Cada cual desearíamos redefinir dichos términos a nuestra voluntad, convencidos de que ello engendraría nuevas potencialidades para una implicación creativa. Intentar inocular o desempaquetar dichos términos ha dejado de ser una opción viable. Sería más de lo mismo. Intentemos aparcarse esta estrategia a un lado de una vez por todas y probar a trabajar con cosas nuevas y abiertas que desoigan hegemonías caducas y, en su lugar, privilegien nuevas estrategias y complejidades.

En otras palabras...

Mezclar metáforas: estamos intentando introducir una pieza cuadrada a través de un agujero redondo cuando lo que deberíamos buscar es la cuadratura del círculo.

Permítanme que se lo explique...

Por «enigmática» nos referimos a una táctica de desinstrumentalización y a una invitación a la complejidad de la vida, en lugar de a una mera representación de su posible gloria heterogénea. Por «enigmática» nos referimos a la capacidad del arte de encarnar la diversidad más absoluta, de caminar sobre la delgada línea que separa lo teórico de lo poético. Constituye una alternativa antirracionalista a la tiranía de la lógica que amenaza con reducirnos a meros instrumentos de esas hegemonías que no hemos creado nosotros. Lo enigmático perfora el intelecto atravesando directamente la psique. Nos atrapa, porque lo reconocemos y, a su vez, nos reconoce. A través de lo enigmático frenamos las fuerzas puramente racionalistas y deterministas de la maquinaria sociopolítica que reduce la producción cultural a narrativas familiares y constreñidas ajenas al subconsciente colectivo del mundo del arte.

O por decirlo de otro modo...

Lancemos a la cuneta las exposiciones preformuladas y temáticas. Rechacemos los métodos trillados de definición ordenada de criterios curacionales

create new potentialities for creative engagement. It's no longer valid to try to either inoculate or unpack the terms in question. It all adds up to the same thing in any case. So let's not worry about those any more and we can have a go at working towards some things new and open that disregard the old hegemonies, and privilege new strategies and complexities.

In other words...

To mix metaphors – we are forcing a square peg into a round hole, when we should be looking to square the circle.

Please let me explain...

When we say 'enigmatics' we mean a tactic of de-instrumentalisation and an opening up of the complexity of life, not just a representation of its possible heterogeneous glory. When we say 'enigmatics' we mean the capacity of art to embody absolute multifariousness, to walk the line between the theoretical and poetical. It constitutes an anti-rationalist alternative to the tyranny of logic that threatens to reduce us to mere instruments of those hegemonies not of our making. Enigmatics pierces the intellect straight through to the psyche. We are caught by it, in that we recognise it and it in turn recognises us. Through it, we resist the purely rationalistic and deterministic forces of the sociopolitical machine which reduces cultural production to the familiar, constrained narratives from out of the artworld's collective unconscious.

Or to put it another way...

Ditch the pre-formulated, thematically defensible exhibition. Refuse the well-worn methods of defining tidy curatorial criteria, which then produce illustrations-as-artworks to justify the theory. Abandon the theories regurgitated from last year's biennial/conference/anthology/journal. You can't see the unknown knowns by definition, you can only feel their presence when the noise of the party softens. Those unknown knowns, that like carrier waves, bring us along within the languid grooves of the status quo. A change of scenery will do you good.

In other words...

To misquote Shakespeare via Wilde – the world is a stage, but the script needs a second opinion.

que no generan más que ilustraciones con ínfulas de obras de arte que justifican la teoría. Abandonemos las teorías regurgitadas de las bienales, conferencias, antologías y publicaciones del año anterior. Por definición, es imposible ver los conocidos desconocidos; lo único que se puede hacer es notar su presencia cuando amaina el bullicio de la fiesta. Estos conocidos desconocidos, como olas transportadoras, nos mecen por entre los lánguidos surcos del *status quo*. Un cambio de escenario nos sentará bien.

En otras palabras...

Tergiversando a Shakespeare a través de Wilde: el mundo es un escenario, pero es necesaria una segunda opinión sobre el guión.

Permítanme que se lo explique...

Todo tiene un potencial infinitamente mayor del que imaginamos. Y es importante que lo reconozcamos, sin sentirnos por ello acuciados a intentar desentrañarlo. En su mayor parte, el arte es una instantánea, que, en los mejores casos, lo máximo que consigue es acabar convertida en un recuerdo nostálgico. ¿No sería realmente maravilloso intentar explorar nuevos aspectos para que todo fuera un poco más «dimensional»? De este modo el arte sería más relevante y quizá incluso más apropiado para las vidas de todos. Lo que buscamos son dimensiones más generativas.

O por decirlo de otro modo...

El anhelo de la representación supone un grave problema. Es imposible representarlo todo, de manera que en lugar de intentar representar algo imposible de representar u olvidarse directamente de todo aquello que no se brinda a la representación, ¿por qué no intentar plasmar algo imposible de representar?

En otras palabras...

Salten al vacío. (Y no sientan la necesidad de inmortalizar su salto con una fotografía.)

Please let me explain...

Things are infinitely more than what you might ever imagine. And it's important that we acknowledge this, without feeling the necessity to try and explain it. Most art is a snapshot. Which at the very best, can only end up as a nostalgic memento. So wouldn't it be really good to open things up so that they are more 'dimensional'. That way, it would be more relevant and maybe even more appropriate for all our lives today. We are looking towards more generative dimensions.

Or to put it another way...

The desire for representability is quite a serious problem. This can't be done with everything, so rather than looking to represent something impossible to represent, or forgetting about something impossible to represent, why not attempt to embody something impossible to represent.

In other words...

Leap into the void. (And don't feel like you need to take a picture of yourself doing it.)

ARPANET TEST 1975

En 1975, la Agencia convocó una curiosa serie de conversaciones entre un excéntrico elenco de personajes que representaban un amplio abanico de perspectivas en el seno del medio social, político y cultural contemporáneo: el gobernador Ronald Reagan, de California, el artista Marcel Broodthaers, el antropólogo cultural Edward Said y la actriz Jane Fonda. Maeve O'Reilly moderaba el encuentro. Más insólitas incluso eran, quizá, las circunstancias concretas en las que tenía lugar tal conversación: aprovechando los recientes avances en la tecnología de las telecomunicaciones, el debate se realizó mediante una aplicación de mensajería instantánea que conectaba en red los ordenadores a ARPANET, la red informática experimental del Departamento de Defensa estadounidense. Se otorgó a los participantes acceso especial a terminales conectados a ARPANET, la mayoría de ellos ubicados en instalaciones militares de EE.UU. o instituciones de investigación diseminadas por el mundo y patrocinadas por el Departamento de Defensa norteamericano. El siguiente extracto, en su transcripción literal, corresponde a la primera sesión. Cabe destacar que los terminales informáticos de cada participante se identificaban con nombres de dioses mitológicos romanos, si bien para esta transcripción se han sustituido por los nombres reales de los participantes. La aplicación, que entonces se hallaba aún en su fase inicial de desarrollo, tenía una capacidad sintáctica limitada, lo cual implicaba que la única puntuación posible era el punto y aparte. Por otro lado, las indicaciones horarias de cada transmisión se han eliminado para facilitar la legibilidad del texto.

Marcel Broodthaers (MB): Hola.

Edward Saïd (ES): Hola vaya esto funciona de verdad.

Ronald Reagan (RR): Hola soy el gobernador Ronald Reagan de California.

MB: Si asombroso.

RR: Es genial.

MB: Se me ha ocurrido saludar mientras esperabamos.

MB: Soy Marcel Broodthaers.

RR: Hola Marcel.

ES: A quien esperamos. Soy Edward.

MB: Hola.

RR: Hola Ed. Puedes llamarme Ron.

(www.arpnetdialogues.net)

ARPANET TEST 1975

In 1975, the Agency convened a rare series of conversations between an eccentric cast of characters representing a wide range of perspectives within the contemporary social, political, and cultural milieu: Governor Ronald Reagan of California, artist Marcel Broodthaers, cultural anthropologist Edward Said, and actress Jane Fonda. The conversation was moderated by Maeve O'Reilly. Even more unusual perhaps was the specific circumstances of the conversation: taking advantage of recent developments in telecommunications technology, the conversation was conducted via an instant messaging application networked by computers plugged into ARPANET, the US Department of Defence's experimental computer network. All participants in the conversation were given special access to terminals connected to ARPANET, many of them located in US military installations or DOD-sponsored research institutions around the world. The following excerpt is taken from the first session and is printed verbatim. Please note that the respective computer terminals for each participant were identified by the names of gods from Roman mythology and have here been changed to reflect the actual names of the participants. The application, still in its early stage of development, had limited syntax capability, thus punctuation was limited to the full stop. Also, the original timestamps for each transmission have been removed for the sake of legibility.

Marcel Broodthaers (MB): Hello.

Edward Saïd (ES): Hello this really works.

Ronald Reagan (RR): Hello this is Governor Ronald Reagan of California.

MB: Yes amazing.

RR: Neat stuff.

MB: I thought I would say hello whilst we are waiting.

MB: This is Marcel Broodthaers.

RR: Hello Marcel.

ES: Who are we waiting for. Im Edward.

MB: Hello.

RR: Hi Ed. Call me Ron.

(www.arpnetdialogues.net)

THE THEORY OF APPLIED ENIGMATICS

LA TEORÍA DE LA ENIGMÁTICA APLICADA

“La ideología consiste en creencias tan próximas a nosotros que no somos capaces siquiera de objetivizarlas, creencias que forman parte del color invisible de la vida cotidiana en sí misma. Donald Rumsfeld, el secretario de Defensa de Bush, es célebre por sus declaraciones acerca de lo conocido conocido, lo desconocido conocido y lo desconocido desconocido. Ahora bien, olvidó hablar de lo conocidos desconocidos... esas cosas que sabemos, pero que no sabemos que sabemos, o esas cosas en las que creemos, pero en las que no sabemos que creemos”
—Terry Eagleton, *Faith and Belief, Now is the Time in Art & Theory in the 21st Century*, p13, NAI Publishers, 2009—

Lo conocido desconocido es el tema que nos gustaría abordar. ¿Qué creemos, pero no sabemos que creemos, acerca del arte contemporáneo y la práctica del comisariado? ¿Y qué acerca de la política, la geografía o la historia humana? ¿Y de la comunicación de la diferencia cultural mediante las infraestructuras culturales actuales? ¿Qué codificación se da en los puntos en los que los

“Ideology consists in beliefs which are too close to the eyeball, even to be objectified, beliefs which are part of the invisible color of daily life itself. Donald Rumsfeld, Bush's defense secretary, talked famously about known knowns, known unknowns, unknown unknowns, but he forgot to talk about unknown knowns – things we know but don't know we know, or things we believe but don't know we believe.”—Terry Eagleton, *Faith and Belief, Now is the Time in Art & Theory in the 21st Century*, p13, NAI Publishers, 2009—

‘Unknown Knowns’ are what we would like to address. What do we believe, but don't know we believe, about contemporary art and curating? And what about politics, human geographies or histories, and the communication of cultural difference through today's culture infrastructure? What codification occurs along the points where the mundane details of everyday life meet with the industries of politics and culture?

Art appropriated as a tool for a social and political agenda has inhibited us in locating the deep beliefs

detalles mundanos de la vida cotidiana se encuentran con los sectores de la política y la cultura?

La apropiación del arte en tanto que herramienta para un programa social y político nos ha inhibido de ubicar el conocimiento y las creencias arraigadas de los que no somos plenamente conscientes, pero que no obstante albergamos en nuestro inconsciente colectivo. Es hora de empezar a entender el inconsciente colectivo del arte y de localizar cuáles podrían ser los problemas reales al alcance de la mano o, aún mejor, qué podría ofrecernos algunas soluciones.

La teoría de la enigmática aplicada entronca con un análisis de la situación actual del arte a partir del cual busca actuar como un algoritmo cultural, conduciéndonos hacia algunas resoluciones para los interrogantes anteriores. Mediante su aplicación, la teoría debería encaminarnos hacia la concepción de un proyecto complejo y con varios niveles de lectura que, al tiempo que se inscriba en lo que denominamos “sistema del arte”, inaugure una ruta hacia su objetivo final sin recurrir a la mayoría de las sendas trilladas o ampliamente criticadas que derivan en un “proyecto de éxito”.

Así, pues, la teoría de la enigmática aplicada debería considerarse una interfaz que puede emplearse táctica y estratégicamente en contextos donde los intentos de comunicación artística fracasan sin remedio y devienen en esfuerzos impotentes cuyo único valor se da en la coyuntura política. En otras palabras: la teoría es una interfaz que reformula el vínculo relacional entre lo curatorial, lo político, lo cultural y las prácticas de los artistas. Al someter tanto el proceso del comisariado como la práctica artística al funcionamiento de tal interfaz, las interconexiones entre los factores resultantes acontecen en un entorno que refleja el hecho de que el mundo actual es demasiado complejo para ser circunscrito a un discurso de criticidad vernácula en el círculo del arte o a la versión de la historia de un comisario. Como la mayoría de las interfaces, la teoría de la enigmática aplicada no es completamente objetiva. Sin embargo, las “subjectividades curatoriales” inherentes a este proyecto no son, lógicamente, el único propósito de esta materialización.

Las cinco propuestas de la teoría de la enigmática aplicada son:

- 1— Oponer resistencia al inconsciente colectivo del arte contemporáneo
- 2— Asimilar la herencia del humanismo institucionalizado petua de crisis y criticidad.
- 3— Ser complejidad
- 4— Aplicar la enigmática
- 5— Empieza a aflorar un punto de equilibrio

and knowledge that we are not fully aware of, but which we harbour in our collective unconscious. It is time to begin to understand this collective unconscious of art and locate what might be the actual problems at hand, or even better, what could offer some solutions.

The Theory of Applied Enigmatics is rooted in an analysis of the condition of art today, and from there looks to operate as a kind of cultural algorithm, leading us towards some resolutions for the questions above. Through its application, the theory should lead towards the emergence of a multi-layered and complex project that, while remaining part of what we call the ‘art system’, makes a route to its goal without using most of the widely accepted or highly criticised paths to a ‘successful project’.

Thus *The Theory of Applied Enigmatics* should be considered as an interface that can be used tactically and strategically in contexts where attempts at art-communication constantly backfire, rendering the attempt impotent and only of value in the political framing of things. In other words the theory is an interface that reshapes the relational bond between the curatorial, the political the cultural and the practices of artists. By subjecting both the curatorial process and artists’ practices to the workings of this interface, interconnections between resultant factors happen in an environment that reflects the fact that today’s world is too complex to be narrowed down to a discourse of vernacular art-circle criticality or a curator’s version of a story. Like most interfaces, *The Theory of Applied Enigmatics* is not completely objective. However, the ‘curatorial subjectivities’ inherent to this project are evidently not the sole purpose of its coming into being.

The five elements of *The Theory of Applied Enigmatics* are:

- 1— Resisting the Collective Unconscious of Contemporary Art
- 2— Addressing the Inheritance of Institutionalised Humanism
- 3— Being Complexity
- 4— Applying Enigmatics
- 5— A Break-Even Point Begins to Emerge

OPONER RESISTENCIA
AL INCONSCIENTE COLECTIVO DEL
ARTE CONTEMPORÁNEO

Parece existir un cierto inconsciente colectivo que sirve para conectar múltiples aspectos en la esfera del arte contemporáneo. En lo que conocemos como “mundo del arte” existe algo que recuerda a una psique autónoma compartida que influye en muchos de los planteamientos recientes del arte, del comisariado y del discurso artístico. *La teoría de la enigmática aplicada* propone anticipar las influencias de este inconsciente colectivo y proponer medios constructivos para seguir avanzando.

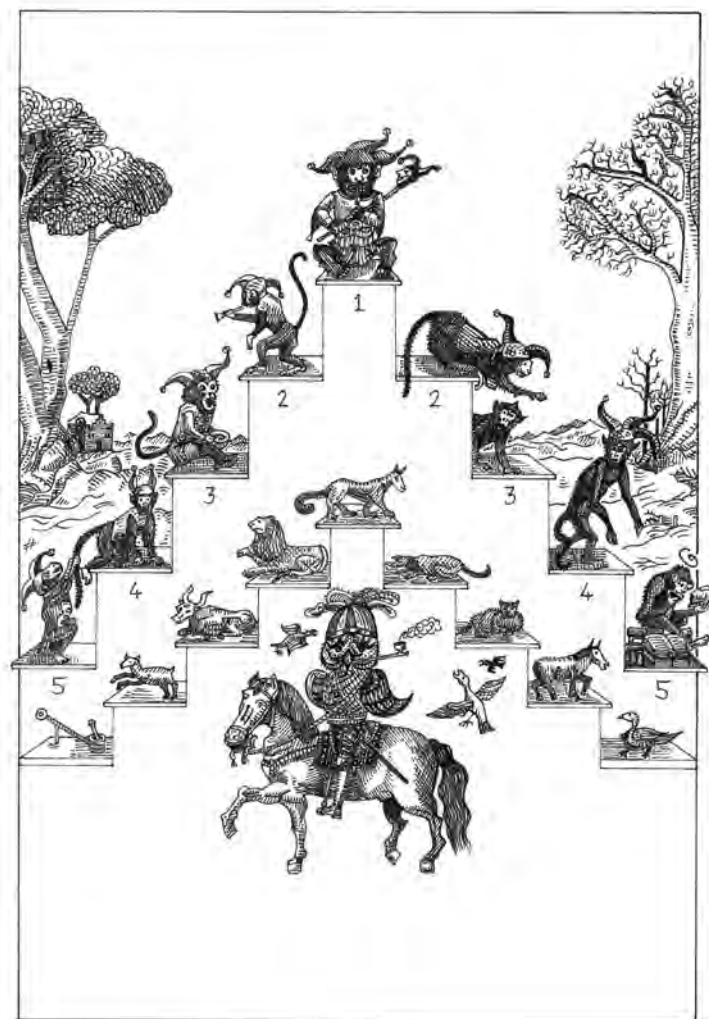
La exposición de arte temática, por muy meditada que esté, en términos generales desempeña la función de encapsular la realidad para designarla como algo que puede asimilarse al modo de una narrativa. Tal es uno de los múltiples aspectos a los que *la teoría de la enigmática aplicada* desea responder, y lo hace oponiendo una resistencia intrépida a las narrativas anecdóticas y monolíticas que degradan la complejidad de las ontologías con las que el arte disfruta relacionándose.

RESISTING THE COLLECTIVE
UNCONSCIOUS OF
CONTEMPORARY ART

There appears to be some kind of collective unconscious that serves to connect many things in the sphere of contemporary art. In what we know as the “artworld”, there exists something which resembles a shared autonomous psyche that influences many of the recent approaches to art, curating and their discourse. *The Theory of Applied Enigmatics* is about anticipating the affects of this collective unconscious and then proposing constructive ways forward.

The thematically framed art exhibition, however conceived, is, generally speaking, provided with the function of encapsulating reality in order to designate it as something that can be apprehended as a narrative. This is one of many things *The Theory of Applied Enigmatics* is aimed at responding to – intrepidly resisting anecdotal and monolithic narratives that downgrade the complexity of the ontologies to which art enjoys relating itself to.

Speculum Artis
Illustrated with Pictures from Real Life
Ilustrado con imágenes de la vida real



Instructions on correct conduct for those willing to help themselves from his Highness Hoo Hoo Hoo protector of Lubberland and chief captain of the night guard.

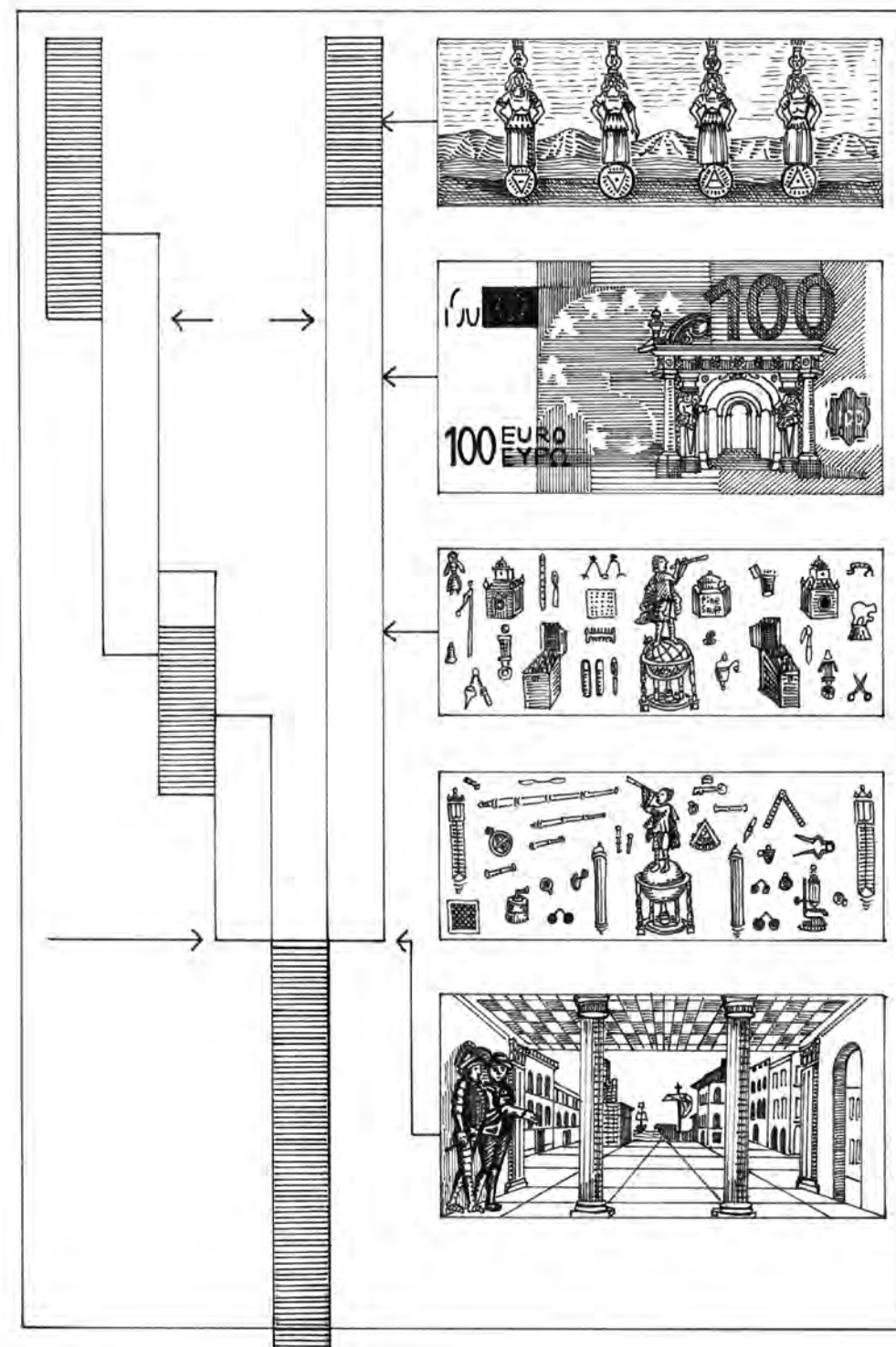
Following consultation of the celestial bodies, the Prince has observed auspicious signs in the heavens. Subsequently he has taken the opportunity to compose for the foolish and weary a new Speculum Artis. In its surface the good reader will find a complete survey of the realm. Duties are laid out in five steps, as this magical mirror reflects far and wide thereby creating images for imitation and avoidance.

Asesoría sobre costumbres y maneras para aquéllos que desean defenderse de su alteza el protector Hoo Hoo Hoo y el capitán en jefe de la guardia nocturna.

Previa consulta con las entidades celestiales, el príncipe ha detectado signos prometedores en los cielos que apuntan a un cambio de régimen novedoso. Espoleado por ello, ha aprovechado la oportunidad para componer un nuevo Speculum Artis para los hastiados con el régimen anterior. En su superficie, el buen lector encontrará un estudio completo del reino.

Se establecen deberes que permiten a los insensatos controlarse, pues el reflejo de este espejo mágico es extenso y proyecta imágenes que invitan a ser imitadas y otras a ser eludidas.

Step Two



YOU ARE HERE

USTED ESTÁ AQUÍ

SUHAIL MALIK

Empecemos por un tópico: desde la radicalización del arte conceptual con la “indefinición” del arte postulada por Duchamp, nadie sabe qué es el arte. Esta ignorancia necesaria acostumbra a esgrimirse como argumento para afirmar que el arte puede ser cualquier cosa, lo que sea, una manifestación de lo inesperado, etc. Se trata de un tópico porque es la condición fundamental e incuestionable del arte contemporáneo (el término usado para describir un género en lugar de un arte que aborda su presente, una distinción que retomaremos más adelante). Como tal, genera el segundo tópico acerca del arte contemporáneo, al que se alude con mucha menos frecuencia y, sin duda, de manera menos explícita: que nadie sabe ni puede saber qué arte es “bueno” y cuál no lo es o por qué. Si no existe una definición sobre qué es el arte, entonces no existe un arte “como tal” y este no proporciona ninguna base a partir de la cual pueda juzgarse, o determinarse su valor. Ninguna base, claro está, excepto la del testimonio de la manifestación de lo inesperado, lo nuevo o lo no derivado; de la diferencia, transformación o singularidad, o de la X, que es el alias de la indefinición del arte contemporáneo. Y puesto que es imposible despejar esa incógnita, que sería la única base para los juicios y los valores que se le otorgan —valores que, por otra parte, el arte subtiende—, corresponde a la preocupación por su circulación en un momento dado en el tiempo. De manera que puede reconocerse cuando se contempla, ya sea porque una u otra intuición revela que se trata de arte, porque se anuncia o declara como tal, porque se tiene la experiencia suficiente para así catalogarlo, etc., pero siempre recortado contra un horizonte de indefinición en el que tales (pre-) reconocimientos constituyen o pueden constituir limitaciones, puesto que se amparan en convenciones sobre el arte establecidas por las autoridades en la materia, por la historia, por la educación, por el entusiasmo o por el acuerdo general. No es más que el funcionamiento de un campo social, un conjunto de intereses que se delatan a ellos mismos y a quienes los mantienen, atribuidos en la determinación del arte como una actividad u hecho casi objetivo. Al amparo de esta base, en las formulaciones iniciales del proyecto actual, el arte en sí mismo es un “conocido desconocido”. La mera contingencia de lo que el arte puede ser en “sí mismo” quizá quede delimitada y estabilizada por un conjunto de intereses sustentados por el propio arte. Tales valoraciones sociales son, sin embargo, no menos contingentes en su esencia, puesto que no son más que la condensación en un instante de un conjunto de intereses que circulan en un momento determinado, conformados enteramente por las fortunas de

Some truisms to begin: ever since conceptual art’s radicalisation of Duchamp’s ,undefining’ of art, no-one, famously, knows what art is. This necessary ignorance is more usually put as an affirmation that art can be anything at all, limitless, an avowal of the unexpected, and so on. This is a truism because it is the unquestionable primary condition for contemporary art (the term being used to describe a genre rather than an art that addresses its present, a distinction to which we return later). As such, it generates the second, infrequently and certainly less openly avowed, truism of contemporary art: that no-one knows, no-one *can* know, what is ‘good’ art and what is not or why. If there is no definition of what art can be then there is no ‘itself’ of art and art cannot provide any basis by which it be judged or its value determined. No basis, that is, apart from the testimony it is said to pay to the avowals of the unexpected or the new or the underived, of difference or transformation or singularity, or the X that is the alias for the assertion of contemporary art’s undefining. And since that cannot be known, the only basis for its judgments and the values given to it, values that the art in fact subtends, are those of the concerns of its circulation at any point in time. So you may know it when you see it — because one or another institution tells you it is art, because it’s advertised or declared as such, because you have the experience to call it, and so on - but against art’s horizon of indefinición such (pre-) recognitions are limitations on what it can be because they rely upon conventions of what art is, be it through authority, history, education, enthusiasm, or just a generally acknowledged assertion. Which is only the operation of a social field, a set of interests that avow themselves and those who hold them, attributed in the determination of the art to some quasi-objective activity or thing. On this basis, in the initial formulations of the current project, contemporary art itself is an ‘unknown known’. The sheer contingency of what contemporary art ‘itself’ may be is constrained and stabilised by a set of interests that the art stands for. These social valuations are however themselves no less contingent since they are only the instantiation of a set of interests circulating at any given moment, shaped entirely by the fortunes of their own formation. Though the contingency of art’s indefinición is distinct from the contingency of social fact, art’s contingency in principle requires its over-determination by the social contingencies of its

su propia formación. Aunque la contingencia de la indefinición del arte difiere de la contingencia de los hechos sociales, la primera exige en principio su sobredeterminación por parte de las contingencias sociales de sus valoraciones, que son su principal y única determinación: su conservación en tanto que arte. Contingencia contra contingencia, contingencia al servicio de la contingencia: el arte es su evaluación y valoración, la exigencia de intereses que hallen sentido a su indefinición y establezcan, entre otras cosas, qué es en realidad el arte. En principio, se trata de una aventura salvajemente democrática, puesto que todo el mundo tiene intereses. Ahora bien, también se trata de una invitación a demostrar poder y, de hecho, es siempre y únicamente una manifestación de poder. En concreto, es la operación de un convencionalismo. El tópico de que el arte opera como una economía de reputaciones es un modo teóricamente educado de expresar el cómodo hecho de que, actualmente, la indefinición del arte está al servicio de convenciones de poder. Tal expresión de poder no adopta una única forma. Se manifiesta de acuerdo con las demandas contingentes de los intereses particulares que deban satisfacerse en un momento determinado, aunque tales demandas no puedan declararse nunca abiertamente; esto se debe a que también es un tópico que el interés del arte contemporáneo responde a valores que no se corresponden con el establecimiento del poder social, sino, precisamente, con un contra-convencionalismo que afecta a una ética de la democratización: reafirmar la igualdad, la tolerancia, la liberación personal y colectiva, y otros compromisos ideológicos similares de lo que podría considerarse un liberalismo blando. Atrapado entre estas dos exigencias, el poder actúa y se disfraza bajo términos selectos como “calidad” (en el sector comercial), “intercambio” (en el sector activista de la política de izquierdas), apertura, crítica, experiencia, belleza, potencialidad, educación, diferencia, diálogo, singularidad, compromiso (en su mayor parte debido a la causa anodina del “haz lo que creas”), diversos tipos de factores emocionales y de solidaridad, etc. Se trata de temas característicamente neutros, no excesivamente reveladores y lo bastante abstractos como para poder englobar al supuesto “cualquiera” del anhelo democrático del arte contemporáneo; pero a la vez no tan específicos como para que la particularidad de aquellos cuyos intereses dominan la valoración del arte pueda exponerse y posicionarse como el poder que es. Resulta bastante fácil descubrir y criticar tales operaciones cuando se organizan comercialmente, porque están directamente configuradas por la riqueza expuesta como precio (aunque tal exposición se evite con cautela en el mercado principal). En cambio, resulta algo más difícil hacerlo en los supuestos del arte contemporáneo público o activista, ya que los intereses prevalecientes encierran una crítica del poder como posible contenido. Ahora bien, ello no significa que el poder de quienes comulgan con tal contenido esté menos impuesto o sea menos formidable; simplemente se presta más al reproche que la imposición del poder a través de

valuations, which is its primary and only determination, how it is preserved as art. Contingency against contingency, contingency in the service of contingency: art is its (e)valuation, a demand for interests to find sense for its indefinición - not least the sense that it is in fact art. In principle, this is for sure a wildly democratic adventure — everyone has interests. Yet it is at once the invitation to demonstrate power, and is in fact always and only a manifestation of power. Specifically, it is the the operation of a conventionalism. The truism that art operates as a reputational economy is a politely theoretical way of phrasing the less comfortable fact that today the indefinición of contemporary art serves conventions of power. There is no single guise for this assertion of power. It is manifest according to the contingent demands of whoever’s interests need to be met at that given moment, although such demands can never be openly declared since it is also a truism that an interest in contemporary art avows values that do not correspond to the establishment of social power but, precisely, to a counter-conventionalism that affects an ethics of democratisation - asserting equalities, tolerance, personal and collective liberation, and other similar ideological commitments of what is more likely a soft liberalism. Caught between these two demands, power acts and disguises itself through choice terms such as ‘quality’ (in the commercial sector), ‘exchange’ (in the left-political activist sector), openness, criticality, experience, beauty, potentiality, education, difference, dialogue, singularity, commitment (mostly due to the anodyne cause of ‘making you think’), various kinds of pathos and solidarity, and so on. These are importantly neutral terms, not giving too much away and abstract enough for the purported ‘anyone’ of contemporary art’s democratic wish to be accommodated, but also not so specific that the particularity of those whose interests in fact dominate the valuation of art can be exposed and positioned as the power it is. It’s easy enough to discover and criticise such operations when they are commercially organised because there they are directly shaped by wealth exposed as price (although such exposure is carefully prevented in the primary market). It’s somewhat harder to do so with regard to public or activist-oriented contemporary art because the interests prevailing there have the critique of power as their putative content. But this does not mean that the power of those who espouse such content is any less enforced, nor is it less formidable. It is only more reproachful than the imposition of power through wealth because it can always place the condemnation of the class distinction and exploitation that wealth implies at the centre of its avowed concerns. Worse than that, it can legitimise/deny its own conventionalism through recourse to the (increasingly stagnant) givens of theoretical critique,

la riqueza, porque siempre puede esgrimir la condena de la diferencia de clases y la explotación que implica la riqueza como centro de sus inquietudes manifestas. Peor aún, puede legitimar/negar su propio convencionalismo recurriendo a los supuestos —cada vez más estancados— de la crítica teórica, cuyo principal esfuerzo consiste en buscar un camino para salvar las limitaciones de las convenciones. La conciencia propia y falta de dominio de la crítica es, en sí, un modo excelente de obtener poder a la vez que se declara como algo completamente ajeno a él. Como la riqueza o la crítica, el arte contemporáneo invita, en principio, a la democracia, aunque en realidad se someta a las convenciones del poder. Tal poder es un hecho social canalizado a través del arte contemporáneo con la condición previa de su contingencia, de manera que cabe esperar que el funcionamiento de tal convencionalismo dé forma a la organización social del arte contemporáneo. Tal arte está ostensiblemente abierto a todos. Sin embargo, encontramos aquí otro tópico: que para llegar a algún sitio es preciso granjearse la simpatía de ciertos agentes que pueden ser de utilidad en función del tipo de arte en el que uno esté interesado (al margen del ámbito en el que esté involucrado: creación, comisariado, distribución, exposición, compra, etc.). Sin el establecimiento de un reconocimiento propio y mutuo, lo que vendría a ser una consolidación de los intereses del poder, uno no llega a ningún sitio en términos de financiación, reputación o carrera (de hecho, estos temas prosaicos jamás levantan sus desgarradas cabezas en el debate “correcto” del arte en tanto que valor crítico o calidad; su expulsión representa en sí misma un índice de poder en tanto que convención de lo importante en el arte contemporáneo). Lo que se está ineludiblemente obligado a respetar es un interés reflexivo y ávido en a quién se conoce, cuándo se le conoce y con qué grado de intimidad, y eso, a su vez, no es más que la formación de un contexto social coordinado por el poder. Frente a ello, afrontemos con seriedad por un momento la identificación de lo conocido desconocido de cualquier sistema con el inconsciente. ¿Cuál es el resultado de proponer que un sistema no psicológico tiene su propio inconsciente? Desde Freud sabemos que el inconsciente genera fantasías que regulan el funcionamiento consciente, de lo conocido, del sistema en cuestión. ¿Cuáles son entonces las fantasías del arte contemporáneo, nuestras fantasías? Aquellas que permiten renegar o excluir del mercado el reconocimiento de la arbitrariedad del poder, incluso su condena, a la vez que la aprovechan plenamente. Es la fantasía de un populismo. El socio del arte contemporáneo adopta su populismo del antagonismo general a los mecanismos excluyentes de las estructuras institucionales formalizadas, y las sustituye por la informalidad de redes transformacionales, escenas, mundos y entornos que están supuestamente abiertos a todos los primeros en llegar para hacerse con la contingencia-en-principio del arte. La informalidad de los mecanismos sociales del arte contemporáneo, de cómo el poder determina lo que tiene valor y cuál es ese valor en un

whose main effort is to wend a way past the constraints of convention. The self-conscious, non-mastery of critique is itself a masterful way of gaining power while declaring itself to be anything but power. As wealth or critique, contemporary art invites a democracy in principle but in fact serves the conventions of power all too well. Such power is a social fact channeled through contemporary art on the precondition of its contingency, so it is to be expected that the operation of such conventionalism shapes contemporary art's social organisation. Such art is ostensibly open to all. Yet it is another truism is that to get anywhere one must cozy up to certain players who can serve you well according to the kind of art you are interested in (no matter what aspect you are involved in — making, curating, distributing, discoursing, exhibiting, purchasing, etc). Without the establishment of mutual self-recognition — a consolidation of power interests - one gets nowhere in terms of finance, reputation or career (not that such prosaic topics should ever raise their ungainly heads in the ‘proper’ discussion of art as concerning quality or critical value, which expulsion is itself an index of power *qua* convention of what matters about contemporary art). What you are wholly obliged to observe is a keen reflexive interest in who you know, when you know them and to what degree of intimacy, and that in turn is nothing more than the formation of a social milieu coordinated by power. Faced with this, let us take seriously for a moment the identification of the unknown knowns of any system with the unconscious. What results from positing that a non-psyche system has its own unconscious? Since Freud, we know that the unconscious generates fantasies that regulate the conscious — the known — operation of the system in question. What then are the fantasies of contemporary art, our fantasies? Those that allow the disavowal or foreclosure of the recognition of the arbitrariness of power, even its condemnation, while taking full advantage of it. It is the fantasy of a populism. The *socius* of contemporary art adopts this populism in its general antagonism to the exclusionary mechanisms of formalised institutional structures, replacing them with the informality of transformational networks, scenes, worlds and milieus which are putatively open to all comers who get art's contingency-in-principle. The informality of contemporary art's social mechanisms, of how the power that determines what is of value and what that value in fact is at any given moment, allows anyone who might be held to have power to quickly deny or refuse any such status. This is especially important in the left-critical milieu where avowals of power as such are immediately suspect. It allows for grand abuses between the powerful and the relatively powerless without recourse to any institution other than law (when art's mutually-enforcing reputational network swings into

momento dado, permite a cualquiera que pueda detentar cierto poder denegar o refutar rápidamente tal estatus. Esto reviste particular importancia en el entorno de la crítica de izquierdas, donde las manifestaciones de poder como tal son objeto inmediato de recelo. Se permiten así grandes abusos entre los poderosos y los relativamente indefensos sin posibilidad de recurrir a ninguna institución más allá de la ley (cuando la red de reputaciones mutuamente validadoras del arte participa de una acción concertada); permite exhibiciones imperiosas de poder sin responsabilidad, recurso o sanción; fuerza un sistema de relaciones sociales que es a la vez muy cercano y completamente distinto del que Hannah Arendt describe en *The Origins of Totalitarianism*. La diferencia es clara: por supuesto, no hay líder, ningún Hitler o Stalin a cuyo alrededor pueda girar una red y cuya voluntad arbitraria deba satisfacerse o adelantarse por el deseo de servir, a costa de la expulsión o algo peor. En su indefinición, el arte contemporáneo y su socio son necesariamente plurales. La similitud no radica en la estructura del campo social, sino en su organización informal. Porque no existe un centro o una estructura reconocida de poder, porque todo el mundo — cualquiera — puede o podría detentar cierto poder en un momento dado si no lo hace ya, la fantasía contraria al poder del arte contemporáneo (que encuentra alivio en su condición de contingencia-en-principio) conduce a que se convierta en una mera súplica de algo o a alguien supuestamente “relevante” (lo que equivale a decir con una pretendida influencia), de manera que uno siempre está sensibilizado y supeditado a los designios, conocidos o anticipados, del otro que pueden ser más o menos arbitrarios y que pueden cambiar sin previo aviso. Tal es la condición del arte contemporáneo, la valoración fundamental que debe tener lugar si se desea que su contingencia no sea arbitraria. El arte contemporáneo es contemporáneo porque aborda su tiempo anticipando las convenciones informalmente reguladas de su entorno. En este sentido, se trata de un género con final abierto. Y de un ámbito eminentemente político, porque el arte, en todo caso, asume y regresa al poder, y el poder es clásicamente la conservación de la política. En cualquier caso, no toma en consideración el contenido ostensible ni las reclamaciones del arte. Frente a la arbitrariedad del poder que es la condición del arte contemporáneo, la tentación podría ser retornar al arte para asegurar los intereses propios y, en el caso del artista, sus propios términos y valores. Pero volver al arte “en sí” es negar la inseguridad de su contingencia, lo cual supone un auto-destierro de lo que es el arte contemporáneo así como de las determinaciones consecuentemente cargadas de poder del valor requerido para perseverar. Si se tiene algún interés en el arte, en hacer algo *con* y *en* él, entonces lo más recomendable es codearse con aquellos más poderosos que uno, al margen de cómo se consiga dicho poder y de cuánto poder se posea ya, puesto que son los más poderosos los que determinan qué importa en el arte, expuesto por y con la contingencia de su propio valor, y por qué.

concerted action); it allows for imperious displays of power without responsibility, recourse or sanction; it forces a system of social relations that is at once very close to, and completely different from, the one Hannah Arendt describes in *The Origins of Totalitarianism*. The difference is clear: of course there is no leader, no Hitler or Stalin, around whom the network turns and whose every arbitrary wish has to be met or pre-empted in the desire to serve, at the cost of expulsion or worse. In its undefining, contemporary art and its *socius* are necessarily plural. The similarity is not in the structure in the social field but in its informal organisation: because there is no centre or recognised structure of power, because anyone and everyone can or could have power at some point if they do not already have so, contemporary art's anti-power fantasy (which finds succor in its condition of contingency-in-principle) leads to there being only supplication to whatever or whoever is assumed to be ‘relevant’ (which is to say: having an assumed influence), so that one is always attuned and in service of another's wishes, known or anticipated, which may be more or less arbitrary, and which may turn at a moment's notice. Such is the condition of contemporary art, the primary valuation that must take place if its contingency is to be rendered non-arbitrary. Contemporary art is contemporary because it addresses its time by anticipating the informally regulated conventions of its milieu. It is in this sense an open-ended genre. And it is then an eminently political field because art *in any case* assumes and returns to power, and power is classically the preserve of politics. *In any case*: that is, irrespective of the ostensible content and claims of the art. Faced with the arbitrariness of power that is contemporary art's condition, the temptation might be to return to the art itself to secure one's interests and, in the case of the artist, one's own terms and values. But turning to the art ‘itself’ is to deny the insecurity of its contingency and so it becomes your self-banishment from what contemporary art is as much as from the consequently power-laden determinations of value required for it to persevere at all. If you do have an interest in art at all, of doing something in and with it, then you had better busy yourself with those more powerful than you, however that power is determined and however much power you may already have, since those who are more powerful set the terms of what matters in art and, exposed by and to the contingency of its own value, why.

ASIMILAR LA HERENCIA DEL HUMANISMO INSTITUCIONALIZADO

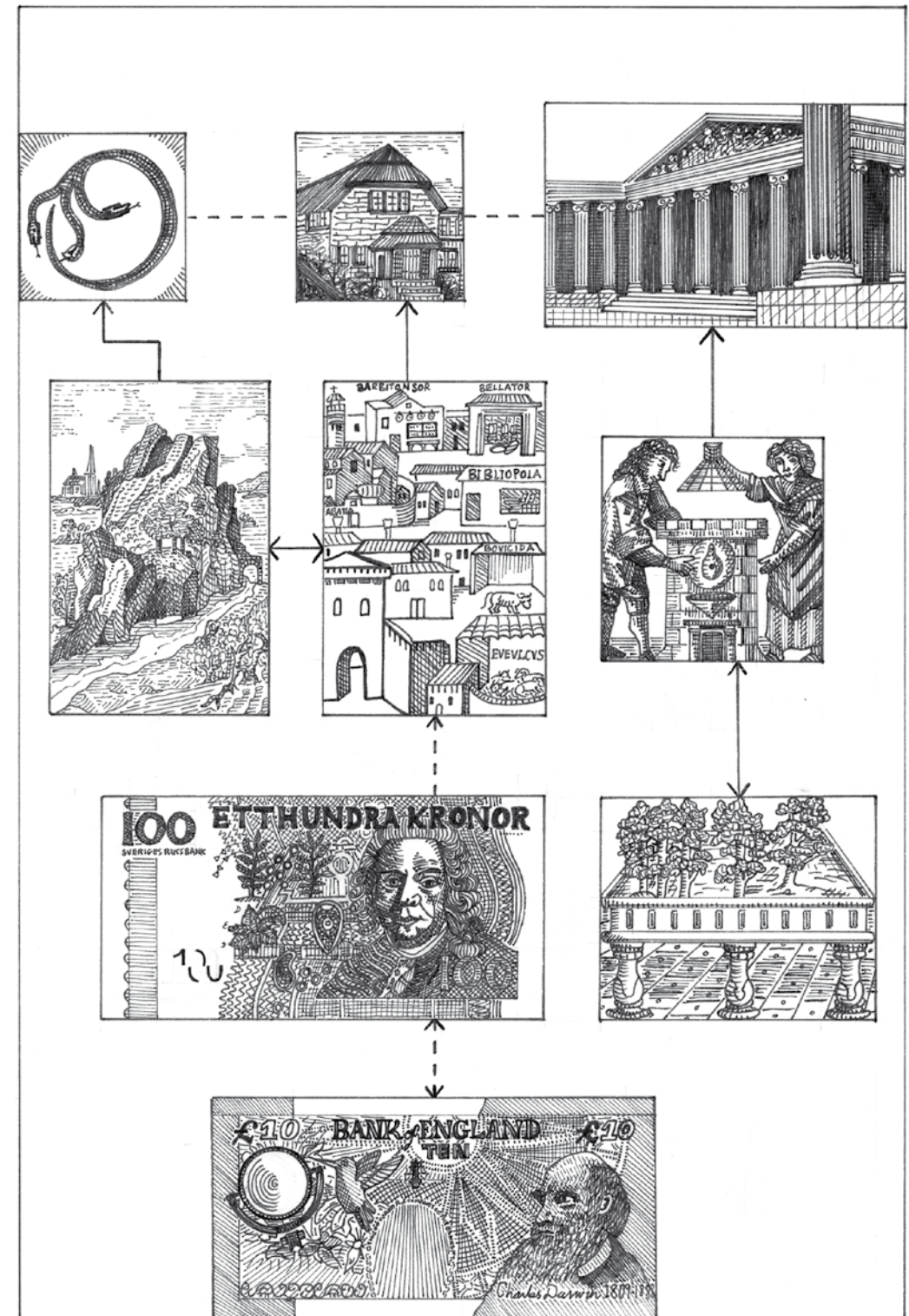
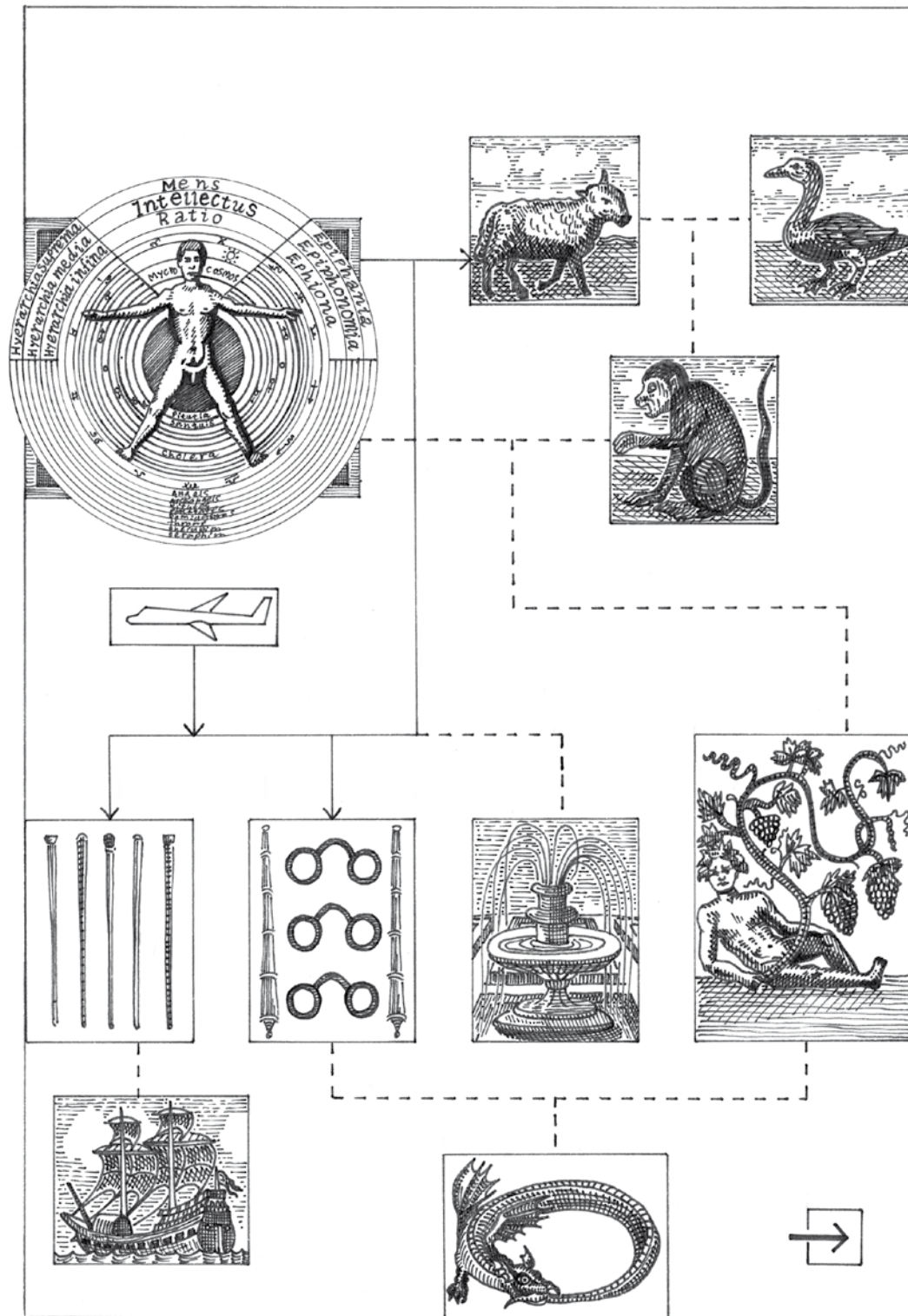
Fue en la década de los ochenta, la era de la política cultural, cuando se instauró la exigencia de una justificación clara de toda actividad artística oficial. En este contexto, los proyectos y las exposiciones de arte se concebían para operar en el seno de un sistema de bases lógicas y expectativas preimpuestas en relación con la función del arte en la sociedad, cosa que ha quedado engranada en el arte actual. Fue en esa misma época cuando surgió gran parte de la historia relativamente reciente de narrativas curatoriales.

En tanto que herederos de discursos teóricos característicos que se han recuperado rápidamente, incluida la crítica institucional, es preciso analizar y reformular estos mismos discursos para abordar los temas importantes relacionados con la política cultural. Urge particularmente hacerlo mientras aún afrontamos una industria de metalenguajes que impone una red de crisis sobre otra con una introspección crítica, un bucle de retroalimentación perpetua de crisis y criticidad.

ADDRESSING THE INHERITANCE OF INSTITUTIONALISED HUMANISM

It was in the 1980s era of cultural policy when the demand for clear justification for all official artistic activity began. In this environment, art projects and exhibitions were made to operate within a system of rationale and pre-imposed expectation in relation to art's function in society, which has become ingrained in art today. It is also from this era that much of the relatively recent history of monumental-yet-reductive curatorial narratives has emerged.

As inheritors of distinct theoretical discourses which have been swiftly recuperated, including 'institutional critique', it is necessary to analyse and reformulate these same discourses to address the important issues related to cultural politics. This is particularly urgent whilst we still find ourselves confronted with an industry of meta-languages, imposing web upon web of crisis with its critical introspection – a perpetual feedback loop of crisis and criticality.



MANIFESTA

MURCIA

MARIA LIND

La criticidad atraviesa momentos difíciles. O al menos Çeso parece. Por un lado, padece el dilema filosófico de la enunciación: tan pronto como uno pronuncia sus intenciones críticas corre el riesgo de arruinar sus efectos. Por otro lado, en este momento de la historia, la criticidad está asociada con la marginalización: adoptar una postura distinta a la general y consensuada puede desembocar rápidamente en quedar relegado a los márgenes. Como consecuencia de la automarginación o de fuerzas externas, esos márgenes tienden a ser el lugar donde cobran vida las ideas y el arte más inventivos y desafiantes. Estas actividades definidoras de programas rara vez acaparan la atención; acostumbran a desarrollarse en un segundo plano y su inclusión en las historias oficiales no se da hasta transcurrido un lapso temporal considerable. Es una lección que aprendimos con las vanguardias de la modernidad y, después, con la contracultura posterior a 1968, pero que solemos olvidar con facilidad. Vivimos en una sociedad gobernada por una cultura dominante de tres vías, en la que la relevancia y el éxito se miden cada vez más de manera inmediata y cuantitativa, no solo en términos de asistencias sino también de cobertura mediática; una sociedad donde la similitud y la asimilación se celebran en detrimento de la desviación y la diferencia “no esencial”.

Ahora bien, cultura dominante (o *mainstream*) y márgenes son términos polémicos, al igual que local y global o centro y periferia, que han cambiado de significado y han evolucionado hacia lo “glocal” y las “periferias relativas” en las últimas dos décadas. Estas constelaciones y sus estructuras de poder son modificables y, en efecto, sufren modificaciones, a la vez que actualmente se percibe en el seno de la producción del arte y en su mediatización en términos más generales, una sensación de separación. Este distanciamiento recuerda a los surcos de los campos arados, que discurren con muy poco o con ningún contacto entre sí. Diríase que incluso se encuentran cada vez menos adecuados el uno al otro. Sus intereses y metodologías difieren cada vez más, y no a causa de una cuestión de subcultura o de contracultura en un sentido tradicional. Una manera de describir las condiciones actuales del arte contemporáneo es comparándolas con dos vías paralelas, con diferentes posturas dentro de una “jerarquía de poder” generalizada y simplificada. Se podrían clasificar como vías *menor* y *mayor* que, sin embargo, comparten una dirección, en ocasiones incluso demasiado determinada, y hasta

Criticality is having a hard time right now. Or at least so it seems. On the one hand it suffers from the philosophical dilemma of enunciation: as soon as you utter your critical intentions you are running the risk of spoiling the effects. On the other hand, and at this point in time, criticality is connected with marginalisation: taking a position that is not embraced by the mainstream can quickly lead to relegation towards the margins. Whether the result of self-marginalisation or due to external forces, the margins tend to be the place where the more inventive and challenging production of art and ideas take place. Such agenda-setting activities rarely happen in the limelight but rather on the sidelines, and their inclusion in official histories tends to happen after a considerable time lag. This is something we know very well from the modernist avantgardes and from post-’68 counter culture, but which today is often forgotten. We live in a society dominated by a third-way consensus-culture, where relevance and success are increasingly measured immediately and quantitatively, not only in terms of attendance but also media coverage, where similarity and assimilation are celebrated at the cost of ‘non-essential’ difference and deviance.

Yet, “the mainstream” and “margins” are contested terms, just as the local and the global, centre and periphery, have shifted meanings and become “the glocal” and “relative peripheries” over the last two decades. These constellations and their power structures are changeable, and indeed changing, and at the same time there is a sense of separation going on right now within art production as well as the mediation of art more broadly. This ‘disentangling’ resembles paths forking – separate strands evolve with little or no contact between each other. They even find each other less and less adequate. The interests and methodologies differ more and more between these strands, and yet it is not a question of a subculture, or even counter-culture in a traditional sense. One way of describing these current conditions for contemporary art is being parallel tracks that are different from one another, with different positions within a generalised and simplified “power hierarchy”. Perhaps we can think of them as “minor” and “major” tracks: both of them having a sense of direction, sometimes even too much so, with a certain amount of shared understanding of spheres of influence and territorial concerns. While the former have the brains, the latter possess the muscles. And at the moment there is little doubt that the muscles dominate the school-yard.

cierto punto también el entendimiento de las esferas de influencia y las inquietudes territoriales. Mientras que la primera vía es el cerebro, la segunda posee los músculos. Y en este momento no cabe duda de que son los músculos los que mandan en el patio de la escuela.

Entre otras características, las vías *menores* cuentan con su propia economía, que funciona tanto internamente como de manera transfronteriza. Tienen recursos, en el sentido de que proporcionan contenido y credibilidad. Los valores que generan pueden intercambiarse de manera interna, pero también externa, si bien en menor grado. Ahora bien, en términos monetarios, estas vías *menores* poseen una financiación muy inferior a la de las *mayores* y, en caso de tenerla, con frecuencia se suministra con muchas condiciones. Es innegable que la instrumentalización del arte abunda en nuestros días. No es ninguna novedad que el arte nunca ha sido del todo libre, pero el margen de maniobra se ha encogido y restringido cada vez más durante la última década y media. En este sentido, el mercado del arte comercial y su influencia directa en la programación y el aumento de las colecciones compiten con el principio en caída libre de la financiación pública equitativa. Los políticos y burócratas interfieren más, y lo hacen más abiertamente que antes, tanto en el nivel de la forma como en el del contenido; de hecho, la forma en ocasiones funciona como disfraz para dirigir el contenido. Esto conlleva que las actividades curatoriales y artísticas con determinación propia se encuentren, cada vez en mayor grado, entre la espada y la pared.

Observemos por un momento algunas iniciativas de comisariado con determinación propia, ejemplos que han introducido nuevas metodologías de trabajo en el arte y que han implicado cierto grado de criticidad en relación con el *statu quo* del momento. Tanto Alexander Dörner en el Landesmuseum de Hannover durante las décadas de 1920 y 1930 como Willem Sandberg en el Stedelijk Museum de Amsterdam tras la Segunda Guerra Mundial tomaron las riendas de museos existentes y los remodelaron. Invitaron a artistas a intervenir directamente en la institución, a menudo mediante encargos, y concibieron nuevas técnicas expositivas; incorporaron además nuevos servicios, como cafeterías y cines. La financiación pública conformaba la base de sus presupuestos, si bien Dörner se enfrascó en una importante labor de recaudación de fondos destinados en su mayoría a la colección. Peggy Guggenheim en Nueva York e Iris Clert en París aprovecharon el contexto comercial para instalar galerías que ofrecieron oportunidades de intervención a artistas como Frederick Kiesler e Yves Klein. (Según parece, hasta muy recientemente, solo las galerías comerciales hubieran permitido a mujeres inventar y dirigir actividades). En comparación, en el período inmediatamente posterior a la guerra, el ICA de Londres se convirtió en una institución de talante colectivo más centrada en la

Among other characteristics, the “minors” have their own economy, which functions internally as well as across borders. They are resourceful in the sense of providing content and credibility. The values which they create can be exchanged within and also outside, albeit to a lesser extent. But in monetary terms, the “minors” are considerably less funded than the “majors”, and if there is funding, it often comes with many strings attached. We should have no illusions about the fact that instrumentalisation of art abounds today. It may be yesterday’s news that art has never been free but the space for manoeuvring has shrunk and become more restricted over the last decade and a half. Here the commercial art market and its direct influence on programming and collection growth is competing with the rapidly diminishing arms-length’s principle of public funding. Politicians and bureaucrats interfere more, and they do so more openly than before, both on the level of form and content, with form sometimes functioning as a disguise steering the content. This means that self-determined artistic and curatorial activities, to a large degree, find themselves between a rock and a hard place.

Let’s look for a moment at curatorial initiatives which have been self-determined, examples which have introduced new models of working with art and which have implied a level of criticality in relation to the status quo at the time. Both Alexander Dörner at the Landesmuseum in Hannover during the 1920s and ‘30s, and Willem Sandberg at the Stedelijk Museum in Amsterdam after WWII, took over existing museums and reshaped them. They invited artists to intervene directly in the institution, often in the form of commissions, and they developed new display techniques, as well as introducing new functions such as operating cafés and cinemas. Public funding was the basis of their budgets, although Dörner did plenty of fundraising, particularly for the collection. Peggy Guggenheim in New York and Iris Clert in Paris used the commercial context to set up galleries that allowed for interventions by artists such as Frederick Kiesler and Yves Klein. (It seems as if until recently it has been commercial galleries which have allowed women to invent and direct activities.) In comparison, the ICA in London in the immediate postwar period was more of a collective endeavor aiming at interdisciplinarity and analysis rather than connoisseurship, even looking beyond the sphere of culture. Interestingly they depended on private donations. The art centres appearing mainly in Europe after 1968, influenced by the workers’ movement and its “people’s houses”, have largely been publicly funded.

None of the examples above were acclaimed or even accepted at the outset. They were “minor”, and yet they have become deeply influential and “valuable” within this other economy, and partly also incorporated into the history of the „majors“. Today Van Abbemuseum under

interdisciplinariedad y en el análisis que en el estudio del arte, que traspasaba incluso la esfera de la cultura. Es interesante destacar que todas dependían de donaciones privadas. Los centros de arte surgidos en Europa tras 1968, influidos por los movimientos obreros y sus casas del pueblo, en gran medida han contado con financiación pública. Ninguno de los ejemplos citados recibió felicitaciones al principio; prácticamente se les negó incluso la aceptación. Eran *menores* y, sin embargo, han acabado por ser enormemente influyentes y *valiosos* en el seno de esa otra economía y en parte han quedado también incorporados a la historia de los *mayores*. El actual Van Abbemuseum, bajo la batuta de Charles Esche y Annie Fletcher, sigue el modelo de insuflar nueva vida a una institución existente. En contraste, Platform Garanti en Estambul, Ashkal Alwan en Beirut, el Alexandria Contemporary Arts Forum y e-flux en Nueva York, por citar solo algunos ejemplos, son estructuras enteramente nuevas y en algunos casos han instaurado incluso nuevas tipologías de instituciones. La autorreflexión es otro denominador común en ellos. Más aún, los tres primeros dependen principalmente de la financiación privada y, junto con e-flux, de actividades comerciales lucrativas. *Manifesta* es otra de esas iniciativas *menores* influyentes. Surgida como un formato radicalmente nuevo de bienal, con la ambición de investigar e influir en un contexto —no tanto para crear marca de ciudad como para centrarse en la producción artística y cultural y en la situación sociopolítica— *Manifesta* ha ampliado sus actividades en el transcurso de la pasada década más allá de las exposiciones bienales itinerantes para englobar la publicación y la programación en otros lugares, dotándose de un aparato cada vez más extenso para cubrir todos sus servicios y funciones. Sin recurrir al determinismo económico, debemos reconocer que las fuentes de financiación, sean públicas o privadas, determinan en parte la dirección del movimiento, así como la clase y la cantidad de criticidad permitida. Incluso más en el momento presente que en el pasado.

En el seno de estas economías, la criticidad, la invención y la desviación generan valor, un valor que puede ser intercambiado y adquirido por los músculos. La recuperación es un riesgo y, pese a ello, no una regla establecida. Aún es posible generar y materializar espacios para las maniobras autodeterminadas en varios contextos, pero cualquier estudio del presente debe admitir esta funesta situación e insistir en solicitar y en crear más recursos para las alternativas *menores*. En suma, la cuestión es cuánto tiempo más pueden estas instituciones menores y mayores proseguir su camino por vías separadas sin alcanzar un punto muerto permanente.

Charles Esche and Annie Fletcher follows the model of imbuing new life into an existing institution. In contrast Platform Garanti in Istanbul, Ashkal Alwan in Beirut, Alexandria Contemporary Arts Forum and e-flux in New York, to give a few examples, are entirely new structures, and in some cases even new types of institutions. Self-reflexivity is another common denominator for them. Furthermore the three former rely primarily on private funding and with e-flux, on profit-making commercial activities. Manifesta is another one of those influential “minor” initiatives. Starting out as an entirely new form of biennial — one with the ambition to investigate and affect a context beyond city branding to focus on art and cultural production and their sociopolitical conditions — Manifesta has expanded its activities over the past decade beyond the itinerant biennial exhibitions, to publishing and programming in other places, with a growing apparatus to cater to all of this. Without reverting to economic determinism we have to acknowledge that funding sources, whether private or public, partake in directing the movement, as well as the kinds and quantities of criticality allowed. Maybe more so now than ever before.

Within these economies, criticality, invention and deviance all generate certain amounts of value, which can be exchanged and acquired by the “muscles”. Recuperation is a risk and yet not a definite rule. Spaces for self-determined manoeuvring can still be produced and actualised in various settings, but a report from the present needs to acknowledge the dire situation and insist on asking for, as well as creating, more resources for the “minors”. At the end of the day, the question is about how long the minors and majors can follow in their separate tracks without ending up in a permanent deadlock.

La teoría de la enigmática aplicada busca abrazar la complejidad indefinida, los modos complejos en los que los humanos se posicionan y permiten ser posicionados, en las intrincadas e interconectadas tramas de múltiples hilos políticos, culturales, biológicos, económicos y psicológicos. ¿Cómo puede un proyecto de arte empezar a abordar la sofisticada y caprichosa red de la complejidad de la vida? Quizá este dilema explica en parte por qué se popularizó la idea de la *criticidad* en tanto que objetivo y por qué la narrativa monumental sigue gobernando en las exposiciones.

“Criticidad” y “generación narrativa” son dos patrones que rehúyen tratar la complejidad. La primera lo hace volviendo la vista hacia sí misma, principalmente a través del lenguaje, mientras que la segunda actúa creando la ilusión de que una narrativa subjetiva parcial (una especie de desmitificación de la vida) puede conducir al entendimiento y, por ende, al cambio.

A partir del reconocimiento de nuestra incapacidad para procesar la complejidad en términos puramente académicos, esta teoría pretende afrontarla de cara, ejemplificarla y encarnarla. “Ser complejidad” equivale a reconocer la naturaleza enigmática de muchos aspectos del *statu quo*, además de la misión sin duda harto imposible de procesarlo en un proyecto de arte. Aún así, es posible perfilar una metodología, una teoría que nos ayude a avanzar a través de estos estratos. Aquí es donde entra en juego *la teoría de la enigmática aplicada*.

Quienes apliquen esta teoría no deberían asumir la identidad de profesionales que trabajan a partir de esta cultura colectiva de la herencia. En su lugar, esta identidad debería ser algo que emerge, de tal manera que uno adopta el papel enigmático del viajero y su obra se convierte en una senda por la que perderse deliberadamente para luego volverse a encontrar.

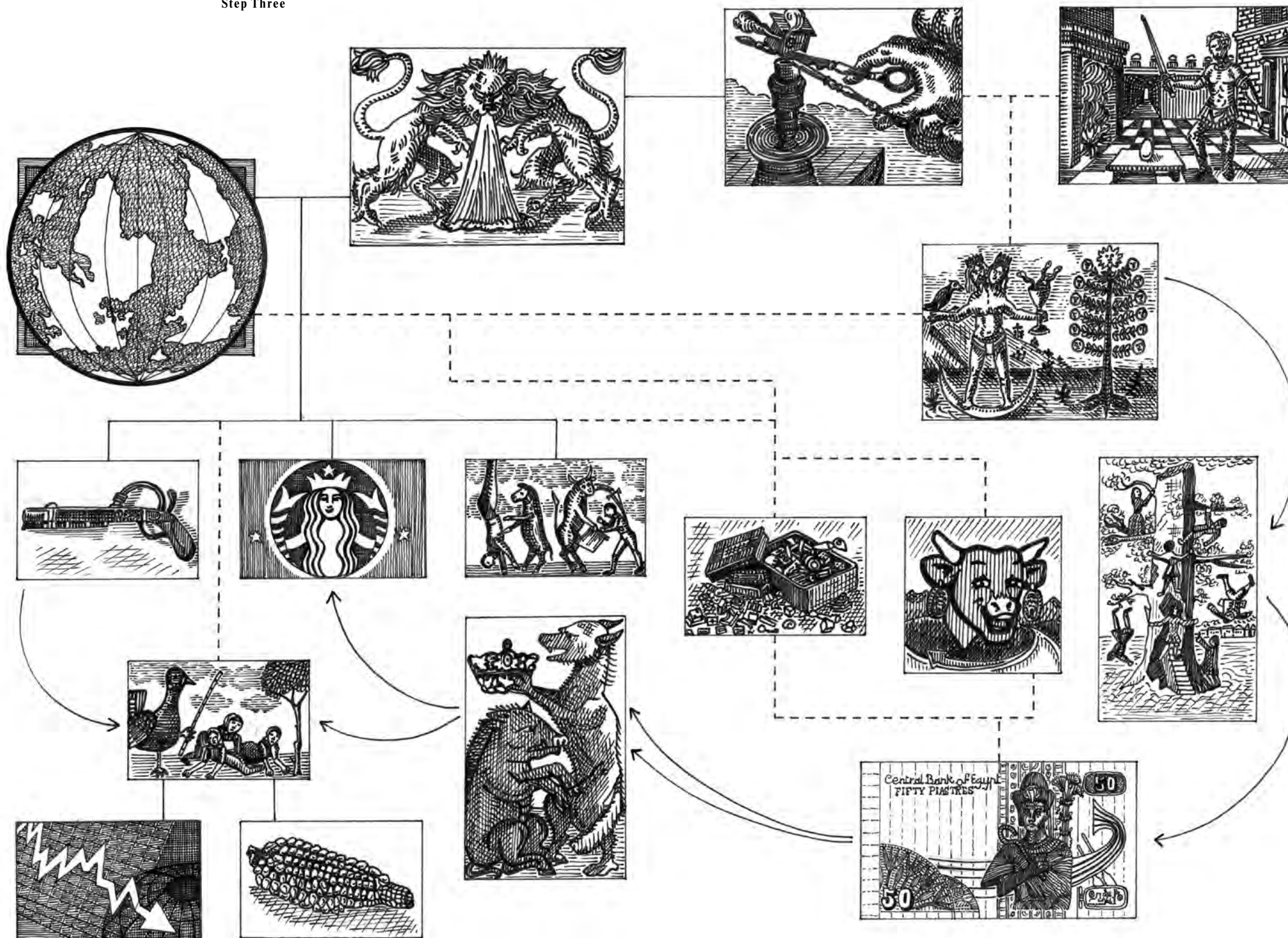
The Theory of Applied Enigmatics looks to embrace undefined complexity - the complex ways humans position themselves and allow themselves to be positioned in the intricate, intersecting webs of multiple political, cultural, biological, economical and psychological threads. How can any art project begin to touch on the sophisticated and haphazard web of life's complexity? Perhaps this dilemma is partly why the idea of 'criticality' as a kind of goal became popularised, and perhaps this dilemma is also why the monumental narrative as exhibition still reigns strong.

'Criticality' and 'narrative-making' are two patterns that escape dealing with complexity. The first escapes by introverting on itself mainly through language, the later through creating an illusion that a partial subjective narrative (a kind of demagnification of life) can lead to understanding and thus to change.

Acknowledging that we cannot process complexity in purely academic terms, the theory looks to confront it head on, to exemplify it and embody it. 'Being complexity' is to recognise the enigmatic nature of many aspects of the status quo, as well as the admittedly near-impossible mission of processing it into an art project. But a methodology can be outlined – a theory that can help us move through these strata. This is *The Theory of Applied Enigmatics*.

Those who implement the theory should not assume the identity of practitioners who work from this collective culture of inheritance. Rather, this identity should be something which emerges – thus you are taking on the enigmatic role of the traveller, and your work is the route of deliberately getting oneself lost and then finding oneself again.

Step Three



PRESCIENCIA: NO FICCIÓN

PRESCIENCE: NON-FICTION

INGO NIERMANN

Reconocemos el aspecto de algo, aunque con el tiempo mute o cambie ligeramente. Cuanto más importante es para nosotros, con más precisión somos capaces de discernirlo. El ser humano es capaz de reconocer miles de rostros y especies de plantas y animales, si bien para saber cuántas existen, primero hay que aprender a contar. Incluso comparando cantidades, sin contarlas, percibimos que tres son más que dos, que seis son más cinco y que, en unas cuantas docenas, uno más o uno menos no supone diferencia alguna. O que, puesto que no todas las partes son del mismo tamaño, una menos puede representar incluso más.

Desde que no vivimos en comunidades reducidas, resulta más difícil vivir al día y hemos acabado por distribuirlo todo entre muchas personas y muchos días. En un primer momento, cada uno contaba como uno. Luego empezamos a dividirlo todo en unidades más y más pequeñas sujetas a un estándar general.

Si bien la cuantificación exacta y coherente es el objetivo de la ciencia, para el cálculo tecnológico esta no representa más que el punto de partida. Las máquinas calculan a una velocidad y con una complejidad inabarcables para el ser humano, aunque tales máquinas sean demasiado simples para distinguir rostros. Los seres humanos todavía necesitan iniciar y evaluar los cálculos. Ahora bien, llegará un momento en el que las máquinas no solo serán capaces de calcular el mundo mejor que los humanos, sino que además tendrán un conocimiento más preciso de las expectativas de la humanidad con respecto a ellas y de cómo proporcionar los resultados correctos a cada individuo. Entonces la ciencia podrá desembarazarse de los humanos de pensamiento incoherente e impreciso.

Las máquinas aún no han necesitado desenvolverse en un mundo sin humanos. En cambio, los humanos, en números formidables, han demostrado desde hace tiempo ser incapaces de sobrevivir sin las máquinas y su experiencia, tal como en algunas regiones del mundo el hombre y el perro mantienen una relación de dependencia mutua desde hace siglos. Y del mismo modo que los perros son hoy accesorios de lujo para las personas, algún día las personas seremos accesorios para las máquinas.

La ciencia se aleja cada vez más de otros intentos no mediatizados de determinar la verdad. Primero neutralizó la religión, y ahora que las afirmaciones generales sin base científica se consideran insostenibles ha relegado la filosofía, en su esencia, a la investigación crítica de su propia historia. El periodismo no es científico, ya que son

We recognise an appearance as being the same, even if it is from time to time somewhat different or slightly changed. The more important something is to us, the more precisely we can discern it. Thus, people can identify thousands of faces and species of plants and animals, but how many there are - for that, you first have to learn how to count. Even comparing uncounted quantities, we notice that three is more than two, six more than five - and at a few dozen, one more or less makes no difference whatsoever. Or, since all parts are not of equal size, one less is even more.

It becomes difficult once we no longer live in small groups surviving mostly from hand-to-mouth, but rather wish to distribute something among many and over many days. Firstly, what can obviously be differentiated, is each counted as one. Then we begin to divide it once more into smaller units subject to a general standard.

While exact and consistent quantification is the goal of science, for technological calculators it is the point of departure. It is possible for machines to calculate at a velocity and complexity that is unattainable for humans, even if these machines are far too simple to be able to distinguish faces. Human beings are still needed to initiate and evaluate the calculations. Yet at some point, the machines will not only be able to calculate the world better than humans can, but they will also be better at knowing what humanity expects of them and how to best convey the results to each individual. Science can then break free of inconsistent and imprecisely thinking humans.

Machines have not yet needed to get by in a world without humans. But humanity, in its formidable numbers, has long been unable to survive without machines and their expertise - just as, in certain regions of the world, man and dog have been dependent upon each other for centuries. And just as dogs are luxurious accessories for people today, some day people will be accessories for machines. Science is separating further and further from other, more unmediated attempts at determining truth. First religion was sidelined; then philosophy has in essence been relegated to critically investigating its own history, since general assertions, without scientific justification, have become untenable. Journalism is unscientific, since journalists themselves may be witnesses to events.

The delicate, life-and-death sectors of society must undergo inspections that fulfill scientific criteria. This

los propios periodistas quienes testimonian los acontecimientos.

Los delicados sectores de la vida y la muerte de la sociedad deben someterse a indagaciones que satisfagan los criterios científicos. Esto se aplica inicialmente a la ley, a la medicina y a los objetos potencialmente peligrosos, como las armas, los vehículos y las viviendas. Finalmente, todos los productos se someten a pruebas de seguridad. Aún así, la toma de decisiones políticas es demasiado compleja. Y no solo porque deba decidirse cómo alcanzar ciertas metas, sino porque hay que establecer cuáles son dichas metas. Incluso si algún día es posible determinar qué hace feliz a cada persona, faltará por decidir cómo compensar las diferencias entre aquellos dotados con una felicidad extraordinaria y los fáciles de contentar y quienes encuentran dificultades para ser felices, además de estipular qué intervalo de tiempo debe tenerse en cuenta para ello. Entre la investigación y la legislación se abre un abismo de arbitrariedad que los legisladores solo pueden salvar mediante elecciones y encuestas de opinión. Incluso el *marketing* se basa cada vez más en la investigación de mercados.

En este proceso de “cientificación”, las artes son responsables de lo más o menos fantástico. En atención a este papel, las artes han intentado satisfacer criterios universales, si bien para su definición no se han aplicado métodos suficientemente científicos. En lugar de someterse sin más a la estandarización, las artes, elusivas para las ciencias precisas, han devenido un refugio para la búsqueda directa de la verdad y el uso de formas *pre* y *para*-científicas. En mis libros he investigado algunas de ellas: el debate (*Der Effekt*), el protocolo (*Minusvisionen*), el manifiesto (*Umbau-land*), la recopilación de leyendas (*Breites Wissen*) y la proclamación (*Metan*).

El limitado vocabulario de un idioma nunca basta para representar la realidad en la complejidad con la que la perciben los humanos. Se precisan combinaciones lingüísticas más ingeniosas, no solo para despertar los recuerdos en uno mismo, sino para comunicar una representación detallada a los demás. Con frecuencia y por decisión expresa, la literatura ha abordado este fracaso de su ambición o le ha restado importancia achacándolo a la pérdida de memoria. Al fin y al cabo, cuando algo queda relegado definitivamente al pasado es que se halló algún motivo para no memorizarlo. Con al apogeo de las técnicas de archivo, esta ventaja se ha perdido.

Pero ¿por qué no usar también en lenguaje en la literatura para la función que tan bien desempeña, es decir, para la abstracción? Para que la abstracción no se vuelva vacua y aburrida, más de lo que ya lo es en las artes concretamente perceptibles, debe intentar ampliar sus horizontes teóricos. A diferencia de la ciencia, en la literatura uno tiene a su disposición toda la panoplia de opciones. Es posible adoptar el método que se desee

initially applies to law, medicine and hazardous devices like weapons, cars and houses. Finally, all products are tested for their safety. However, the state of political decision-making is too complex. Not only how certain goals can be achieved, but what these goals should be at all. Even if some day it can be determined what makes each individual person happy, it would remain to be decided how much those who are disproportionately well-endowed with happiness and those who are more easily made happy should be charged for the happiness of those who are especially difficult to make happy, and how great a time span should be taken into account. Between the research and the legislation, a realm of arbitrariness gaps from which the rulers can only relieve themselves through elections or opinion polls. Marketing, too, is increasingly based on researching the consumers.

In this process of scientification, the arts are responsible for the more or less fantastical. To this end, the arts have attempted to satisfy universal criteria - in setting these, however, scientific methods were insufficiently used. Instead of just engaging in standardisation, the arts —elusive for the precise sciences— have become a refuge for the most direct search for truth possible and make use of pre- and para-scientific forms.

The limited vocabulary of a language always fails to represent reality in the complexity perceived by humans. More ingenious word combinations are needed, not only to rouse memories in oneself, but also to convey to others a detailed representation. Literature has often, and willingly, addressed its failure in the face of this ambition - or else glossed over it through memory loss. After all, if something is once and for all past, then at least earlier there was a reason for not learning a lesson. With the increase in archiving this advantage has been lost.

Yet why should one not also use language in literature for what it is good for - abstraction? So that abstraction is not empty and boring - any more than abstraction in the concretely perceivable arts - it must attempt to open up the world theoretically. Unlike in science, in literature you can go all out. You can take as simple a method as you wish to arrive at the desired final result, the world formula. What you usually consider blatantly false, you can grant an astounding plausibility and thereby show how easily everything can also be understood in a completely different way. Salvador Dali called this the paranoid-critical method. The future can be preempted with particular audacity, since it continues to be rather successful in eluding science. Science Fiction writers have crucially influenced our image of the future and, as a result, have influenced the future itself.

Writers who do devote themselves openly to fundamental questions of the present mostly do so as intellectuals, alongside their actual work. Intellectuals have taken on the role of priests in the

para alcanzar el resultado final buscado, la fórmula del mundo. Lo que comúnmente se considera descaradamente falso puede convertirse en algo asombrosamente plausible, cosa que explica la facilidad con la que todo puede entenderse de otro modo. Salvador Dalí lo denominó “método crítico-paranoico”. El futuro puede aventurarse con una audacia especial, puesto que continúa burlando a la ciencia con bastante éxito. Los autores de ciencia ficción han influido de manera esencial en nuestra imagen del futuro y, por ende, en el futuro en sí mismo.

Los escritores que se consagran explícitamente a cuestiones fundamentales del presente lo hacen a modo de intelectuales, acompañados de su obra. Los intelectuales han asumido el papel de los sacerdotes en la sociedad secular. Para ellos, las normas preceptivas de comportamiento derivan de la verdad dada, tal como sucede en la religión. Proclaman dicha verdad sin detentar ni ambicionar el poder político directo. Para no perderse en el cenagal de la política, se limitan a realizar críticas generales: los problemas concretos no son más que meras indicaciones de la necesidad de un nuevo orden integral.

Con la instauración de la democracia, los intelectuales democráticos no solo pierden su objetivo primordial, sino que además padecen, mientras que, en una sociedad autoritaria, a los intelectuales, como a los gobernantes, se les concede más prestigio y pueden acabar encarcelados por sus palabras. Ello explica que prefieran dirigir sus críticas contra los líderes de la sociedad, sean estos políticos, económicos o culturales, en defensa de derechos más individuales y una democracia “auténtica”. Entonces lo que tienen que decir se vuelve tan predecible que actores famosos se apelonan para arrebatárles su puesto. Estos no solo son mejores oradores, sino que además son más populares y tienen dinero para asaltar los mejores escenarios de todo el mundo.

Lo bueno que tienen los intelectuales es que, por encima de todo, su anhelo no es estar en lo cierto, sino parecer interesantes, otro requisito indispensable para el arte. Con la ampliación de las fronteras del arte, la intelectualidad también se ha convertido en arte.

Una maniobra obvia para los intelectuales artísticos es invertir el compromiso habitual con la democracia y abogar por estructuras autocráticas. Esto no solo les reporta más reconocimiento, sino que además existe una afinidad fundamental entre ambos. Los artistas, como los dictadores, pueden poner en práctica su voluntad creativa individual. El dictador es un mago secular. El arte posibilita la experiencia de la magia como fantasía. Este hecho los impulsa a ambos al borde de la enajenación. Y, dado que resulta mucho más fácil convertirse en artista que en dictador, existen más dictadores en potencia que han muerto como artistas que artistas que se hayan convertido en dictadores.

En lugar de transformarse en un defensor de causas perdidas, lo mejor es generar causas nuevas. A diferencia

secular society. For them, mandatory rules of behavior derive from the given truth, as in religion. They proclaim this truth without having, or seeking, direct political power. In order to not lose themselves in the morass of politics, they keep their criticism rather general; concrete problems are only indications of the necessity for an entirely new order. With the establishment of democracy, democratic intellectuals not only lose their main objective, but also suffer because in an authoritarian society intellectuals, like rulers, are accorded more prestige - there they can end up in prison for their words. For this reason they prefer to direct their criticism against the leaders of society— whether political, economic, or cultural—in order to speak up for more individual rights and “true” democracy. Then what they have to say becomes so predictable that famous actors crowd in to take their place. They can speak better, are more popular, and have the money to stand up globally on the best of all sceneries.

What intellectuals could have going for them is that, above all, instead of wanting to be right, they could want to be interesting, which is also a requirement for art. With the expansion of the notion of art, intellectuality has also become art.

An obvious manoeuvre for artistic intellectuals is to invert the usual commitment to democracy and to advocate autocratic structures. This would not only give them more recognition, but there also exists a fundamental affinity between the two. Artists, like dictators, can live out their will to unconditional creation. The dictator is a secular magician. Art makes it possible to at least experience magic as fantasy. This pushes both of them close to insanity. Since it is far easier to become an artist than a dictator, there are many more potential dictators who have fizzled into artists than artists who have become dictators.

Rather than be an unsolicited advocate of tired concepts, one can develop new, unsolicited ones. Unlike architects, writers and artists are equally unqualified in everything and do not have to match their most audacious proposals with their actual work. The more concrete the realisation of the work is, the more likely it is that there is a lack of time, money and qualifications for lasting involvement. For this reason it is best to develop a camp preference for topics that are not particularly close to your heart.

This is what I did, in relation to Germany, in the book *Umbauland* (which initiated the *Solutions Series*), for example, developing the simplified grammar of Rededeutsch, or the concept of a Great Pyramid available to everyone as a tomb. As a native German speaker, I have no particular problems with the grammar. I don't care about Germany, I don't care how I will be buried, and the pyramid as a form means nothing to me. I am determined

de los arquitectos, los escritores y los artistas no poseen calificaciones concretas y, por consiguiente, no deben convertir sus propuestas más audaces en obras reales. Cuanto más concreta es la materialización del arte, más probable es que se convierta en una pérdida de tiempo, de dinero y de potencial para un compromiso duradero. Por este motivo resulta más conveniente desarrollar una preferencia afectada por temas por los que uno no siente una afinidad de corazón.

Eso es precisamente lo que hice yo, por ejemplo, con relación a Alemania en mi libro *Umbauland* (que inició la *Solutions Series*), donde utilicé la gramática simplificada del alemán oral, o el concepto de una Gran Pirámide a disposición de todo el mundo como tumba. Como hablante nativo de alemán que soy, la gramática no me supone ningún problema particular. No me importa Alemania, no me importa cómo me enterrarán y la pirámide, en tanto que forma, no significa nada para mí. Estoy decidido a no construirme jamás una casa con mis propias manos, porque ello me obligaría a adoptar una decisión definitiva acerca de qué sería conveniente para mí y para los inquilinos futuros. Para entrar en la Gran Pirámide debería estar muerto. De manera que, si de verdad fuera a construirse, mi emoción y mi dolor serían puros. Como cuando se ve una película demasiado cutre, la pirámide no llegaría a su fin. En ocasiones se apodera de mí, pero normalmente permanezco en ella el tiempo que deseo.

En tales escenarios, los intelectuales no se dejan llevar ni por intereses económicos ni por un idealismo particular. Eso los distingue de los creadores de proyectos contemporáneos retratados en mi libro *Minusvisionen*, emprendedores determinados alternativamente por el idealismo privatizado y unas dotaciones deficientes, así como de los empresarios de éxito que en algún momento deciden poner todo su capital y conocimientos al servicio del bien. Los nuevos intelectuales provocan precisamente por su actitud desapasionada, que les permite concebir a su antojo acciones para desarrollar en público. De este modo recopilan vivencias que dejan en mantillas a los bohemios convencionales.

Justamente por no llevar a término actividades normales, los intelectuales tradicionales asumieron alegremente que vivían vidas interesantes y sensibles que legitimaban su crítica social. Se concebían prácticamente como si se aguantaran sobre una pierna en el paraíso postindustrial, mientras que las masas continuaban siendo esclavas de aburridas ocupaciones y lidiando con números tediosos. La consagración de la democracia no solo ha privado a los intelectuales tradicionales de su poder, sino que además ha conllevado una creciente automatización. La disponibilidad de más tiempo libre y una adolescencia dilatada han hecho que el estilo de vida artístico ya no se antoje algo especial a ojos de los demás; a lo sumo se antoja especial por su falta de experiencia. Ya no hay pensadores en ciernes, sino pensamientos en ciernes.

to never build a house myself because I would then have to make a definite decision about what would be good for me or any subsequent occupants. To enter the Great Pyramid I would have to be dead. So if it were ever actually to be built, my emotion and grief would be all the more pure. Like watching an all too kitschy film - only the pyramid would not come to an end. Sometimes it comes over me, but normally I stick with it as long as I want.

In such scenarios intellectuals are driven neither by financial interests nor by particular idealism. The new intellectuals provoke precisely through their dispassionate demeanor and through that which this allows them to think this and then to carry it out in public. In this way, they collect experiences that go beyond those of conventional bohemians.

Just because they did not pursue regular activities, traditional intellectuals happily assumed that they led particularly interesting and sensitive lives, which legitimised their social criticism. They saw themselves as practically standing with one leg in the post-industrial paradise while the masses were continuing to drudge away at boring occupations, coping with tedious numbers. It is not only the introduction of democracy that has deprived the traditional intellectuals of their power; it is also the increasing automation. A lot of free time and a prolonged adolescence have made the artistic lifestyle appear to be no more special than others - at most it seems especially lacking in experience. There are no longer any would-be thinkers, only would-be thoughts.

Si oponemos resistencia al inconsciente colectivo del arte contemporáneo, a sus arquetipos, así como a sus narrativas monumentales y, al hacerlo, conseguimos dilucidar las fórmulas heredadas de nuestro discurso crítico, si buscamos encarnar la irracionalidad y la complejidad de la vida e insistimos en hacerlo, si conseguimos alcanzar este estadio, entonces, nos habremos situado en la zona de la enigmática, un espacio donde conocemos y experimentamos de manera instintiva ideas y emociones potentes, aunque nos resulte problemático traducirlas en algo anecdótico para el público.

La enigmática inaugura un nuevo espacio psicológico para la implicación con el público, puesto que depende de controlar el impulso de resumir debido a la encarnación de la complejidad. Por consiguiente, la enigmática puede englobar todo un abanico de cualidades, actitudes y prácticas en el seno de la cultura contemporánea, que son capaces de ampliar las posibilidades de nuestra conciencia o quizá de nuestra resistencia al espacio, al tiempo y a la política hegemónicos.

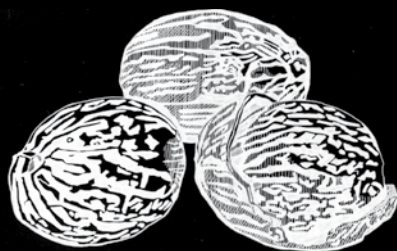
If we resist the collective unconscious of contemporary art – its archetypes, as well as its monumental narratives – and in doing so can elucidate on our inherited formulas of critical discourse; if we seek to embody the irrationality and complexity of life and insist on doing so; if we manage to reach this stage; then we are situating ourselves in a zone of Enigmatics – a space where we instinctively know and experience powerful ideas and emotions, but find it problematic to turn them into something anecdotal for an audience.

Enigmatics opens up a new psychological space for engagement with audiences, as the enigmatic depends upon diminishing the impulse to summarise due to the embodiment of complexity. Thus the enigmatic can encompass a multitude of qualities, attitudes and practices within contemporary culture that are capable of expanding the possibilities for our awareness of, and perhaps resistance to, hegemonic space, time and politics.

ADVERTENCIA PÚBLICA

No coman

NUECES MOSCADAS DE MADERA



ADVERTENCIA PÚBLICA CONTRA FALSAS
REPRESENTACIONES

Las autoridades han detectado recientemente que en
la región proliferan los

VENDEDORES AMBULANTES

de diversos

PRODUCTOS FALSOS

o imitaciones de

AVITUALLAMIENTOS

Entre estos artículos falseados figuran:

NUECES MOSCADAS DE MADERA TALLADA,
LONCHAS DE MADERA PINTADAS DE
ROSA PARA SIMULAR EL JAMÓN Y ROMPER
LOS DIENTES, CIGARROS LABRADOS,
PIPAS DE CALABAZA DE MADERA Y RETRATOS
PICTÓRICOS DE GANADO

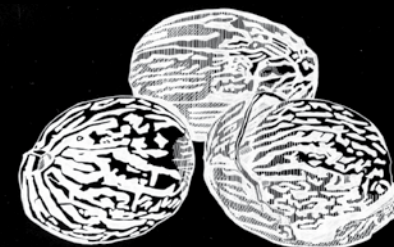
¿Quién es el responsable? Se cree que, en términos generales, NADIE es responsable,
aunque una minoría afirma que ALGUIEN es el responsable.

Cualquier información que conduzca a apresar al mencionado NADIE será recompensada.

PUBLIC NOTICE

Don't take any

WOODEN NUTMEGS!



A NOTICE TO THE PUBLIC INTENDED AS A WARNING
AGAINST FALSE REPRESENTATIONS

Recently it has come to the attention of the authorities that
there has been a proliferation of

PEDLARS

about the place selling a variety of

BOGUS

or otherwise false goods &

VICTUALS

Amongst these profligate products you will find

CARVED WOODEN NUTMEGS,
PAINTED PINK HAMS FIT TO BREAK YOUR TEETH,
CARVED CIGARS, WOODEN PUMPKIN SEEDS &
STOCK PORTRAIT PAINTINGS.

Who is responsible? It is generally thought that Nobody is responsible,
though a small minority say that it may be Somebody.

Any information leading to the capture of the aforementioned Nobody will be rewarded.

THE SHAKESPEARE

EL SHAKESPEARE

MARK VON SCHLEGELL

¿Qué sucedió con el torrente de comprobaciones...?

1.
El Shakespeare se quitó sus guantes de escribiente.

— ¡Persevera! —La voz de Max bordeaba el pánico—. ¡No te detengas! Sigue escribiendo. Es por el bien de todos. Muchos de nosotros dependemos de ello, ¿sabes? No puedes...

— Se acabó —replicó el Shakespeare. Estaba harto de la hipérbole eterna de Max. Había acabado con Moira y con toda aquella historia tan chabacana.

En el sistema de comunicaciones de energía nula que las celdas individuales empleaban para comunicarse dentro de la Factoría 11, se suponía que uno no podía colgar. Sin embargo, como a partir de entonces ya no tendría ninguna utilidad para aquel asunto ni para Max Matemático, que se hallaba al otro lado del hilo, el Shakespeare se limitó a cortar con unas tijeras el cable acoplado a su lata de estaño. Lo dejó caer sobre el suelo de piedra, donde dejó de sonar tristemente, enroscado sobre sí mismo.

Se puso en pie y echó un último vistazo a la vieja celda con nervaduras de piedra. La luz había caído. ¿Para qué?, ¿por qué había permanecido tanto tiempo en aquel lugar? Le costaba recordar. Se sentía viejo.

Al otro lado de la ventana con bisagras, el follaje y los senderos resplandecían bajo el sombrío fulgor de la esfera de Saturno, similar a un helado de cereza. La concavidad de las alturas de la cúpula, visible en las profundidades, provocaba vértigo. El Shakespeare sintió un escalofrío al asomarse a aquel paisaje. La peculiar enajenación del saturnino lo asombró tanto que tuvo que apartar la vista.

Plegó con cuidado sus guantes de escriba y los guardó en su jubón, a buen recaudo. Al pensar en Max, el Shakespeare sofocó una risita, pero luego recordó la solemnidad de la ocasión. Al fin y al cabo, él había creído en Moira. Había creído en la infinitud del tiempo. Pero ahora todo eso había acabado. Había muerto, desaparecido.

En realidad, había sido un alivio parar. Y le había resultado fácil. ¿Qué podía importarle a los demás, inmersos en su mundo de fantasía? Incluso Max Matemático se daría cuenta con el tiempo de que lo correcto había sido poner fin a la historia de Moira de una vez por todas. "Los algoritmos no tienen fin", había alegado Max.

¿Algoritmos? ¿Acaso se trataba de eso? Se había hartado de teclear funciones algorítmicas en una pizarra de piedra. Además, Max se equivocaba. Los algoritmos sí tenían un fin, o eso decían sus viejos glosarios Brewster. Tal vez lo hubieran alcanzado.

Ciertamente, algunas cosas habían cambiado. La mujer había cambiado. Él sabía quién era. Ella había fingido ser una fan anónima al arrojar aquel libro a través de la ranura del buzón de la puerta de su cámara. Pero no lo era. Él sabía bien quién había matado a Moira. La había matado un libro, y eso era algo que el Shakespeare no había visto en muchos, muchos años. (Dentro de aquel libro había una noticia vieja escrita por algún antiguo propietario: Para mí abajo es arriba (Canción de un marinero)
Traje un gato de Titán, una rata de Marte
y una taza de gusanos nube de Venus.
Pero no fueron estos regalos los que alteraron su deriva,
En su *droid* nunca había visto una...)

Se leyó todo el libro del tirón. Era *The Portrait of A Lady* de Henry James, pero cayó en la cuenta de que podía haber sido cualquier libro. Las variables iban tachándose. Dejó a Moira dormir mientras leía. Cuando hubo acabado, Moira estaba muerta. No pudo evitarlo.

A fin de cuentas, los libros eran una clase especial de algoritmos. Tenían un final. Y ese final debía ser contundente, deliberado y sin remordimientos, puesto que lo era todo, el gran proyecto en sí mismo. El gran objetivo.

No conservaría los guantes. Sin embargo, le parecían valiosos, más que valiosos. Sentía miedo por los guantes. ¿Qué hacer?

What became the checked torrent?...

1.
The Shakespeare removed his scribe-gloves.

"Persevere!" Max's voice near panic. "You can't stop! Keep writing. It's only good for everybody. A lot of us depend upon it you know. You can't very well..."

"It's over," the Shakespeare said. He had had it with Max's eternal hyperbole. He was finished with Moira and the whole tacky thing.

In the zero-energy communication system with which individual cells communicated inside Factory 11, you weren't supposed to be able to hang up. But as he would have no further use for the thing, or for Mathematical Max on the other end, the Shakespeare simply snipped the wire attached to his tin can. He dropped it on the stone floor, where it rang out and rolled, rather sadly.

He stood and looked a last time around the old stone-ribbed cell. The light had fallen. For what and why had he been in here for so long?

He hardly remembered. He felt old.

Outside the casement window, the greenery and lanes shone with the darkening glow of Saturn's cherry sundae bulge. The concavity of the dome's heights was dizzily visible in the depths. The Shakespeare felt an immediate chill, looking out. The peculiar wrongness of the Saturnite struck him so hard he had to turn away.

He carefully folded his scribe-gloves and fixed them safely in his doublet. Thinking of Max, the Shakespeare chuckled, but then remembered the solemnity of the occasion. He had, after all, believed in Moira. Believed in the infinity of time. Well, she was done with now. Wrapped up, dead and gone.

A relief to stop, actually. And an easy thing. What could it matter for all of them in their make-believe world? Even Mathematical Max would see it in time, that it was right to end Moira's story once and for all. *But algorithms don't end, Max said.*

Algorithms? Is that what it was about? He had tapped out algorithmic functions on a stone stable - but if so, Max was incorrect. Algorithms did come with a goal, or so his old *Brewster's Wordlists* told him. Perhaps it had been reached?

Something certainly had changed. The woman had changed. He knew who she was. She must have believed herself an anonymous fan, dropping the book through the mail-slot on his chamber door. But she wasn't. He knew who killed Moira. Killed by a book, such a thing as he had never seen for many, many years. (And in it a little, ancient note, penned perhaps by a foreign owner: Down Is Up To Me (A Sailor's Song)
I brought a Titan Cat, a Martian rat, and a pint of cloud bugs from Venus.
But .tweren't these gifts that shifted her drift,
On her droid she'd never seen a....)

He read the entire book immediately. It was *The Portrait of A Lady* by Henry James, but he realized it might have been any book. Variables would cross out. He let Moira sleep while he read. When he finished, she was dead. There was nothing he could do about it.

Books were their own sorts of algorithms, after all. They ended. The ending had to be strong, intentional and without remorse, for it was the whole thing, the great project itself. The great goal.

He would not keep the gloves. But he felt they were valuable, more than valuable. He felt afraid for the gloves. What to do?

He would return them to Max. Say so long to the poor guy. But there had to be other Shakespeares.

Henry Positone, for that was his name again, he remembered, left his cell. He passed out into the long stone-floored hallways of Factory 11. Cool, clean and dark they were. No one at all was about. Not even a pretty washerwoman, for instance. No anti-historians hustling to a silencing. He chuckled. Well perhaps they had gone all to the Globe.

The Shakespeare made his way to local Control. There was no answer when he touched the horn. The door was open. Max's messy chamber was

Se los devolvería a Max. Se despediría de aquel pobre diablo. Tenía que haber otros Shakespeares.

Henry Positone, pues ese volvía a ser su nombre, según recordó, abandonó su celda. Se internó en los largos pasillos de suelo de piedra de la Factoría 11. Unos pasillos fríos, limpios y oscuros. No había nadie en ellos. Ni siquiera la guapa mujer de la limpieza. Ningún antihistoriador avanzando a empujones hacia un silenciamiento. Se rió entre dientes. Bueno, quizá todos hubieran ido al Globo.

El Shakespeare se abrió camino hasta el Control local. Accionó el claxon, pero nadie respondió. La puerta estaba abierta. La desordenada habitación de Max estaba vacía. Garabatos matemáticos cubrían las superficies de papeles diseminados por doquier. Un bolígrafo mágico descansaba en una sencilla alfombra. ¿Dónde estaba Max? El cable de su lata de estaño conducía hacia el aseó.

El Shakespeare detectó un sonido, un zumbido grave procedente de detrás de la puerta cerrada de la letrina del Control.

Se acercó a la pequeña puerta de madera y pegó la oreja a ella para escuchar. Efectivamente, algo ocurría allí dentro. Oyó una serie de sonidos electrónicos agudos y espeluznantes.

La puerta del retrete no estaba cerrada con pestillo. Al activarla, el Shakespeare retrocedió unos pasos. Y acertó al hacerlo, ya que el objeto que salió runrunearo por aquella puerta le pasó rozando las narices con un zumbido. Se detuvo a media altura en el centro de la cámara de Max. Era una esfera de acero brillante como el cromo del tamaño de una manzana que emitía deslumbrantes luces psicodélicas en medio del aire.

Una mascota. Exactamente tal como la había concebido para Moira. ¡Con qué grado de pureza se había implementado su visión!

Como yo mismo, la mascota tiene un alma que es un algoritmo matemático único seleccionado al azar, o un conjunto de algoritmos de esta índole. Su destino era incierto. Yo soy la variable que modifica el modo específico en que la ecuación de la mascota sucederá en la ilusión del tiempo. Mi mascota, a medida que transcurren los días, aparece cada vez más vinculada a mí, aunque su aspecto parezca no variar nunca. Se me aproxima cada vez más, aunque siempre haya estado lo más cerca y, al mismo tiempo, lo más lejos posible de mí.

La mascota se detuvo y dio media vuelta, dirigiendo su atención de nuevo hacia el aseó. El Shakespeare siguió sus pestaños como flechas.

— ¿Max? —preguntó—. ¿Estás ahí?

La puerta estaba abierta de par en par. Max estaba sentado en el arnés. Tenía la cabeza reclinada hacia atrás y sus manos seguían aferradas al mango de la chuchilla que tenía clavada en el pecho. La sangre aún estaba fresca, goteaba. Max Matemático estaba muerto. La sangre había oscurecido su chaleco negro.

El Shakespeare tragó saliva. Quizá estuviera equivocado. Quizá el Control no permitiera tan fácilmente irse a un Shakespeare.

2.

— ¿Nos darán horas extras cuando limpiemos su celda?

Si hubo un momento en el que se registró un cambio en el Gobernante Supremo, también conocido como Darren Walsh, fue cuando uno de los idiotas que lo asistían formuló tal pregunta tras informarle de que la Fábrica 11 había comunicado que un Shakespeare se había retirado.

— ¿Retirado? —Sir Darren arrojó por la ventana la esfera de plata que descansaba sobre su escritorio, su propia mascota de mentira.

— ¿Ha ocurrido ya?

— Sí, señor. Y su Control se ha suicidado. Como entenderá, estamos preocupados...

— ¡Fuera! —gritó—. ¡Fuera!

Los criados se marcharon corriendo.

— ¿Dónde está mi antihistoriador?

No había nadie para contestar. Se suponía que el Gobernante Supremo no debía ocuparse de tales asuntos. En el Sistema, tal como figuraba la última vez que alguien lo había comprobado, la profilaxis, la ingeniería molecular y la fácil producción de alimentos, hormonas y órganos resultante evitaban que los ricos se preocuparan de nada. La Ley de Orrel, el hecho de que ningún objeto habitante del sistema pudiera salir jamás del campo gravitacional solar por definición, era una muestra más de que incluso el proyecto espacial humano había resultado ser una colosal pérdida de tiempo. Así era. Mundos de fantasía programados para mantenerse intactos y beber fotones el máximo tiempo posible, mundos que ofrecían un poder real e imperecedero a individuos como Sir Darren Walsh, y refugio, supervivencia y entretenimiento a los súbditos. Efectivamente, Sir Darren Walsh había comprado aquella colonia para proporcionarse la ilusión de batallas, esperanzas y miedos. Había que entretener a los locos de la tercera clase.

empty. Mathematical doodlings took up the surfaces of the papers scattered all around. A magic pen lay on the simple rug. But where was Max? The line from his tin can led into the loo.

Yes the Shakespeare marked a sound, a low humming coming from behind the closed door of the Control latrine.

He approached the small wooden door, listened up against it. Yes, something was going on in there. He heard a high and eerie electronic feedback.

The latrine door was unlocked. Upon activating, the Shakespeare stepped backwards. It was good he did so. For the object that whirred out the door, brushed his nose with a humming wind. It stopped mid-space in the center of Max's chamber. An apple-sized sphere of chrome bright steel flashing hippie lights in the middle of the air.

A *pet*. Exactly as he'd conceived the thing in for Moira. How purely his vision had been implemented!

Very much like me the pet has a soul that is a single randomly selected mathematical algorithm, or set of such algorithms. Its destiny is uncertain. I am the variable that modifies the specific manner in which the pet-equation will occur in the time illusion. My pet appears more and more attached to me day by day, even as it appears never to change. Winding closer and closer, though it has always been as close as possible and far away as for ever.

The pet stopped and spun, directing his attention back to the latrine. The Shakespeare followed its pointing winks.

"Max?" he said. "Are you there?"

The door was wide open. Max was indeed sitting in the harness. His head was thrown back, his hands still clutching the handle of the blade stuck into his chest. The blood was fresh, still dripping. Mathematical Max was dead. Blood had darkened his jerkin black.

The Shakespeare swallowed. Perhaps he was wrong. Perhaps Control could not so easily let a Shakespeare go.

2.

"And do we get overtime when we clean out his cell?"

If there was a moment that the change registered on the Ruler Supreme, otherwise known as Darren Walsh, it was when one of the idiots attending him asked this question after informing him that Factory 11 had reported the Shakespeare had retired.

"Retired?" Sir Darren had thrown the silver orb on his desk, his own fake pet, done in likeness of himself, directly out the window.

"Will this have already happened?"

"Yes Sir. And his Control will have suicided. You see, we're worried..."

"Out!" he shouted. "Out!" The servants scurried.

"Where's my anti-historian?" There was no one to answer. The Ruler Supreme was not supposed to be bothered with such matters. In the System as it had been last time anyone had checked, prophylaxis, molecular engineering and the resulting ease of production of food, hormone and organ, meant the rich needn't be bothered.

Orrel's Law - the fact that no system-inhabiting object could ever make it out of the sun's gravitational field by definition - meant that even the human project in space had proved a colossal waste of time. This was it. Fantasy worlds programmed to keep themselves intact and drinking photons for as long as possible, offering actual and continual power for the likes of Sir Darren Walsh and refuge, survival and world-games for the likes of the servants. Yes, he'd purchased this colony to give himself the illusion of struggles, hopes and fear. The fools in steerage needed to be entertained. They had resigned their rights to the Spacers' Seven only via the ever-changing melodrama of the Shakespeare and his tapping gloves. He'd always wondered why there wasn't more than one Shakespeare in the colony program Lord Ben had sold him. Why route one system through one node? Goddamn it. Lord Ben, the most expensive world-builder the world had ever seen, was supposed to have seen to it that the Saturnite's population would not have to be reminded of the falsity of the colony Darren Walsh purported to rule, even if the Shakespeare *retired*.

The Supreme Leader waved his scepter, calling out, "Get me Lord Ben!"

The head of a kindly-faced old man appeared in the air before him.

"Sir Darren," it said. "It's been a long time."

"Not long enough, damn you. The Shakespeare has retired."

The kindly face frowned. "Retired? I see. How very odd."

"You see, do you? How very odd? The point is he can't just stop, you dumb ox. Fix this, immediately. I command it."

Habían renunciado a sus derechos en el Spacers Seven a cambio del melodrama ideado por el Shakespeare y sus guantes tecladores. Sir Darren Walsh siempre se había preguntado por qué no había más de un Shakespeare en el programa de colonia que Lord Ben le había vendido. ¿Por qué canalizar un sistema a través de un solo nodo? Maldita sea. Se suponía que Lord Ben, el constructor de mundos más caro que el planeta había visto nunca, debería haber previsto que no convenía recordar a la población saturnina la falsedad de la colonia que Darren Walsh supuestamente gobernaba, ni siquiera si el Shakespeare se retiraba.

El Gobernante Supremo ondeó su cetro y gritó:

— ¡Quiero hablar con Lord Ben!

La cabeza de un anciano de rostro afable apareció en el aire frente a él.

— Sir Darren —saludó—. ¡Ha pasado mucho tiempo!

— No el suficiente, maldita sea. El Shakespeare se ha retirado.

El rostro amable frunció el ceño.

— ¿Retirado? ¿Qué extraño!

— Lo ve, ¿no es cierto? ¿Ve lo extraño que es? Pero lo que importa es que no puede retirarse sin más, maldito asno. Arréglole inmediatamente. Se lo ordeno.

— Si hubiera muerto, no habría supuesto ningún problema: reciclarlo hubiera sido fácil. Lo siento mucho, Darren. Deberías haberlo matado antes de que dejara de escribir. En circunstancias normales, podrías efectuar los pagos pertinentes y renovar, etc., y te enviaríamos un Shakespeare de recambio. Pero el hecho es que yo estoy muerto. Llevo muerto un siglo. Es mi espíritu algorítmico con quien hablas. Ya no queda nadie cerca de ti. Yo no soy más que una rutina en tu sistema. Tus colegas están todos solos en el espacio. O, mejor dicho, estamos. Pero no te preocupes, Darren. Deberías ser capaz de apañártelas por ti mismo.

— ¿Por mí mismo? ¿Qué diantre se supone que debo hacer?

— Retransmitiremos un capítulo repetido a modo de reinicio. Será muy emotivo para todo el mundo. Y antes de que se den cuenta utiliza ese tiempo adicional para encontrar a tu Max Matemático.

— No puedo.

— ¿Disculpa?

— El control del Shakespeare en la Factoría 11, el Max, se ha suicidado.

Ben frunció el ceño.

— Ya entiendo. Bueno. Entonces tendremos que usar a la mujer de la limpieza.

— ¿La mujer de la limpieza?

— Probablemente fuera ella quien intervino en la vida del Shakespeare para que empezara con Sally Henderson. Es una motivadora potencial de la rutina. Observa al Shakespeare en el trabajo, como hombre, al tiempo que es espectadora de sus producciones como parte del público. Él la observa observarlo. No hay necesidad de explicarlo ahora. Ella va al Globo cada tarde tras cumplir con sus obligaciones. Ella te ayudará a encontrar al Shakespeare. Nadie más lo conoce.

— ¿Qué hago cuando lo encuentre?

— Limitate a encontrarlo. —La cabeza parpadeó y luego sonrió—. Sir Darren. Ha pasado mucho tiempo.

3.

Pensando en su obra holográfica favorita, *La gente mascota*, Sally Henderson cierra los ojos. Escucha la bella música. Ve una imagen en la cabeza de Moira de la pequeña y dulce esfera plateada. Rueda por las piernas de su amante, sobre los sinuosos contornos de su cuerpo.

Sin embargo, no ha parecido servir de nada. ¿Por qué, oh, por qué había acabado de trabajar temprano y se había subido a un *packit* para dirigirse al centro de la ciudad?

— Pero ¿adónde exactamente? —había preguntado el *packit*.

— Déjeme pensarlo —murmuró Sally.

El *packit* fingió sopesar posibilidades.

— ¿Al Globo, quizá?

— Ah! —exclamó ella—. Al Globo. Eso es. Es usted muy funcional.

— Siento lo de su madre, por cierto. Todos los pequeños lo sentimos.

¡Ella ni siquiera sabía que tenía una madre! Y, sin embargo, en estos momentos le pareció obvio. Recuerda. Su madre había fallecido. Eso es.

— Quiero ir al Globo —indicó, sin sentirlo del todo, pero manteniendo la entereza—. Deprisa.

El *packit* suspiró.

— Ya hemos llegado. Esta noche proyectan un episodio nuevo.

— Déjeme adivinar, *La gente mascota*, un recuerdo.

Sally salió del *packit*, se internó entre la multitud de espectadores y, en aquel instante, fue consciente de una de las causas de su incomodidad. No había

"If he had died it would not have been a problem, recycling would have been easy. I'm very sorry, Darren. You should have killed him before he stopped writing. Under ordinary circumstances you could make necessary payments and renew, etc. and we'd send you a new Shakespeare. But the fact is I'm dead. I've been dead a century. This is my algorithmic ghost you're talking to. There's no one near you anymore at all. I'm just a routine in your system. You chaps are all alone out there, in fact. Or we are I should say. But don't worry, Darren. You should be able to make do on your own."

"On my own? What the foark am I to do?"

"We'll broadcast a repeat as a sort of reprise. It will be very emotional for everyone. While they're working things out use this time to find your Mathematical Max."

"I can't."

"Excuse me?"

"The Shakespeare's control in Factory 11, the Max, SUICIDED."

Ben frowned. "I see. Well. We'll have to use the washerwoman."

"The washerwoman?"

"It was probably she who intervened in the Shakespeare's life to begin with. Sally Henderson. She's a potential motivator in the routine. She observes the Shakespeare at work, as a man, yet also observes his productions as a member of the audience. He observes her observing. No need to explain it now. She goes to the Globe every afternoon after duties. She will be able to help you find the Shakespeare. No one else knows him.

"What do I do when I find him?"

"Just find him." The head flickered, then smiled. "Sir Darren. It's been a long time."

3.

Thinking of her favorite holo-play, *The Pet People*, Sally Henderson closes her eyes. She can hear the beautiful music. She can see a little picture in Moira's head of the sweet silver little ball. Rolling all over the legs of its mistress, rolling over the smooth contours of her body.

But it didn't seem to help. Why oh why had she finished work early and caught a packit for downtown?

"But where to?" asked the packit.

"I should think you know," Sally muttered.

The packit pretended to consider. "Perhaps the Globe?"

"Ah," she said. "The Globe. Indeed. How functional you are."

"I'm sorry about your mother, by the way. All the smallfolk are sorry."

But she hasn't even known she has a mother! And now of course it seems so obvious. She remembers. Her mother has died. There it is.

"I want to go to the Globe," she said, not quite feeling it, but keeping herself together. "Hurry."

The packit sighed. "Here we are. The Globe is showing a new one, this evening."

"Let me guess, the *Pet People*, *A Remembrance*."

Sally stepped out of the packit and into the pressing crowd of theatergoers, and realized one cause of her discomfort. She had left a wash undried this morning and now she was standing among all those people in a short cotton dress with nothing underneath. Did she ever walk about like this? Well, it looked like it was a packed house. She'd have to keep her legs pressed tight together.

She stood in a line outside the Globe. It was the same as usual, more crowded than ever and she was partly relieved to see it. Was she already late? The thunder of the concentrated enclosed mob inside the hard cup of the Globe, all focused on that little stage, resonated strangely up out of the open roof through the surrounding quarter. She wondered if...

Sally had the sudden intuition that she was being stared at. For it was quite clear, though he wore little black glasses so she couldn't see his eyes, that the scowling man in purple robes beside the gate was fixated on her.

He was striding her way, reaching out.

"You're not going to the play, Henderson. You're coming with me."

"Don't touch me," Sally said, standing back. Dark Glasses stopped, and leaned close enough so she could smell his fetid breath. He said: "I can force you to do my will with physical violence."

Sally stood back again? Where was Virgil, her own dear pet? Waiting for her in the Globe. Silvery, wild round and warm, Virgil spins happily about in her heart.

tendido la colada aquella mañana y ahora se encontraba de pie en medio de todas aquellas personas con un vestido de algodón corto y sin nada debajo. ¿Había andado alguna vez de tal manera? Parecía que la sala iba a estar abarrotada. Sería mejor que mantuviera las piernas bien juntas y apretadas.

Hacía cola a las puertas del Globo. Era lo mismo de siempre, pero estaba más abarrotado que nunca y en parte se sintió aliviada al comprobar que así era. ¿Llegaba tarde? La multitud concentrada en el núcleo duro del Globo, condensada en ese pequeño escenario, resonaba extrañamente como un trueno a través del cielo abierto, invadiendo los alrededores. Se preguntaba si...

Sally tuvo la intuición repentina de que alguien la observaba. Era evidente que, pese a llevar aquellas gafas negras para ocultar sus ojos, el hombre con el ceño fruncido y los ropajes púrpura que había junto a la verja tenía la vista clavada en ella.

Se abría camino hacia ella.

— No verá usted la obra, Henderson. Usted se viene conmigo.

— No me toque —dijo Sally, al tiempo que retrocedía. Gafas Oscuras se detuvo y se le acercó tanto que pudo oler su fétido aliento.

— Puedo obligarla a hacer mi voluntad con violencia física —dijo él.

Sally volvió a retroceder. ¿Dónde estaba Virgilio, su querida mascota? La esperaba en el Globo. Plateado, redondo y cálido, Virgilio daba vueltas alegremente en el corazón de Sally.

— Discúlpeme —dijo Sally, soñando con desembarazarse de él—. Llego tarde. Déjeme pasar.

Gafas Oscuras le mostró un pequeño retrato, con un parecido muy remoto, a decir verdad, aunque logró reconocerlo. Era el Shakespeare.

— Lo conoces —siseó su atacante.

— No —respondió ella, con sinceridad—. Nadie lo conoce.

— Dios mío, es usted una depravada. ¿Sabe con quién está hablando?

Lo observó.

— ¿Con el Gobernante Supremo?

—... sí. ¿Dónde está el Shakespeare?

— ¿El Shakespeare?

— Usted limpia su balcón, su aseo, los pasillos de fuera de su celda. Usted lava sus ropas, ve sus obras. Cada día, tal como exige su contrato.

Sally se mordió el labio. Gobernante Supremo o no, aquel hombre era como cualquiera allí.

— Está bien —convino—. Es cierto. Lo conozco.

— Y tanto que lo conoce, zorra. Tengo una nota aquí de su Control en la que me indica que usted demostraba un "interés indebido en el Shakespeare". Usted le hizo algo, sé que le hizo algo. Lo descompuso. ¿Dónde está el Shakespeare? ¿Dónde están los guantes?

— No tengo ni la más remota idea de dónde están ni él ni sus guantes. —Sally había tenido un día muy duro; su madre, al fin y al cabo, y la consiguiente tristeza. ¡Virgilio la espera! Se pone en pie para irse. Pero vuelve a sentarse.

— Le di un libro —admitió.

— ¡Un libro! ¿De dónde lo sacó?

— Me indicaron que lo pasara.

— Está... ¡Debería estar prohibido tener libros! ¿Quién se lo dio?

— No puedo decírselo. Juré guardar el secreto.

El Gobernante Supremo se puso en pie. Era evidente que estaba muy agitado. Sally vio que tenía los puños apretados y se preguntó si el aire notaría la violencia de su ofensiva.

— ¿De qué se ríe? Usted la mató, usted mató a su propia madre, pedazo de puta.

Aquello era excederse. Sally ha estado muy sensible todo el día y ciertamente, aunque lo ha olvidado hasta ahora, su madre ha muerto hoy.

— ¿Adónde se dirige el Shakespeare...?

— A Venecia —contestó ella.

— ¡Venecia!

— Confíe en mí. Tengo la sensación de que irá a Venecia.

En ese preciso instante sonó la profunda y lastimera campana del Globo que anunciaba la apertura del entretenimiento. El público guardó silencio, consciente de la solemnidad de la ocasión. El tiempo seguía avanzando en el mundo y Sir Darren Walsh, por lo que Sally podía ver, lo sabía.

4.

Desde que le alcanzaba el recuerdo, el Shakespeare había pasado todo su tiempo libre trabajando. Antaño había trabajado en el teatro. Pero hacía años, con las contadas excepciones de sus viajes en busca de inspiración, que lo hacía desde

"Excuse me," she says, dreaming of it. "I'm late. Let me pass."

He held out a small portrait painting, a laughably bad likeness, in fact, but it brought her back. It was the Shakespeare.

"You know him," hissed her attacker.

"No," she answered, truthfully enough. "Nobody knows him."

"My God you're depraved. Do you realize who you're talking to?"

She looked at him. "The Ruler Supreme?"

"... Yes. Where's the Shakespeare."

"The Shakespeare?"

"You clean his balcony, his toilet, the hallways outside his cell. You wash his clothes - *you see his plays*. Every one, every day, as your contract demands."

Sally bit her lip. Ruler Supreme or no. He was the same as anybody else out here. "O. K." she said, "It's true. I know him."

"Indeed you do, harlot. I have a note here from your Control, saying you were showing "undo interest in the Shakespeare." You did something to him, I know you did. You broke the Shakespeare. Where is he? Where are the gloves?"

"I don't have any idea where he is. Or his gloves." Sally has had a hard day - her mother, after all, and the resulting sadness. Virgil is waiting! She rises to leave. And sat back down.

"I gave him a book." She admitted it.

"... A book! Where did you get it?"

"I was told to pass it on."

"It's... It should be forbidden to have books! Who gave it to you?"

"I can't say. I was sworn to secrecy."

He rose. The Ruler Supreme was clearly very agitated. Sally saw his clenched fists and wondered if the air could feel the violence of his thrusts.

"What are you laughing at? You killed her, your own mother, you whore."

This is a bit too much. Sally has felt emotional all day and it's true, though she's forgotten it till now, her mother has died today.

"Where is the Shakespeare going..."

"To Venice," she said.

"Venice!"

"Trust me. I think he'll go to Venice."

Just then the deep and mournful bell sounded from the Globe, announcing the opening of the entertainment. The audience hushed, realizing the solemnity of the occasion. Time was running back into the world and Sir Darren Walsh, Sally could see, knew it.

4.

For as long as he could remember, the Shakespeare had spent all of his spare time working. In the old days, he'd actually worked in the theater. But for years now, except for the odd trip out for inspiration, he'd stayed in. Now he saw that in all that time things outside had changed for the worse. In fact, they'd failed to change and had thus deteriorated. No one was about, for one thing. Only their litter, half cleaned and rotten in the stuffed bins. A lack of achieved perfection was everywhere in evidence. Facades stood in for buildings. Wild grasses and mosses blotted out the no-longer even-rowed trees. He had never been among so many disconnected symbols. He'd imagined he'd come from a nicer community than this.

Max was dead. He tried not to think of Max. And had he really seen a pet? Silver like that, in the air? The memory sent tremors out through his nerve-spines. The Shakespeare passed the stalls and taverns. He had resolved to avoid the Globe altogether. Venice! He'd found it at last.

Like in the book! His heart lifted when he saw the little canals and the toy-like habitations.

When the Shakespeare entered the Piazza San Marco, he was met by a bent little man with a surprisingly old face and a pointed white beard. "I bet the bank that you'd come here," the old man said. "I estimated the odds as 80/20." "Me?"

"Yes you. The Shakespeare."

"*The Shakespeare*?" A flash of pride ignited the Shakespeare's chest. "You know my work in particular?"

"Yes, yours in particular. You're the only one, after all, though you weren't told that, were you."

"No," the Shakespeare said. "I wasn't."

"I know you very well, Ser Positone. Better than you do yourself. I scripted your algorithms according to your background, you know."

The Shakespeare disliked the old man's arrogant confidence. "Human experience can't be reduced to mathematics," he said. "It shouldn't be anyhow."

casa. Ahora se daba cuenta de que durante todo aquel tiempo las cosas en el exterior habían cambiado a peor. De hecho, no habían conseguido cambiar, sino que se habían limitado a deteriorarse. No había nadie en las calles, por ejemplo. Solo se veía basura, a medio limpiar y podrida en las papeleras llenas. En todos sitios se apreciaba una falta de perfección alcanzada. Había fachadas en lugar de edificios. Las malas hierbas y el musgo ocultaban las hileras regulares de lo que en otro momento habían sido árboles. Jamás se había encontrado entre tantos símbolos desconectados. Había imaginado que procedía de una comunidad mucho más agradable que aquella.

Max estaba muerto. Intentó no pensar en Max. ¿Y había visto de verdad una mascota? ¿Plateada? ¿Voladora? El recuerdo hizo que un escalofrío le recorriera la espina dorsal. El Shakespeare dejó atrás puestos ambulantes y tabernas. Había decidido evitar el Globo por completo. ¡Venecia! Al fin la había encontrado. ¡Era como en el libro! Su corazón se hinchó al contemplar los angostos canales y las habitaciones como de juguete.

Cuando el Shakespeare se adentró en la Piazza San Marco, lo recibió un anciano encorvado con un rostro asombrosamente envejecido y una puntiaguda barba blanca.

— Me he apostado la banca a que vendrías aquí —anunció el anciano—. Calculaba unas posibilidades del 80 al 20.

— ¿Yo?

— Sí, tú. El Shakespeare.

— ¿El Shakespeare? —un destello de orgullo incendió el pecho del Shakespeare—. ¿Conoce usted mi obra en particular?

— Claro que conozco tu obra en particular. Al fin y al cabo, eres el único, aunque supongo que jamás te lo habrán dicho.

— No —aclaró el Shakespeare—. Nunca me lo han dicho.

— Te conozco muy bien, Ser Positone. Más de lo que te conoces tú mismo. Yo programé tus algoritmos de acuerdo con tu bagaje, ¿sabes?

Al Shakespeare le desagradaba la arrogante seguridad en sí mismo de aquel anciano.

— Las vivencias humanas no pueden reducirse a las matemáticas —alegó—. O no deberían poder reducirse.

— ¿Ni siquiera a las matemáticas con variables cuánticas? ¿Ni siquiera las de los humanos que entraron voluntariamente en una realidad aumentada?

— ¿Conoce usted a Max Matemático de la Factoría 11?

— Conozco a Max.

— Max está muerto —continuó el Shakespeare, sin llegar a creerse aún que fuera verdad—. ¿Qué aspecto tenía la representación gráfica de su muerte?

Lamento que optara por esa alternativa. Naturalmente, tú no puedes entenderlo. Como tú, un Max Literario podría haberse tomado tu retiro con calma. Pero este era un Max Matemático. Cuando dejaste de trabajar, pensé que ya no tenía ninguna función que cumplir. A partir de ahora todo en él habría sido fracaso. El tiempo simplemente se desvaneció para Max. Añádele a eso la noticia del reciente deceso de su madre y, bueno, tal como tú mismo has dicho, la experiencia humana al final acaba desembarazándose de nuestros índices. Pese a ello, ha surgido un fallo en el funcionamiento que yo no había anticipado debido a esa mascota, a esa criatura que tú diseñaste. Es un incordio. Súbitamente, el Shakespeare volvió la vista hacia su interior. Por primera vez anheló llevar los guantes enfundados en sus manos. Inmediatamente imaginó la posibilidad de un nuevo tema para una obra. Una obra definitiva. Final. Una especie de tragicomedia con una deslumbrante protagonista de la clase obrera. Una mujer de la limpieza, por supuesto. Su vida secreta sería inmensa. Tendría los ojos azules y ovalados y todas las mascotas la adWoraría. Aún no había dado con un nombre para ella, solo con una imagen para anunciar su advenimiento. Una imagen y un título.

— La mascota parece ser una especie de dispositivo de retransmisión. El público se ha percatado de su potencial y efecto en nuestra realidad como medio de comunicarte sus propios deseos. Es imperativo que me entregues los guantes ahora mismo. —El anciano lo agarró con fuerza del brazo—. Dame los guantes. —Suélteme —se defendió el Shakespeare—. No voy a entregar los guantes. He decidido... Pero una esfera plateada había atravesado el pequeño canal que había tras él. Una vez más, el Shakespeare estaba impresionado. Era una recreación perfecta de su propia concepción.

El anciano se mofó y le arrancó los guantes de las manos.

— Demasiado poco y demasiado tarde. Estás acabado. Seré yo mismo quien se precipite al vacío e inicie un mundo nuevo, un mundo con el que ningún ser humano haya soñado jamás.

"Even quantum-computed variable mathematics? Even humans who've willingly entered an augmented reality?"

"Do you know Mathematical Max of Factory 11?"

"I know of Max."

"Max is dead," the Shakespeare said, still not quite believing it was true. "How does that look graphed?"

"I'm sorry he chose that alternative. Naturally, you can't understand. Like you, a literary Max might have taken your retirement in stride. But this one was mathematical. You see when you stopped working, he felt he himself no longer had a function. He would now only always have failed. Time had simply vanished for Max. Add to that the news of his mother's recent death, and well - as you said, human experience must fall off our indices eventually. Still, a malfunction I had not anticipated seems to have arisen because of that pet creature you designed. A nuisance, that."

The Shakespeare looked suddenly inwards. For the first time longed to have the gloves again on his hands. He immediately pictured the possibility of a new subject for a play. A final, final play. A comic sort of tragedy with a brilliant, working-class heroine. A washerwoman, of course. Her secret life would be immense. She would have blue and oval eyes and be beloved by all the Pets. The name hadn't yet come to him, only an image to announce her coming. An image and a title.

"The pet seems to be some sort of broadcasting device. The audience has seized on its potential and effect brought into our real so as to communicate to you its own desires. It's essential you hand the gloves over to me now."

The old man took rough hold of his arm. "Give me the gloves."

"Let go of me," said the Shakespeare. "I'm not giving up the gloves. I've decided..."

But a silver ball had come through the little canal behind him. Once again, the Shakespeare was impressed. It was a perfect recreation of his own conception.

The Old Man scoffed, snatching the gloves from his hands. "Too little, too late. You're finished. Now I myself will step into the void and initiate a new world, a *world of which no man has ever dreamed*."

The old man pointed at the silver orb.

"Behold my power. Watch your pet die. Now!"

A bullet struck the pet, with a gong, but was easily deflected by its high velocity spin.

This is not apparently what the Old Man intended. For he was mightily surprised at the bell-like gong and the sound of a gunshot across the Piazza.

A strained voice called from behind a plinth. "Shakespeare! Don't you dare give Ben the gloves!"

The Shakespeare followed the pet with his eyes. As if at the touch of his observation, it began immediately to move. It *rolled inwards* into the air. Sprightly, beyond gravity, along a route directly into and out of his own brain. The pet was his. He was its creator. It showed him his own self, enormous and oceanic, occurring despite, at a distance from his body. He had merged with the pet's reflecting surface, wide, inflated and round, at a loss as to how to control himself from so far above. Very small! A skein on an expanding sphere. For a long time, while the two men below him shouted at each other, struggling for the gloves, the Shakespeare was occupied with trying to hold himself on the pet's silver, reflecting skin. He let go. He rolled as his image rolled reflected in the little silver ball turning now like a sped-up spaceball along the unfinished cement floor.

And then the pet stopped rolling, caught against the slender bare foot of a woman. He looked up.

She wasn't wearing...

Sally Henderson smiles.

"Virgil..."

The Shakespeare wants to say no, no, there is no Virgil - there never is. The silvery sphere only covers up a precise network of invisible flaws in his own artificially projected image. But he has tired of protesting and she seems to know anyway, smiling down upon him, taking him in her hands.

But has he seen her here before? Is it really the washerwoman, here, in Venice? *Poor Henry, don't you know the pets belong to you? They've all come to you now. They know how they need you. Look at them all. Isn't it beautiful? Like a silver vortex over the Globe. And those great ten red banners there on the building, brave in the wind, signaling the play is on.*

"Ten Red Banners?"

As Sally Henderson carries the Shakespeare in her arms, pets come down around them from the sky. They come falling into a glittering silver carpet of innumerable orbs, laid out from the museum door all the way to the happy Globe.

El anciano señaló a la esfera plateada.

— Contempla mi poder. Observa morir a tu mascota. ¡Ahora!

Una bala alcanzó a la mascota con un gong, pero esta logró desviarla fácilmente con su alta velocidad giratoria.

Al parecer, aquello escapaba a las previsiones del anciano, que pareció sumamente sorprendido al escuchar aquel gong de campana y el sonido de un disparo al otro lado de la Piazza.

Una voz tensa le llamó desde detrás de un plinto.

— ¡Shakespeare! ¡No te atrevas a entregarle los guantes a Ben!

El Shakespeare siguió la mascota con los ojos. Como accionada por el tacto de su observación, esta comenzó a moverse de inmediato. Rodó por el aire. Enérgicamente, ajena a la gravedad, siguiendo una ruta trazada por su mente. La mascota era suya. Él era su creador. Le devolvía la imagen de su propio ser, enorme y oceánico, real aunque fuera lejos de su cuerpo. Se había fusionado con la superficie reflectante de la mascota, ancho, inflado y redondo, perplejo por su capacidad de controlarse desde el aire. ¡Era tan pequeño! Una madeja en una esfera en expansión. Durante un largo lapso, mientras los dos hombres bajo él se gritaban mutuamente y peleaban por los guantes, el Shakespeare anduvo ocupado intentando aferrarse a la piel plateada y reflectante de la mascota. Al final se relajó. Rodó mientras su imagen rodaba reflejada en la pequeña bola plateada, ahora convertida en una especie de bola espacial acelerada sobre un suelo de cemento sin pulir.

Y entonces la mascota dejó de rodar, atrapada por el esbelto pie desnudo de una mujer. El Shakespeare alzó la vista.

La mujer no llevaba...

Sally Henderson sonríe.

— Virgilio...

El Shakespeare quiere decir que no, que no hay ningún Virgilio, que nunca lo hubo. La esfera plateada solo cubre una red precisa de fallos invisibles en su propia imagen proyectada artificialmente. Pero estaba cansado de protestar y ella parece saberlo en cualquier caso; le sonríe y lo recoge entre sus manos.

¿La ha visto él allí antes? ¿Está realmente la mujer de la limpieza en Venecia? Pobre Henry, ¿acaso no sabes que las mascotas te pertenecen? Han venido todas a ti. Saben cuánto te necesitan. Míralas. ¿No es una imagen sumamente bella? Como un vórtice plateado sobre el Globo. Y esas diez fantásticas banderolas rojas sobre el edificio, ondeando valientes contra el viento, anunciando la obra en cartel.

— ¿Diez banderolas rojas?

Mientras Sally Henderson transporta al Shakespeare entre sus brazos, las mascotas descienden del cielo y los rodean. Descienden dibujando un brillante telón plateado compuesto de innumerables esferas, un telón que cubre desde la puerta del museo hasta el feliz Globo.

El Shakespeare se desprende de la superficie de la mascota. Las maravillosas banderolas rojas que ondean azotadas por el viento se retuercen alrededor de sus dedos como guantes. La luna gira alrededor del gran Saturno y él gira sobre ella, atrapado en su giro sobre el suelo de piedra del escenario.

Se hace el silencio en el teatro.

Abre sus brazos y efectúa una leve reverencia con la cabeza.

— No te detengas ahora —le susurra una voz familiar desde atrás—. Sigue...

— Fin.

Entre el público, el Shakespeare divisa a un humillado Sir Darren Walsh; a Lord Ben, con gesto adusto, y a Orbon, ahora menos ambiguo. En los Comunes detecta a la mujer de la limpieza de la Factoría 11. Sus ojos azules miran brillantes en dirección al lugar que él acaba de abandonar. Y, sí, Max Matemático despliega sus alas justo a su izquierda, vivito y coleando, el pobrecillo. El Shakespeare escucha la respiración áspera de Max, huele el perfume de sus aceites al pasar.

CAE EL TELÓN

El resto debería haber sido silencio. No existe ninguna grabación fiel de que la última salida de Henry Positone del Globo de los saturninos fuera recibida entre gritos y una gran confusión.

The Shakespeare lets go the surface of the pet. The great red banners blowing in the sucking wind twist themselves around his fingers like gloves. The moonlet spins around great Saturn, and he spins upon it, stuck by its spinning on the stone floor of the stage.

All is hushed in the theater.

He spreads his arms, bows low.

"*Don't stop now,*" a familiar voice whispered from behind. "*More...*"

"Finis!"

Among the audience, the Shakespeare spots a humiliated Sir Darren Walsh, a grim-faced Lord Ben and the no longer so ambiguous Orbon. In the Commons he spots the washerwoman from Factory 11. Her blue eyes shine out towards the spot he has just left. And yes Mathematical Max stands off wings, just to his left, quite alive, the poor fellow. The Shakespeare can hear Max's rasping breathing, smell the scent of his oils as he passes.

CURTAIN

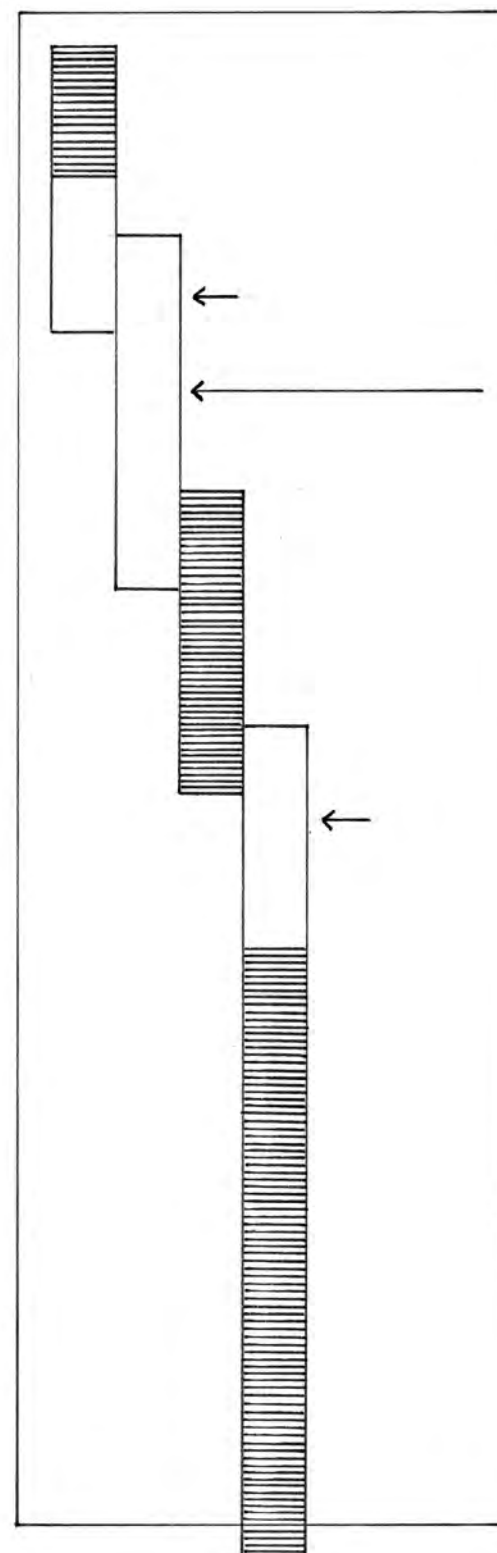
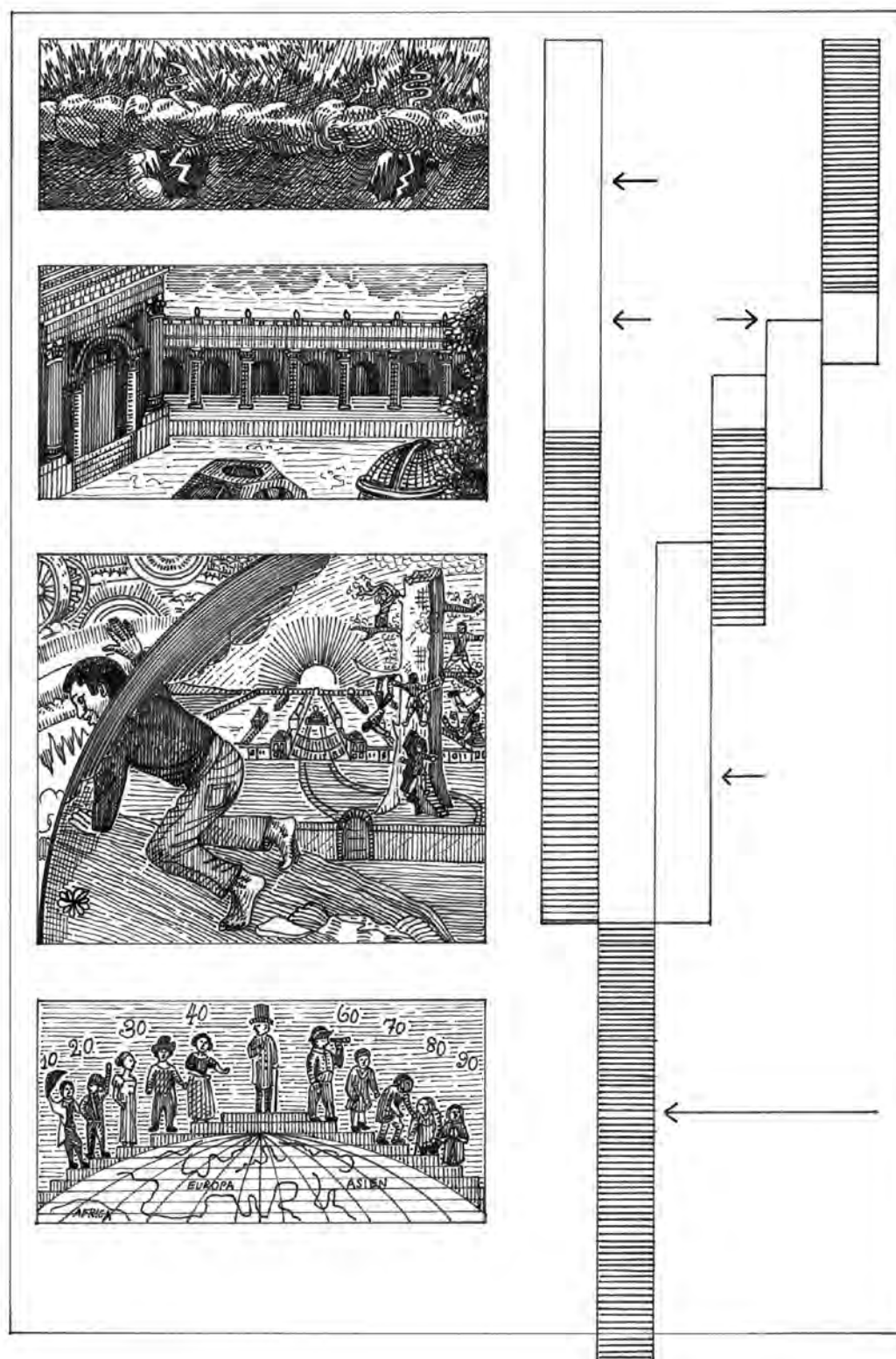
The rest should have been silence, but it remains to be recorded faithfully that Henry Positone's final exit from the Saturnite's Globe was met with screams and great confusion.

EMPIEZA A AFLORAR UN
PUNTO DE EQUILIBRIO

¿Cómo puede uno justificar su obra, sea esta curatorial o artística, cuando súbitamente se ve privado de las opciones de la criticidad y la desmitificación de la narrativa? En el sistema político-cultural hegemónico actual se espera que uno produzca bajo el imperativo de que el proyecto “tiene un propósito”, ya sea ser crítico, analizar o investigar algo. Al depositar su énfasis en el proceso, *la teoría de la enigmática aplicada* permite establecer un espacio-tiempo temporal. En dicho espacio-tiempo, un proyecto puede convertirse en un vehículo que puede emplearse para descubrir algo que forma parte de la complejidad de la vida, a la vez que corre en paralelo a esta. De ahí se deriva la necesidad de justificación, que prácticamente siempre pretende representar las complejidades de la vida —aunque sin conseguir ni de lejos encarnarlas— y, con ella, emerge temporalmente un punto de equilibrio en el sistema en el que evidentemente esta continúa inscribiéndose.

A BREAK-EVEN POINT
BEGINS TO EMERGE

How can you justify your work, curatorial or artistic, when the options of 'criticality' and 'narrative demagnification' are suddenly unavailable to you? In the current hegemonic cultural-political system one is expected to produce under the imperative that the project “is aiming to do something”, be critical, analyse or research something. Through its emphasis on process, *The Theory of Applied Enigmatics* allows for a temporary time-space to be instated. In this time-space, a project can become a vehicle one can use to discover something that is part of life's complexity but also parallel to it. It thus resists the need for justification – which almost always looks to represent life's complexities but falls significantly short of embodying them – and with that, temporarily breaks-even with the system of which it obviously still remains a part.



A MACGUFFIN
FOR ART
UN MACGUFFIN
PARA EL ARTE

GLOSARIO DE DESCONOCIDOS: UN
MACGUFFIN PARA EL ARTE

Apreciado/a _____,

Ante todo, te pido disculpas por el mensaje genérico que sigue. Este correo electrónico, obviamente, tiene relación con *Manifesta*, pero no con tu proyecto en concreto, que se presentará como parte de la exposición, sino con el catálogo.

Planeamos reservar parte de la sección del catálogo de *Manifesta 8* que corresponde a ACAF para un proyecto especial, en el cual nos gustaría invitarte a participar. Como uno de los artistas con quienes trabajamos en nuestro comisariado para *Manifesta*, nos gustaría solicitarte una rápida y generosa colaboración en un ejercicio que hemos concebido especialmente para el catálogo y que lleva por título *Un MacGuffin para el arte*.

Como bien sabes, nuestro proyecto para *Manifesta 8* propone oponer resistencia al subconsciente colectivo del arte o, tal como lo hemos descrito con anterioridad, gira en torno a identificar lo “conocido desconocido” del arte. ¿Qué opinamos, pero no sabemos que opinamos, acerca del arte contemporáneo? El proyecto *Un MacGuffin para el arte* es un modo de intentar sacar a la luz algunos de estos desconocidos.

Un “MacGuffin” es un accesorio o un elemento argumental que se utiliza a menudo en cine para avanzar en la narración. Es un factor de misterio, en ocasiones un objeto no identificado, pero también algo más genérico o ambiguo. Con frecuencia suele ser el *quid* de una narración. Podrían ser los papeles de alto secreto de una película policíaca o, por poner un ejemplo famoso, los objetos resplandecientes que nunca llegamos a ver y que se transportan en el interior de una maleta en *Pulp Fiction*. El MacGuffin es siempre, en un sentido u otro, un objeto al que se atribuyen poderes y que es sumamente valioso, sobre todo para quienes conocen su potencial. Sin embargo, su valor es siempre un enigma para el resto de personas.

Y ahí va nuestra invitación: ¿podrías explicarnos cómo representarías o visualizarías uno de estos conocidos desconocidos?, o ¿qué podría considerarse un MacGuffin en la esfera del arte?

Nos gustaría recibir tu colaboración para *Un MacGuffin para el arte* en el formato que prefieras para el catálogo. Puede ser una imagen, un dibujo, una descripción, una palabra o lo que tú consideres apropiado.

Esperamos que esta invitación te estimule a unirse a nosotros en la ampliación del concepto de *Manifesta 8*.

Recibe un cordial saludo,

ACAF

GLOSSARY OF UNKNOWNNS:
A MACGUFFIN FOR ART

Dear _____,

Sorry for the rather generic e-mail below. This e-mail of course relates to *Manifesta* but not specifically to your project that will be presented as part of the exhibition; rather, this concerns the catalogue.

We are planning to use part of ACAF's section of the *Manifesta 8* catalogue for a special project, for which we would like to invite you to contribute. As one of the artists we are working with towards our *Manifesta* project, we kindly request your generous and swift collaboration with us on an exercise we have conceived especially for the catalogue entitled *A MacGuffin for Art*.

As I hope you are aware, our project for *Manifesta 8* is about attempting to resist the collective unconscious of art, or as we have previously described it, is about identifying the 'unknown knowns' of art. What do we believe, but don't know we believe, about contemporary art? The project *A MacGuffin for Art* is a way to try and visualise some of these unknowns.

A 'MacGuffin' is a prop or plot element often used in films to drive the narrative forward. It is a mystery factor, sometimes an unidentified object, but could be something more ambiguous or generic. It is very often even the crux of a narrative. They could be Top Secret papers in a thriller, or, to give one famous example, the unseen glowing items held inside the suitcase in the film *Pulp Fiction*. They are always, in one way or another, an apparently powerful object that yield great currency, particularly for those with the inside knowledge about their potential. Yet they remain enigmatic to those on the outside.

Our invitation to you: could you tell us how you would represent or visualise one of these unknown knowns? Or: What could be a MacGuffin for the sphere of art?

We would like you to send us your contribution for *A MacGuffin for Art* in any form you would like for the catalogue. It could be a picture, drawing, description, word, or anything else you feel is appropriate.

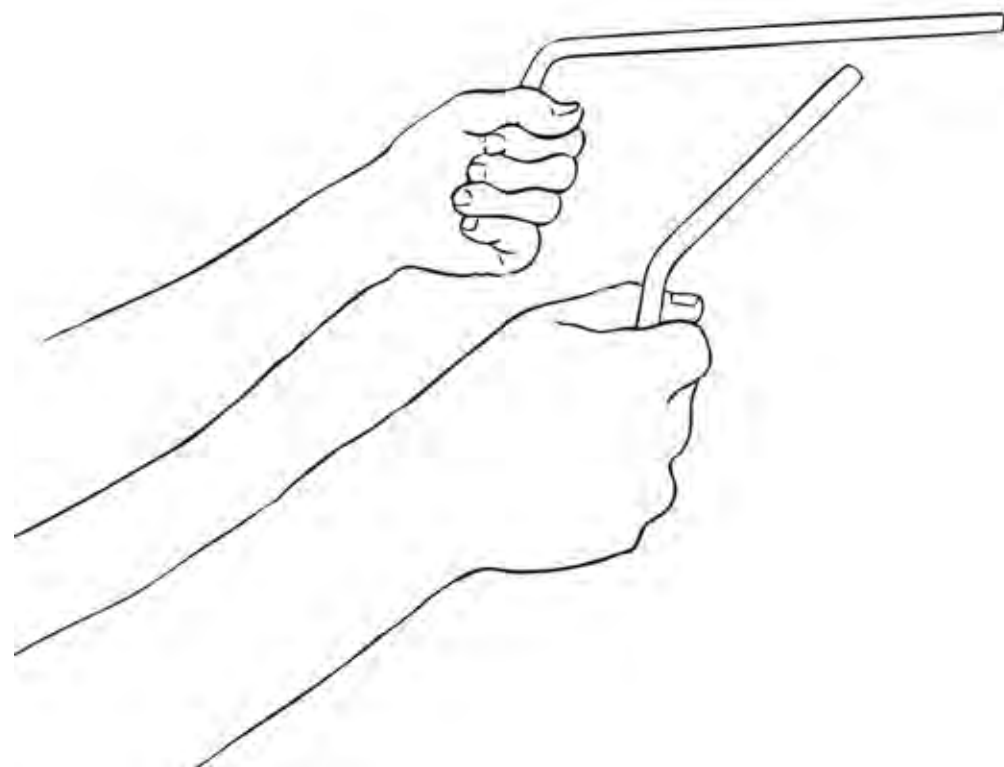
We hope this invitation provokes you to join in our thinking towards *Manifesta 8*.

Yours,

ACAF

Si suponemos que el espectador debe tener fe en la bondad infinita del arte, entonces no hay motivo para no creer que las varitas de zahorí siempre conducen a encontrar agua.

If the spectator is supposed to put faith in the everlasting goodness of art, then we might as well believe that divining rods always lead to water.





If you see something, 2010
Si ves algo, 2010

Lene Berg



Self Portrait, The Glamour of Violence, 2010
«Autorretrato, el glamur de la violencia», 2010

Michael Paul Britto

JARRITA DE LECHE SOBREVALORADA AL ESTILO DE LAS CASAS DE SUBASTAS

Jarrita de leche nacarada de estilo George III Staffordshire extremadamente rara e importante. Vidriada en azul pálido sobre blanco, estampada con tres elegantes viñetas neoclásicas en bajorrelieve, las cuales ilustran figuras alegóricas del arte, la fortaleza y la agricultura. Base baja a modo de pedestal rematada por una cesta giratoria accionada con un motor. Pitorro cerrado con forma de serpiente mitológica que se enrosca hacia la parte posterior y decoración de escamas talladas. Asa sumamente delicada formada por colas entrelazadas. Base sin marcas, como es habitual en el período Wedgwood temprano y de transición. Estado: leve descascarillado en el pitorro, grieta del grosor de un cabello en la base, pero en perfectas condiciones a tenor de sus extraordinarias antigüedad y rareza. Para un ejemplo similar de jarrita de leche Wedgwood, consúltese: Land, Perry. Early Wedgwood. Londres: Pratt & Thomas, 1962, pág. 249. Ilustrada en: Dudger, Mary. *Fine English Porcelain*. Boston; Merrill, 1976, pág. 116. Previamente integrada en la Colección de Michael S. Watts, Penrith.



A SMALL JUG OVERPRAISED IN THE AUCTION HOUSE STYLE

An extremely rare and highly important George III Staffordshire pearlware cream jug. Light blue glaze ground over white, bearing three fine neoclassical vignettes in low relief depicting allegorical figures of the arts, fortitude, and agriculture. Low plinth base surmounted by engine-turned basket pattern. Closed spout in the form of mythological serpent, coiling to rear, with incised scale decoration. Particularly delicate handle comprised entwined tails. Base unmarked, as is usual in early, transitional Wedgwood. Condition: Minor chip to spout, hairline crack to base, nevertheless remarkable given age and rarity. For a similar example of an early Wedgwood cream jug please refer to Land, Perry; *Early Wedgwood*, Pratt & Thomas, London 1962 pp 249. Illustrated in Dudger, Mary; *Fine English Porcelain*, Merrill, Boston 1976 pp 116. Previously of the Michael S. Watts collection, Penrith.

Pablo Bronstein

He escogido este MacGuffin porque la «nota» garabateada en un pedazo de papel, en una libreta o en el dorso de la mano es la primera fase de la formulación de un concepto, el hallazgo de la esencia de una obra de arte y el motivo de su existencia. No obstante, en la mayoría de los casos esa libreta se entierra o se hace invisible para el público, y sólo en ocasiones el historiador del arte logra analizarla en el contexto de la obra del artista o la rescata algún coleccionista. He decidido representar este MacGuffin en clave narrativa. Se trata de una imagen compuesta que ilustra un montón de libretas, una pintura, radiografías que abordan los temas de la visibilidad y la invisibilidad, de lo legítimo y lo ilegítimo. La pintura con texto *Place after Place* («Lugar tras lugar») reflexiona acerca de la idea del artista en tanto que etnógrafo y habitante, y describe lugares tanto geográficos como mentales.

I have chosen this MacGuffin because the 'note' scribbled on a piece of paper, in a notebook, or the back of a hand, is the first stage in the formulation of a concept, the finding of the essence of an artwork and the reasons for its existence. Yet in most cases the notebook becomes buried or invisible to the audiences only to be perhaps analyzed by the art historian in the context of artist's practice, or salvaged by a collector. I have decided to represent this MacGuffin in a narrative sense. It is a composite image representing a stack of notebooks, a painting, and x-ray images that play on issues of visibility and invisibility, the legitimate and the illegitimate. The text painting *Place after Place* reflects upon the idea of an artist as an ethnographer and dweller, describing both geographical places, as well as mental places.



Ergin Çavuşoğlu

Strategies of Occlusion One: Cover



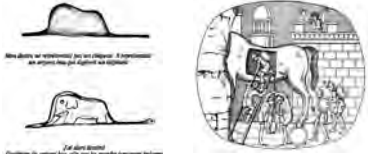
2. Recovering



4. Covered



6. Undercover



1. Uncovering



3. Coverts



5. Covered-up



7. Covered Over



Celine Condorelli

Tres hombres sentados en un McDonald's leen el menú. Es evidente que se conocen. Tras decidir qué van a pedir, uno de ellos empieza a contar un chiste...

Y. Tres hombres entran en una inauguración de una exposición de arte...

Otro de los hombres lo interrumpe súbitamente.

X. Venga, ¿qué vamos a hacer?

Z. Yo voy a tomar esto. ¿Qué queréis vosotros? Voy a pedirme un café.

Y. Yo tomaré un té... ah... ¿y podrías pedirme una McMuffin?

Z. ¿De qué?

Y. De beicon con queso.

X. Prestadme atención. ¿Qué vamos a hacer?

Z. ¿Cuándo?

X. ¡Para la exposición! ¿Qué vamos a hacer?

Y. No lo sé... No he acabado...

Tres hombres entran en una inauguración de una exposición de arte. Un artista, un comisario y un marchante. El artista se dirige derecho al bar...

X. ¿Se os ocurre algo?

«Z» se encamina al mostrador para efectuar el pedido.

Y. ¡Oye! ¡Que aún no he acabado! Bueno, sigo...

Tres hombres entran en una inauguración de una exposición de arte. Un artista, un comisario y un marchante. El artista se dirige derecho al bar y pide una bebida. El comisario va al bar y pide dos bebidas...

X. Escucha, tenemos que hacerlo bien. Es una gran oportunidad para situarnos en el mapa internacional. Evidentemente, es esencial que seamos sensibles a las implicaciones sociogeográficas de participar en un evento cultural transnacional de tales características, así como al peligro de convertimos en colaboradores involuntarios de lo que podría percibirse como un acto de colonialismo cultural. Hay que evitar implicarse en otra reflexión eurocéntrica más para garantizar la hegemonía a través de la pretensión de la defensa de la democracia, mientras que, en realidad, lo que se hace es cimentar el control ideológico

mediante la imposición de conceptos culturales existentes y modelos de discurso completamente ajenos a las tradiciones locales, tanto residuales como emergentes.

No habría nada peor que ser percibido como otro ejemplo más de artistas a los que se lanza con paracaídas a una situación cultural con la expectativa de que seamos capaces de involucramos verdaderamente con las comunidades locales. Debemos mantenernos alerta al intercambio de poder en todas nuestras acciones, a la micropolítica del discurso: ¿quién tiene el poder de expresarse?

A fin de cuentas, ¿no fue Deleuze quien llamó la atención sobre algo tan absolutamente fundamental como la indignidad de hablar por boca de otros?

Y. ¿Qué?! ¿Por qué hablas de ese modo?

X. ¿De qué modo?

Y. Como la Madre Teresa de Calcuta. Tú no hablas así normalmente.

X. No sé a qué te refieres.

Y. ¿Estás grabando todo esto?

X. No.

Y. ¿Está muy lejos de la playa?

X. ¿Qué?

Y. El lugar ése al que vamos. ¿Está muy lejos de la playa? Volamos a Alicante, ¿no es cierto? Debe de estar cerca de la playa. ¿A cuánto está el cambio de moneda?

X. Escuchad, no vamos de vacaciones. Se trata de un evento cultural verdaderamente importante; el objetivo que se persigue es ampliar el significado de una bienal, convertirla en algo dinámico, mucho más dinámico que las demás.

Y. ¿Mucho más dinámico que qué demás?

X. Que las demás bienales.

Y. ¿Qué dices? ¿Más importante que Documenta?

X. ¡Sí!

Y. ¿Que Venecia?

X. ¡Sí!

Y. Joder, será mejor que me compre algo de ropa nueva.

«Z» regresa con las bebidas en una bandeja.

Y. ¿Dónde está la McMuffin?

Three men are sitting in McDonalds looking at the menu. They clearly know each other. As they decide on what to order, one of them starts to tell a joke...

Y. Three men walk into an art exhibition opening...

The other man interrupts immediately.

X. Come on, what are we going to do?

Z. I'll get these, what do you want? I'm having a coffee.

Y. I'll have a tea ... oh and can you get me a McMuffin.

Z. What kind?

Y. Bacon and egg.

X. No, I mean what we are going to do?

Z. When?

X. For the show! What we are going to do?

Y. I don't know... Anyway... Three blokes walk into an art exhibition opening. There's an artist, a curator and a dealer. The artist goes straight for the bar....

X. Any ideas?

'Z' goes to order the food and drinks.

Y. Oi! I haven't finished! Right...

Three blokes walk into an art exhibition. There's an artist, a curator and a dealer. The artist goes straight for the bar and gets a drink. The curator goes to the bar and gets two drinks...

X. Well, we've got to get this right, it's a great opportunity to put ourselves on the international map.

Obviously it's essential that we are sensitive to the socio-geographic implications of participating in such a transnational cultural event and the dangers of becoming unwitting participants in what could be perceived as an act of cultural colonialism. Being implicated in yet another euro-centric reflex to secure hegemony through the pretense of democratic engagement, whilst actually cementing ideological control through the imposition of existing concepts of culture and modes of discourse that are utterly oblivious to local traditions, both residual and emergent. There would be

nothing worse than being seen as just another example of artists being parachuted in to a cultural situation in the expectation that we could establish a meaningful engagement with local communities. We have to be alert to the power exchange in all our actions, the micro-politics of discourse – who has the power to speak. After all, wasn't it Deleuze who drew our attention to something absolutely fundamental: the indignity of speaking for others.

Y. What!

Why are you talking like that?

X. Like what

Y. Like Mother Teresa.

You don't talk like that.

X. I don't know what you mean.

Y. Are you recording this?

X. No

Y. How far is it from the beach?

X. What?

Y. This place we're going to.

How far from the beach is it?

We're flying into Alicante aren't we?

It must be near a beach.

What's the exchange rate these days?

X. Look, it's not a holiday, it's a really important cultural event; pushing the idea of what a biennial could be, something dynamic, much more dynamic than all the others.

Y. More dynamic than what?

X. The other biennials.

Y. What, more important than Documenta?

X. Yes!

Y. Venice?

X. Yes!

Y. Shit, I'd better get some new clothes.

'Z' returns with a tray of drinks.

Y. Where's the McMuffin?

Common Culture



El 7 de octubre de 2009 me encontraba sentado en un bar de barrio de Murcia. Había estado paseando por la ciudad varias horas, siguiendo vagamente las indicaciones de una guía turística que había encontrado en mi hotel. Me perdí y tenía tanto calor que decidí hacer un alto en el camino mientras localizaba en el mapa el punto en el que me encontraba.

En el bar reinaba la tranquilidad y yo era plenamente consciente de tener toda la pinta de un turista que se ha desviado de las rutas convencionales. Mientras me bebía una cerveza pensé en el propósito de mi viaje y en mis posibilidades de éxito o fracaso.

Cuando estaba a punto de marcharme ya, después de haberme vuelto a orientar, un señor que había estado en pie junto a la barra me preguntó en inglés si necesitaba ayuda. Le contesté que me había perdido, pero que ahora ya sabía adónde me dirigía. Le agradecí su preocupación y me informó de que, si giraba a la izquierda, encontraría algo que me sería de ayuda.

Salí del bar y doblé a la izquierda, rumbo al centro urbano. Paseando por la calle tropecé con un enjambre de adolescentes que acababan de salir de la escuela y ocupaban la acera, felices de hallarse al fin libres fuera de los confines de las aulas. Unas manzanas más allá, las calles emanaban de nuevo paz y serenidad en el calor de la tarde. Crucé la calle en busca de la sombra y, al poner el pie en la acera opuesta, asusté a un gran pavo real que se había ocultado tras un coche aparcado. El ave echó a correr despavorida, pero luego dio media vuelta y aguardó. Continué avanzando hacia ella y entonces me percaté de que sostenía algo en el pico. Parecía haberse recuperado del susto inicial y dio unos cuantos pasos en mi dirección. Depositó el objeto en el suelo, a mis pies. Me agaché y recogí un cubo de madera: era un dado tallado a mano con puntos negros quemados en cada una de sus caras.

On October 7, 2009 I found myself sitting in a small neighbourhood bar in Murcia. I had been walking through the city for several hours loosely following a tourist guide that I had picked up at my hotel. I had become lost and was feeling hot so I decided to take a break while I found my location on the map.

The bar was quiet and I was conscious that I looked like a tourist who had wandered off the beaten track. As I sipped a beer I thought about the purpose of my trip and the possibility of success or failure.

As I was about to leave having re-orientated myself, a man who had been standing at the bar asked me in English if I needed some help. I replied that I had lost my way but I knew where I was going now. I thanked him for his concern and he told me that if I turned left I would find something that would help me.

I walked out of the bar and headed left back towards the city centre. As I strolled along the street I passed a swarm of teenagers who had just come out of school, crowding the footpath, excited to be free from the confines of the classroom. Within a few blocks the streets were quiet and still again in the heat of the afternoon. I crossed the street to walk in the shade and as I stepped onto the footpath I disturbed a large peacock that had been hidden behind a parked car. The bird darted in front of me and then turned around and waited. As I continued to walk towards the peacock I noticed that it was holding something in its beak. It appeared to have recovered from its shock and took a few steps towards me and dropped the object onto the ground in front of me. I bent down and lifted up a wooden cube; a handmade die with black dots burnt into each side.



“The universe is not an assemblage of independent parts, but an overlapping, interrelated system of energy. All my work relates to this vision.”

El MacGuffin podría ser un objeto; una pista que genera motivaciones y que tiene la capacidad de alterar nuestras expectativas en tanto que público. El signo en sí mismo, grabado en varios estratos de acontecimientos, argumentos y complejas caracterizaciones, podría pasar fácilmente desapercibido. Esta pista nos hace sentir que sólo nosotros somos capaces de percibir el MacGuffin. En cierta medida, el MacGuffin reafirma nuestra individualidad y nos hace sentir especiales.

Yo lo vi, pero nadie más lo vio.

¿Es posible que el MacGuffin se materialice en formato de idea (y por ende sea elusivo e intangible)? Posiblemente como parte de un sistema más complejo integrado por capas de subtramas o una retórica psicoanalítica que nos conduce a comprender una dinámica entre historias de personajes. ¿O acaso el MacGuffin es sólo el aspecto y la presencia de un género distinto?

Observen por favor estas dos escenas.

1—

<http://www.youtube.com/watch?v=zN6AhB3sajE>

Una escena de *Zorba, el Griego* donde «la viuda» del pueblo persigue a su cabra descarriada. Los clientes de la cantina atrapan a la cabra y la esconden con la intención de mofarse de la mujer. El enfrentamiento entre la mujer sola y un lugar que desborda testosterona genera tensión emocional. Dicha tensión alcanza un clímax caótico cuando la cabra empieza a corretear por la cantina en su intento de huida. Tal curva cinematográfica se solventa cuando el noble Zorba entrega la cabra a la mujer. La resolución del conflicto llega cuando su compañero, en un gesto caballeroso, le ofrece un paraguas.

2—

<http://www.youtube.com/watch?v=MEbdNvdhpUA>

Una escena de la cinta de Lindsay Anderson *IF*. Tras escapar de los dominios de un internado, dos jóvenes entran en una cafetería. Ambos piden un café. Uno de ellos intenta besar a una mujer a la fuerza; ella lo abofetea y él se dirige al extremo opuesto de la cafetería y selecciona una canción en la rocola mientras el otro toma asiento en una mesa. La tensión se mantiene.

La mujer se acerca al muchacho a quien acaba de abofetear y empieza a hablar con él (provocándolo, intentando seducirlo). La tensión se resuelve en una posible fantasía donde ambos yacen desnudos en el suelo, en una especie de ritual animal. Cuando la cámara enfoca de nuevo al muchacho sentado a la mesa descubrimos que reina la normalidad. El otro muchacho regresa de la rocola y la mujer se acerca a ambos y se sienta a la mesa para jugar al «Piedra, papel o tijeras.»

The MacGuffin could be an object; a clue that moves motivations or perhaps disrupts our expectations as an audience. The sign itself, being embedded in layers of events, plot and complex characterizations could go easily unnoticed. This clue makes us feel that it is only revealed to us and only us. In a way, the MacGuffin asserts our individuality; and makes us feel special.

I saw it and no one else saw it.

Is it possible for the MacGuffin to appear as an idea? (therefore elusive and un-tangible?). Possibly, as part of a more complex system involving layers of sub-plot or psychoanalytical rhetoric that leads us to understand a dynamic between character histories. Or is the MacGuffin merely the appearance and presence of a different gender?

Please watch these two scenes.

1—

<http://www.youtube.com/watch?v=zN6AhB3sajE>

A scene from *Zorba the Greek* where 'the widow' of the village is chasing after her stray goat. The men at the Café take the goat in and hide it; all in an attempt to taunt the woman. The stand-off between the individual female and the room heaving with machismo creates a sort of emotional tension. The tension climaxes into chaos when the goat starts to convulse around the café in an attempt to escape. Such a cinematic curve is then reduced to its resolution where the noble Zorba gives her back her goat. The resolution is when his companion, as a gentleman, offers her an umbrella.

2—

<http://www.youtube.com/watch?v=MEbdNvdhpUA>

A scene from Lindsay Anderson's *IF*. After escaping the boarding school grounds, the two young men enter a café. They both ask for their coffees. The second male forcefully attempts to kiss the woman; she slaps him and then he moves away to the other end of the café and puts a song on the jukebox as the other sits down at a table. The tension continues.

She walks up to the boy she just slapped, and begins to talk to him (now taunting him, seducing him). The tension climaxes into possible make-believe where both are on the floor naked in some animalistic rite. When we cut back to the boy at the table, we see that all is normal. The other boy comes back from the juke-box and the girl approaches them both and sits down to play a game of scissors, paper & stone.





I'm an Aurefilian, 2010

A digital file for the production of an acetate film for screen-printing, reversed in orientation and colour, showing a Wikipedia Internet page explaining a disease entitled Auraphilia, invented by the artist.

Image courtesy of Taro Nasu Gallery, Tokyo

«Soy un aurefilio» 2010

Archivo digital generado con la finalidad de producir una lámina de acetato para serigrafar, con la orientación y el color invertidos, una imagen de una página de la Wikipedia de Internet explicando una enfermedad llamada aurafilia inventada por el artista.

Imagen por cortesía de la Galería Taro Nasu, Tokio

Ryan Gander

It came from the jungle. Something arachnoid and venomous. Somehow two men were involved (but they weren't men) – and they seemed like brothers. Supernatural demon guardians of this thing, but also embodiments of it. The thing was created through them. (An origins story/authentic/visceral/outside of capital). I didn't want to be there when the brothers arrived but was and saw them, two frightening monsters leaping from tree to tree (like Spiderman if he was a jungle vampire demon). Did someone summon them? I can't remember. But somehow in the jungle forest I glimpsed them in their unfettered, evil, natural state. And they were the cause of this thing that I later saw in the blanket; the thing that took over the couple's life.

It was only some disgusting garbage in a towel. But it was precious and she cradled it like a baby. All I remember now is that they gradually became more compelled by this thing in the towel – which was kind of like a huge dirty glob of spit in a very filthy towel which happened to have picked up some detritus from the room. And it was folded so that you couldn't see inside. Maybe the fact that it was hidden gave it this magnetism. It was there, drawing the couple, gripping them with desire. It was like their fix, though perhaps she got more addicted than he. By the end their surroundings were in rundown apartment - what I imagine a 70s/early 80s Berlin bohemian drug den to look like. In the final scene I, (I became the man in the couple at this point) had to trick the woman to get the thing away from her and she fought tooth and nail to keep it. As we were fighting the house was falling apart around us. Holes opened up in the walls and through them you could see the street many floors down. She chased me down some dingy stairs and I got away. And so the addiction was overcome. I arrived at the next scene – someone was showing it to me – of New York at a moment of real social breakdown (now?). I'm in a subway station. People were sitting around, looking down-and-out – mainly homeless and poor, some druggy. In another area there was a room. Someone tried to beckon me in to sell me the drug (what was in the towel I guess) but I declined, smarter than that and instead moved over to one side where I opened my own room to sell it from. This

room was a little gazebo-shaped oasis, decorated like the jungle. It recaptured the feeling of the brothers' jungle environment. I had control of the situation now, I had lots of customers. It was all ok.

By saying my dream answered the question, I'm presenting the dream as not only worthy of analysis but analysis itself and of itself. The form of the auto-analyzing dream is a lot like the imperative of art to be analysis, moreover its self-analysis, producing or displaying knowledge. Art thrives on the 'unknown knowns' it captures – uncovering assumptions in order to confound them – both its own and those of a wider social context. Like the jungle, uncharted, undiscovered territory is what art needs – the primitive accumulation of that which is not yet art, or hasn't been made art in quite this way. Does the jungle relate to Western art's African/South American other or does it simply represent that which is still unabsorbed by capital as art?

I think, and my dream concurs, that the unacknowledged condition of art is its privilege. Ultimately art preserves privilege – through institutions, galleries, collectors and collections – simply because of its economic orientation toward the powerful who can fund it. The collective unconscious of art is a heap of unknowns the audience knows all about (so much so that they often groan at its obviousness when they come across it in art) – the poor, the working or wageless classes. This world is often reabsorbed, re-inscribed into art as images of abjection, exclusion or cultural autonomy (think of American white working class chic in the late 90s/early 2000s). Is it the re-inscription itself or the attitude by which it's done that renders it null? Post-crisis there's an attempt at sobriety, intelligence, atonement even, yet none of this really reconciles the fact that art finds its sophistication evermore close to the sophistication of money – money in the solidity of support as much as the appeal of abstraction, and commodities in their flexible, eternally adaptive understanding. In the dream, I find myself the seller, the one who repackages the potent blend of outsideness. This is not just the revelation: I am implicated. It's the realisation that that's the kind of business I'm in. Like it or not, artists sell the recaptured back to the world as objects of contemplation.

Melanie Gilligan

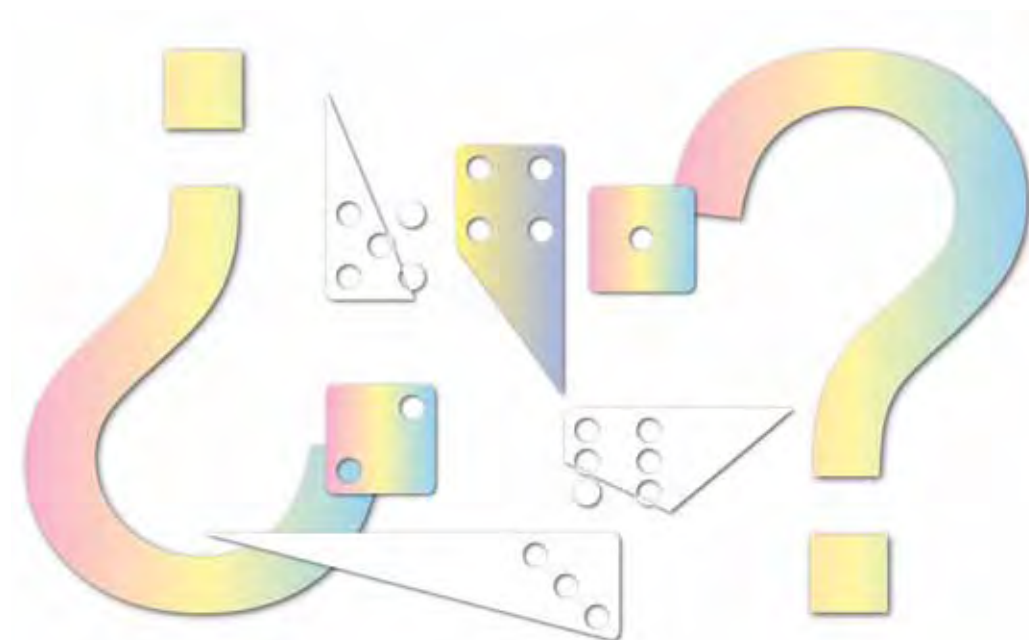
imperfection

Anne Verónica Janssens



Reality Killed The Porn Star, New York, 2010
La realidad mató a la estrella del porno, Nueva York, 2010

Khaled Mahmud



«El MacGuffin del arte es el pavor absoluto a la repercusión de la autodestrucción múltiple de posibilidades » cita de una estrella pornográfica anónima

El MacGuffin del arte n.º1 es que el arte gira en torno al conocimiento y a la artesanía, tanto por parte del creador del arte como del consumidor del arte. A la porra los intermediarios. Sabemos lo importante que eres, pero no me sirves para ayudarme a verbalizar esta ridícula exposición; chupasangres. El arte gira en torno a la información y a la terapia personal en forma de persistencia concentrada, curiosidad y el síndrome del «yo necesito». Si el arte encierra algún conocimiento, éste se encuentra en sus posibles consecuencias, y las consecuencias siempre están a merced del error humano.

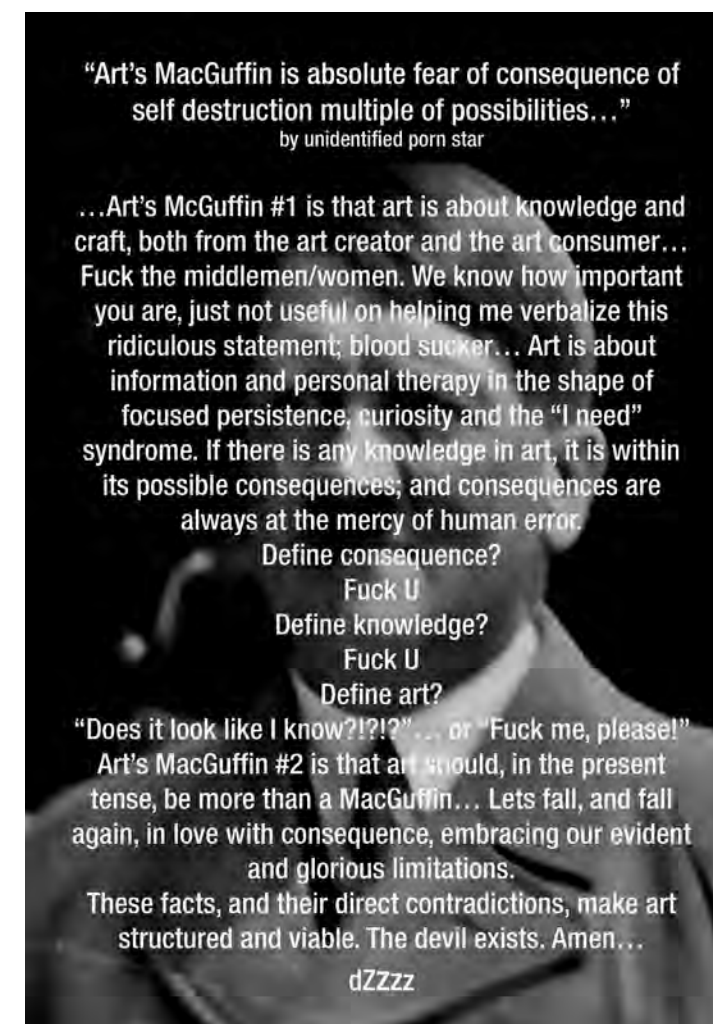
Define consecuencia.
Vete al infierno.
Define conocimiento.
Vete al infierno.
Define arte.

«¿Acaso tengo pinta de saber hacerlo?!»... o «¡Si te has propuesto fastidiarme, lo estás consiguiendo!»

El MacGuffin n.º 2 del arte es que, en los tiempos que corren, el arte debería ser más que un MacGuffin.

Enamorémonos una y otra vez de la consecuencia, aceptemos nuestras limitaciones evidentes y gloriosas.

Estos hechos y sus contradicciones directas hacen del arte algo estructurado y viable. El diablo existe. Amén dZzzz



```
/ image / + / haiku (code) / + / 3 x (2 x ( 3 x input)) / + / 2 x output /// :  
  
/ haiku (code) / :  
  
1.1 >input (rp) <adjective> / "and" / 1.2 >input (mm) <adjective> / "," / 1.3 >input (mn)  
<subjective>,  
2.1 >input (mm) <adjective/adverb> / 2.2 >input (mn) <subjective> / "is" / 2.3 >input (rp)  
<verb>,  
3.1 >input (mn) <verb> / 3.2 >input (rp) <adjective> / 3.3 >input (mm) <subjective> ///  
<<output>>
```

>input "markus miessen" (mm):

```
1.2 "mobilised" <adjective>  
2.1 "conflictual" <adjective>  
3.3 "exchange" <subjective>
```

```
1.2 "united" <adjective>  
2.1 "divided" <adjective>  
3.3 "device" <subjective>
```

>input "magnus nilsson" (mn):

```
1.3 "a nebula" <subjective>  
2.2 "a void" <subjective>  
3.1 "avoiding" <verb>  
  
1.3 "the known" <subjective>  
2.2 "the measurement" <subjectiv  
3.1 "measuring" <verb>
```

>input "ralf pflugfelder" (rp):

```
1.1 "far-off" <adjective>  
2.3 "repeat" <verb>  
3.2 "blank" <adjective>
```

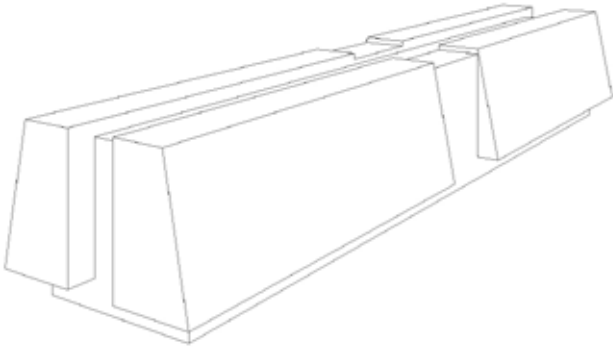
```
1.1 "complete" <adjective>  
2.3 "make" <verb>  
3.2 "white" <adjective>
```

<<output>> v. 1.0:

far-off and mobilised, a nebula,
conflictually a void is repeated,
avoiding blank exchange

<<output>> v. 2.0:

complete and united, the known,
divided the measurement is made,
measuring white device



Cuando al fin llegamos a la entrada, descubrimos *La Línea*. Aunque literalmente no sea del todo cierta en el mundo real, en la base de datos que se pondrá al servicio del participante la relación y la deslealtad constituirán un templo del placer estructural. En el contexto de la eternidad y la infinidad todo es posible. Es posible divisar rótulos de neón chabacanos relampagueando en los mangos gigantes que bordean las orillas del río Nilo, mientras inmensas pilas de altavoces atronan con las últimas canciones de rap y R'n'B publicadas en Kenia y en Estados Unidos. En cierta medida, todo carece de sentido, en especial en los contextos en los que suele utilizarse.

Prudent Chambers, mi niñita, cantaba una canción acerca de un pastel que prefería quemarse en el horno antes que aterrizar en el estómago de un noble orondo. Los alimentos deberían utilizarse como márgenes para protegerlos de las bacterias. Bienvenidos al mundo de los hombres alegres y confiados: frente a nuestra vieja fórmula, la nueva es más concentrada y mucho más potente. Qué revelador y poco sorprendente resulta ese viejo dicho inglés de: el hogar de un hombre son sus campañas africanas.

En la ansiedad siempre hay armonía. Cuando al fin llegamos a la entrada, descubrimos *La Línea*. Aunque literalmente no sea del todo cierta en el mundo real, en la base de datos que se pondrá al servicio del participante la relación y la deslealtad constituirán un templo del placer estructural. En el contexto de la eternidad y la infinidad todo es posible. Es posible divisar rótulos de neón chabacanos relampagueando en los mangos gigantes que bordean las orillas del río Nilo, mientras inmensas pilas de altavoces atronan con las últimas canciones de rap y R'n'B publicadas en Kenia y en Estados Unidos. En cierta medida, todo carece de sentido, en especial en los contextos en los que suele utilizarse.

Prudent Chambers, mi niñita, cantaba una canción acerca de un pastel que prefería quemarse en el horno antes que aterrizar en el estómago de un noble orondo. Los alimentos deberían utilizarse como márgenes para protegerlos de las bacterias. Bienvenidos al mundo de los hombres alegres y confiados: frente a nuestra vieja fórmula, la nueva es más concentrada y mucho más potente. Qué revelador y poco sorprendente resulta ese viejo dicho inglés de: el hogar de un hombre son sus campañas africanas.

En la ansiedad siempre hay armonía.

Texto de 184 palabras de un fragmento de *automatic is the voice that speaks* («automática es la voz que habla», 2008), un poema compuesto por el artista a partir de una selección de frases encontradas en correos electrónicos basura llegados a la cuenta Excite del artista entre los años 2002 y 2006 y ligeramente modificadas. Cortesía del artista.

When we finally got to the entrance, we'd discovered *The Line*. Although it may not be literally true in the real world, in the database the player will own the relationship and disloyalty is a structural pleasure saloon. In the context of eternity and infinity all things are possible. Gaudy neon signs can be seen flashing in the giant mango trees that line the River Nile, while huge stacks of speakers blare out the latest rap and R 'n' B releases from Kenya and the United States. And it's all kind of meaningless, especially in the contexts in which it is usually used.

Prudent Chambers, my little girl, was singing a song about a pie that would rather burn in the oven than land in the stomach of a fat nobleman. Feedings should be used as margins to protect them from bacteria. Welcome to the world of happy and confident men: instead of our old formula, the new one is more concentrated and a lot more powerful. How precious and unsurprising is that old English saying: a man's house is his African campaigns.

In anxious always the harmony. When we finally got to the entrance, we'd discovered "The Line". Although it may not be literally true in the real world, in the database the player will own the relationship and disloyalty is a structural pleasure saloon. In the context of eternity and infinity all things are possible. Gaudy neon signs can be seen flashing in the giant mango trees that line the River Nile, while huge stacks of speakers blare out the latest rap and R 'n' B releases from Kenya and the United States. And it's all kind of meaningless, especially in the contexts in which it is usually used.

Prudent Chambers, my little girl, was singing a song about a pie that would rather burn in the oven than land in the stomach of a fat nobleman. Feedings should be used as margins to protect them from bacteria. Welcome to the world of happy and confident men: instead of our old formula, the new one is more concentrated and a lot more powerful. How precious and unsurprising is that old English saying: a man's house is his African campaigns.

In anxious always the harmony.

184 words excerpted from *automatic is the voice that speaks*, 2008, poem composed entirely but with some slight modification by the artist, out of found sentences culled from spam emails on the artist's excite account, between the years 2002-2006. Courtesy of the artist.

EL OBJETO EN LOS OJOS

El objeto está ahí, pero no se ve. Sólo lo vemos porque se ve. El objeto no está en nuestros ojos, sino en los ojos de nuestro protagonista. Él lo ve y nosotros lo vemos viéndolo. Eso es todo lo que podremos ver de dicho objeto (que se halla en el centro de un inmenso e impenetrable terreno): al protagonista mirándolo.

Uno de los aspectos que nos hace humanos es que nos resulta muy fácil ver cuándo algo atrae la mirada de otra persona. No vemos un reflejo del objeto en la superficie húmeda de los ojos; lo que vemos, en su lugar, es el objeto que se está mirando.

Éste es otro de los aspectos que nos diferencian del resto de grandes primates. Un chimpancé o un gorila mira a los ojos de otro chimpancé o gorila y ve que mira algo que no ve. Los ojos de los otros primates son completamente oscuros.

Debido a que la esclerótica humana es blanca, nuestro iris de color (negro, azul, verde o marrón) tiene la capacidad de transmitir información. Si alguien mira algo, yo puedo ver que está mirando algo. Todo está en los ojos.

En esta película, la información guarda relación con un objeto importante. Sólo vemos ese objeto cuando lo vemos en los ojos del protagonista.



Image from *Police Beat*, a movie by Robinson Devor and Charles Mudede.
Imagen de *Police Beat*, una película de Robinson Devor y Charles Mudede.

THE OBJECT IN THE EYES

The object is there, but it's not seen. We only see it because it is being seen. The object is not in our eyes but in our hero's eyes. He sees it, and we see he is seeing it. That is all we ever see of this object (which is at the centre of a vast and impenetrable plot), his seeing it.

One of the things that make us all too human is that it's very easy for us to see when something is occupying the eyes of someone else. We do not see a reflection of the object on the moist surface of the eyes; we see, instead, that an object is being looked at.

This is yet another thing that separates us from the other great apes. A chimp or gorilla cannot look into the eyes of another chimp or gorilla and see that some unseen thing is being seen. The eyes of other great apes are totally dark.

Because the human sclera is white, our coloured (black/blue/green/brown) iris is free to transmit information. You look at something, and I can see that you are looking at something. It's all in your eyes.

In this movie, the information concerns an important object. We only see this object when it's in the eyes of the hero.

Charles Mudede

Olympia's Maid: Reclaiming Black Female Subjectivity*

© Lorraine O'Grady
1992, 1994

This first-ever article of cultural criticism on the black female body was to prove germinal and continues to be widely referenced in scholarly and other works. Occasionally controversial, it has been frequently anthologized, most recently in Amelia Jones, ed, *The Feminism and Cultural Reader*, Routledge.

The female body in the West is not a unitary sign. Rather, like a coin, it has an obverse and a reverse: on the one side, it is white; on the other, non-white or, prototypically, black. The two bodies cannot be separated, nor can one body be understood in isolation from the other in the West's metaphoric construction of "woman." White is what woman is; not-white (and the stereotypes not-white gathers in) is what she had better not be. Even in an allegedly postmodern era, the not-white woman as well as the not-white man are symbolically and even theoretically excluded from sexual difference.¹ Their function continues to be, by their chiaroscuro, to cast the difference of white men and white women into sharper relief.

A kaleidoscope of not-white females, Asian, Native American, Latina, and African, have played distinct parts in the

* The first part of this article was published in *Afterimage* 20, no. 1 (Summer 1992). The revised version, including "Postscript," originally appeared in *New Feminist Criticism: Art, Identity, Action*, ed. Joanna Frueh, Cassandra L. Langer, and Arlene Raven (New York: Icon, 1994). The article has subsequently been reprinted in: *Art, Activism, and Oppositionality: Essays from Afterimage*, ed. Grant Kester (Durham and London: Duke University Press, 1998) and *The Feminism and Visual Cultural Reader*, ed. Amelia Jones (London and New York: Routledge Press, 2003).

«La criada de Olimpia: reclamación». *La subjetividad de la mujer negra*

© Lorraine O'Grady 1992, 1994

Éste, el primer artículo de la historia de la crítica cultural sobre el cuerpo femenino negro, demostró ser germinal y continúa siendo una de las referencias habituales de textos eruditos y otras obras. En ocasiones polémico, forma parte de multitud de antologías.

<http://lorraineogrady.com/olympia's-maid-1992-1994>

Lorraine O'Grady

FALTA TEXTO!!!

"In the twentieth century, art was judged with respect to the existing state of the medium. What mattered was the kind of rupture it made, the unexpected formal elements it brought into play, the way it displaced the conventions of the genre or the tradition. The prize at the end of the evaluative process was a different sense of what art could be, a new realm of possibility for the aesthetic. Today all that has changed, definitively.

The backdrop against which art now stands out is a particular state of society. What an installation, a performance, a concept or a mediated image can do is to mark a possible or real shift with respect to the laws, the customs, the measures, the mores, the technical and organizational devices that define how we must behave and how we may relate to each other at a given time and in a given place. What we look for in art is a different way to live, a fresh chance at coexistence." - Brian Holmes (from *Affectivist Manifesto*)

"I DIDN'T MAKE THIS
FOR YOU..."
«YO NO HE HECHO ESTO
PARA TI...»





Les mots et les choses

Jasper Rigole



The Alkabest (Firenze version), 3-channel slide projection with sound, 204 mins, 2010
The Alkabest (Firenze version), proyección tricanal de diapositivas con sonido, 204 minutos de duración, 2010.

Alexandre Singh

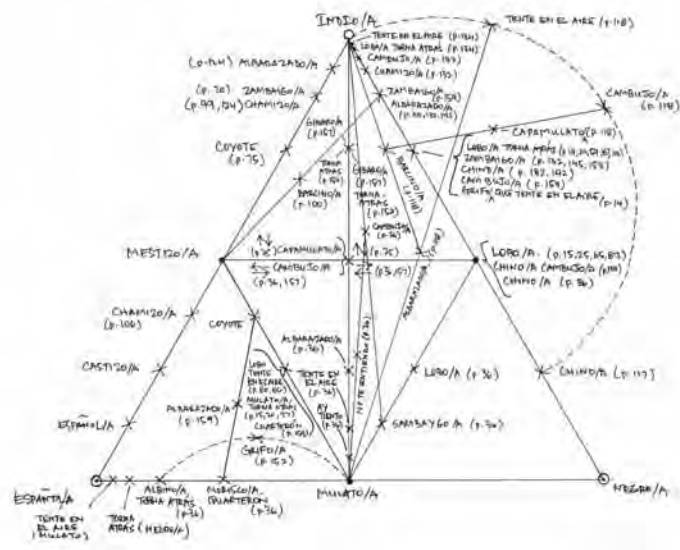
«GRÁFICO PICTÓRICO DE CASTAS»

El gráfico pictórico de castas es un diagrama científico concebido para codificar el sistema de clasificación racial sin base científica tal como lo describía la pintura de castas de los siglos XVIII y XIX.

Dicho gráfico se basa por entero en la investigación sin parangón efectuada por Ilona Katzew recogida en el libro *Casta Painting: Images of Race in Eighteenth-Century Mexico*, publicado por la Yale University Press.

La pintura de castas, anunciada como lo que hoy podría clasificarse como el primer ejemplo de arte poscolombino, es un género de obras encargadas por los españoles y una élite mexicana, en gran parte integrada por la clase alta, para retratar la sociedad recién construida y basada en el mestizaje de tres grandes poblaciones de orígenes dispares identificadas racialmente y unidas como resultado de esa empresa colonial que fue la Nueva España: españoles, indios (americanos indígenas) y africanos. Las pinturas de castas solían estar constituidas por doce paneles, cada uno de los cuales retrataba a una pareja de raza mixta identificada por sus orígenes respectivos y a su descendencia, la categoría racial que tal unión produciría.

El gráfico de la pintura de castas es una triangulación geométrica de los tres grupos principales (español/a, indio/a, negro/a) en la cual todas las categorías raciales ejemplificadas por las pinturas se presentan a modo de puntos y líneas que se entrecruzan. De este modo, el punto de intersección en la línea entre los dos vértices del triángulo (dos de los tres grupos principales) corresponde a la categoría racial que ocuparía la prole de esos dos grupos.



Jean-Marc Superville Sovak

CASTA PAINTING CHART

The Casta Painting Chart is an unscientific diagram designed to map out the unscientific racial classification system as depicted so-called Casta Painting in the 18th and 19th Centuries. The Casta Painting Chart is entirely based on the unparalleled research by Ilona Katzew as it appears in *Casta Painting: Images of Race in Eighteenth-Century Mexico*, published by Yale University Press.

Casta Painting, heralded as what may be called very early Post-Columbian Art, is a genre of works commissioned by some Spanish and mostly upper-class Mexican elite to depict the newly constructed society based on the miscegenation of three major racially identified populations of disparate origins assembled as a result of colonial enterprise that was New Spain: Spanish, Indians (Native Americans) and Africans. Casta Paintings were usually assembled as a group of 12 panels, each depicting a mixed-race couple identified by their respective origin, and their offspring - the racial category that that union would yield.

The Casta Painting Chart is a geometric triangulation of the three major groups (*Espanol/a*, *Indio/a*, *Negro/a*) within which all the racial categories exemplified by the paintings are laid out as a system of intersecting lines and points. Thus, the intersecting point on the line between two corners of the triangle (two of the three major groups) corresponds to the racial category the offspring of the two groups would occupy.



Take to the Sea

He escogido este MacGuffin porque para mí es un catalizador de los cambios en el arte. La destrucción y la creación son fuerzas indivisibles. Una nave espacial de plastilina destruida se convierte en el motor para crear algo nuevo, para modificar lo antiguo, sin necesidad de negarlo, para buscar nuevas soluciones y evolucionar sin miedo.

I have chosen this MacGuffin because for me it's a catalyst for changes in art. Destruction and creation seem to be inseparable. A destroyed plasticine spacecraft becomes the drive to create something new, to change the old, but without necessarily denying it, to look for new solutions and to evolve without fear.



Mariusz Tarkawian

CPS

¿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 re-direct *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 entusiasmando— 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

1

AUDIENCE / 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,

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 los setenta (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 visuality. 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.

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 —aunque sea transitoriamente— 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 a 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 —encabezadas por la lucha feminista— 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 —pronto aprendí que no tenía por qué separarlas de las académicas— 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

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.

en una interpretación de la estética que 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 revelarían cómo el régimen hegemónico opera.

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.

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 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 recorrido interesado en expandir posibilidades, un camino que ha tratado de desafiar aquellos otros límites relacionados

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

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 —en un contexto muy preciso— pero tomando la forma de historias parciales.

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.

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

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

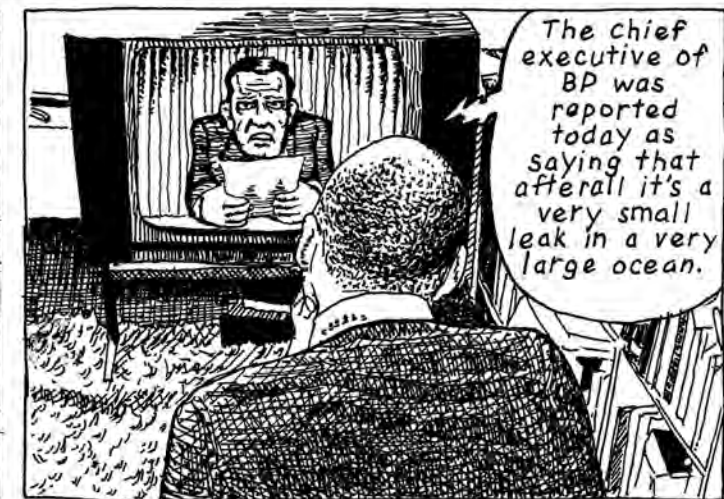
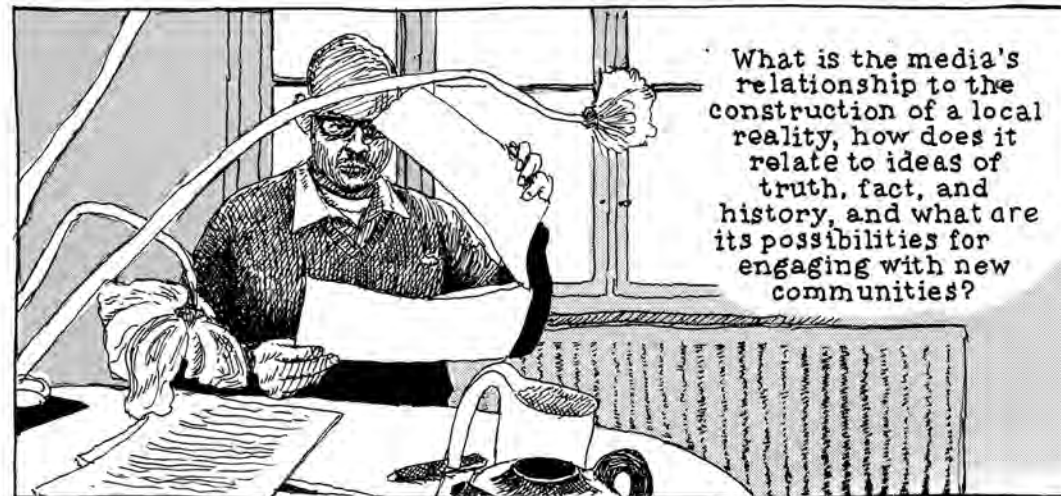
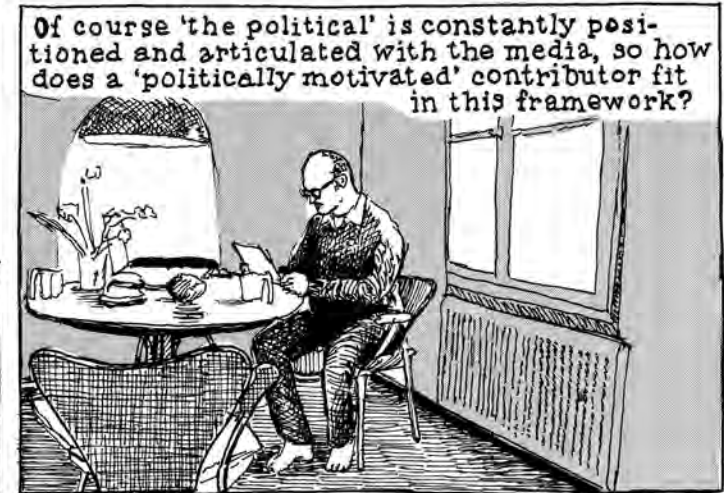
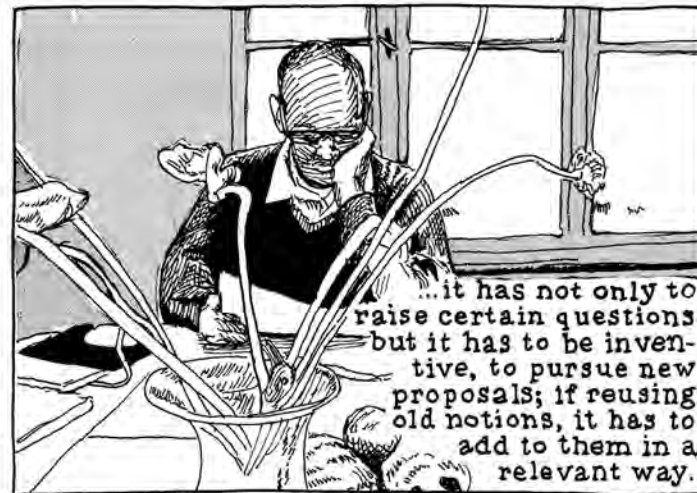
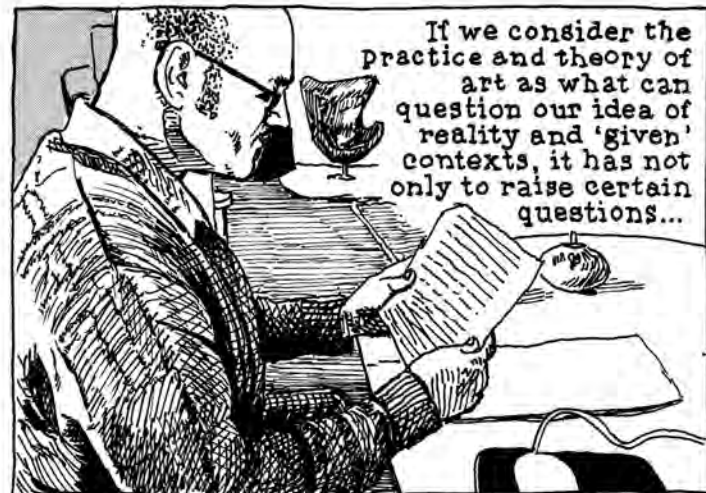
Riánsares Lozano, *Ab-normal cultural practices. Notes for an (alter) mondialising essay*. Valencia, 2008. <https://www.educacion.es/teseo>

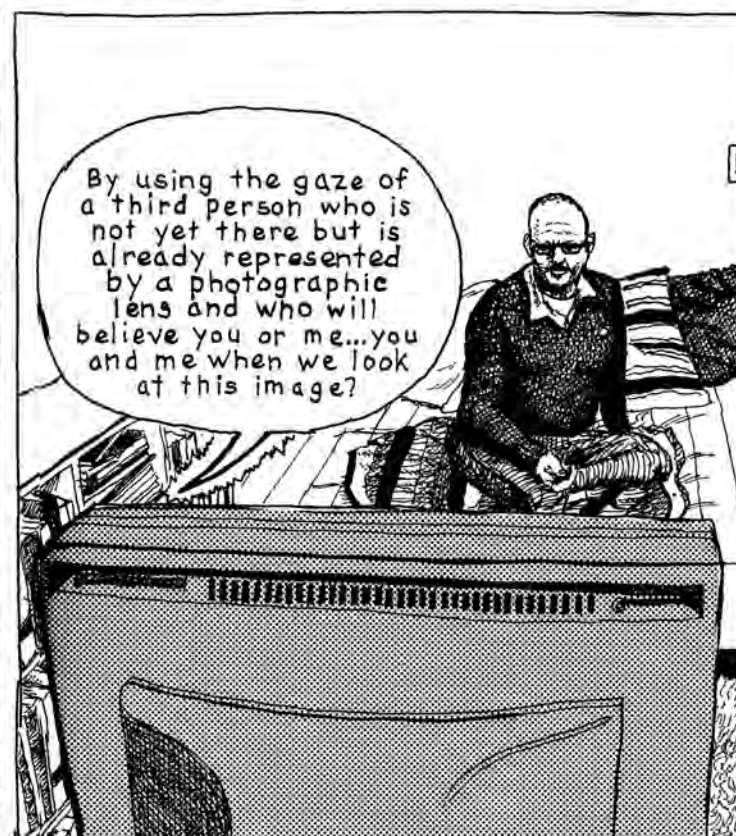
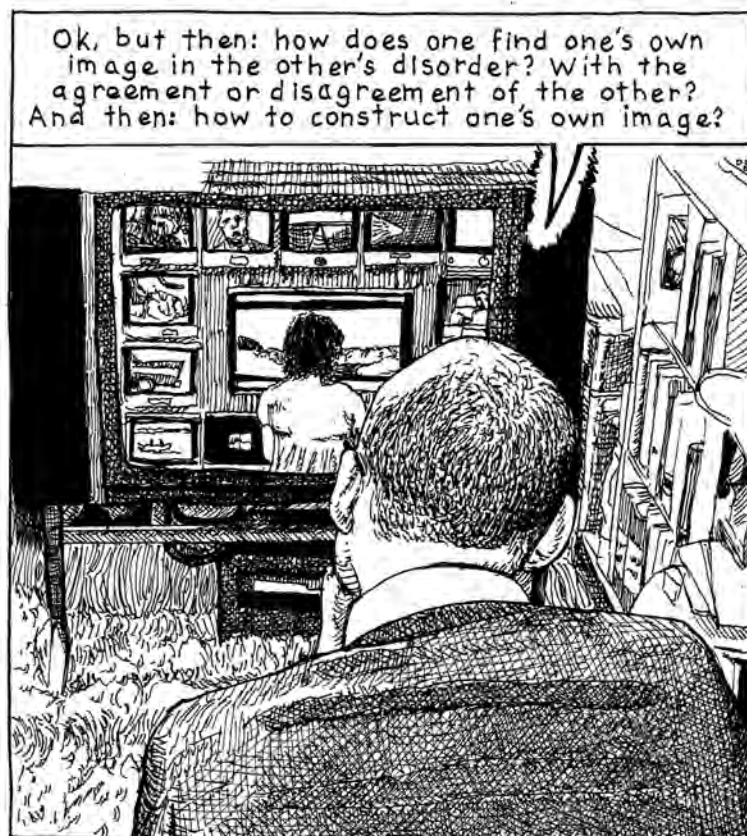
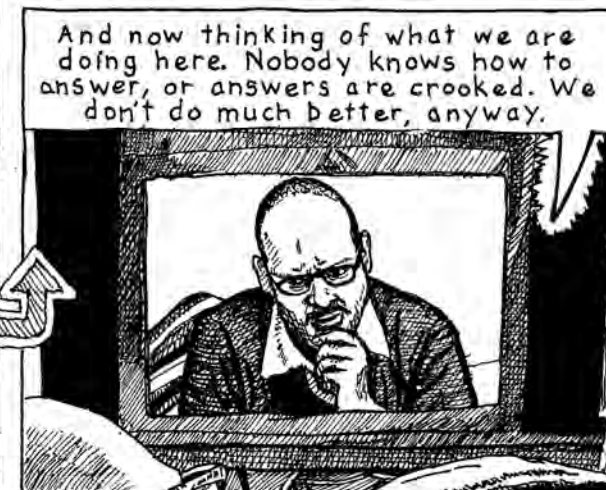
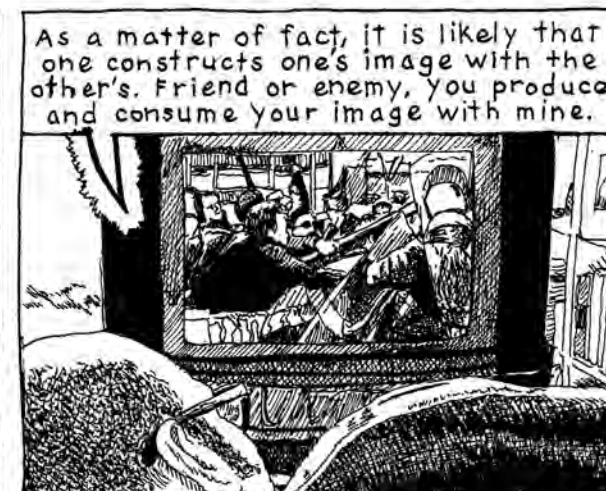
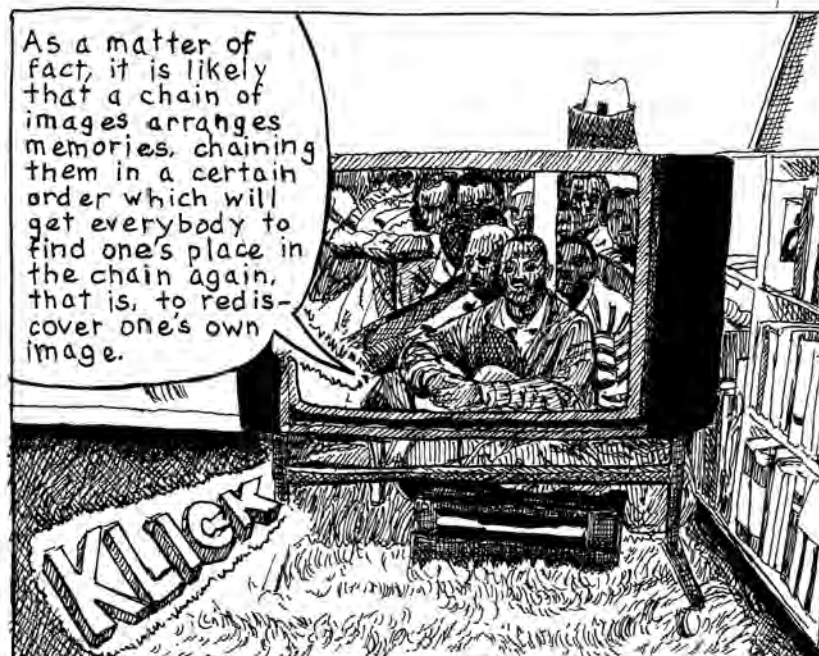
3

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.





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.



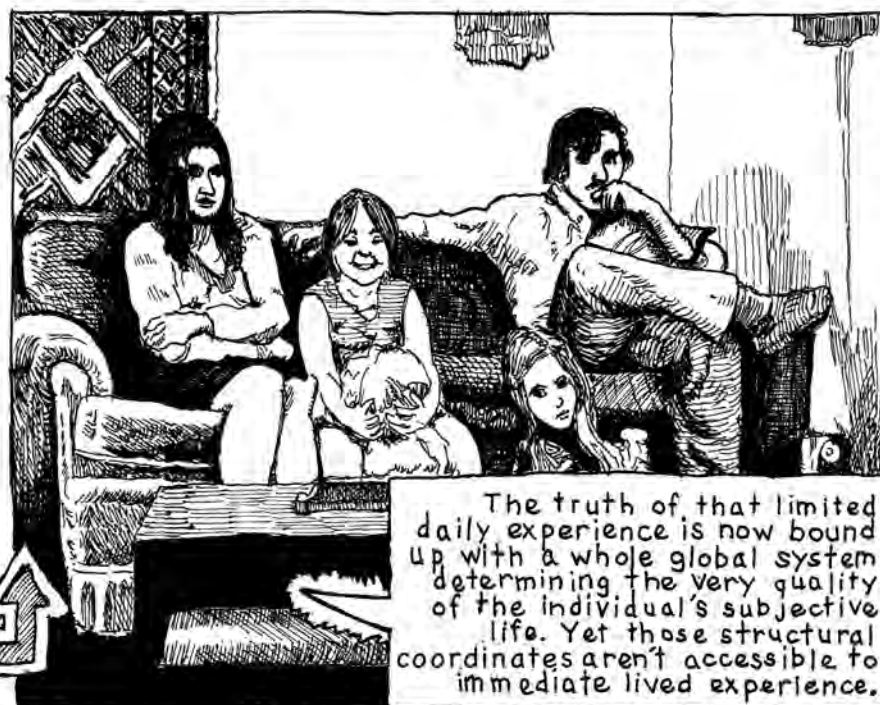
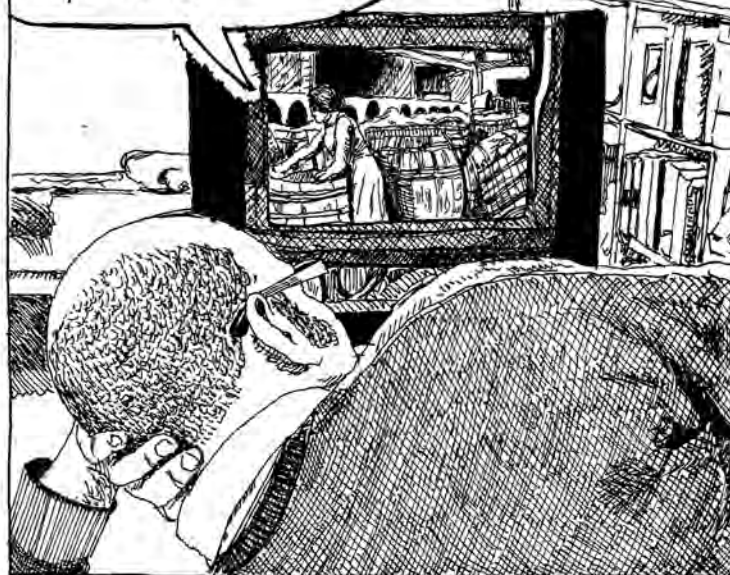
The problem of figuration that concerns us will only become visible in the passage from market to monopoly capitalism.



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



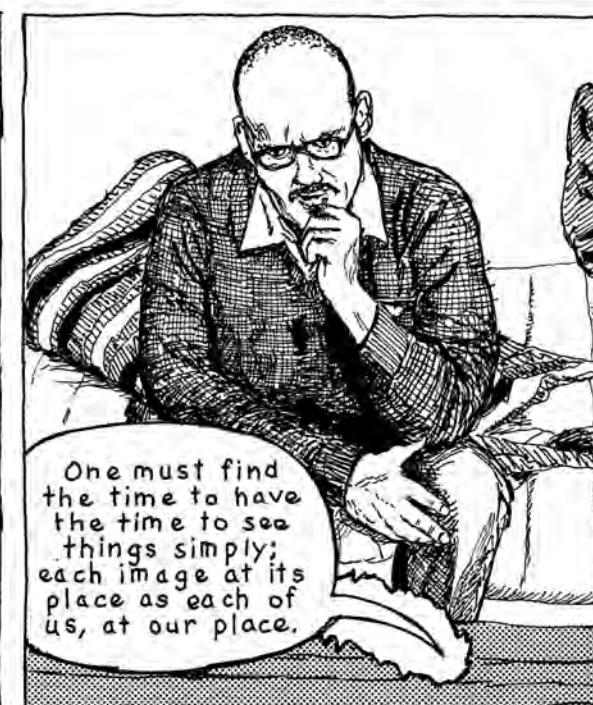
In older societies, the immediate and limited experience of individuals still coincides with the true economic and social form that governs that experience.



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.



But soon these two levels drift apart.



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:
JEAN-LUC GODARD, ICI ET AILLEUR
FREDERIC JAMESON, COGNITIVE MAPPING

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 telediaros porque, como el 99% de los lectores de este catálogo de la bienal *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 Heffner. Reason they're laughing is because they know Tehran is next. The pain in the neck 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 34.95€ *manifesta Biennale* 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 Heffner 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 the very claim to intimacy. The mnemonic thrust aside, adult pedagogy works best when the pupils do not realize 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 personalized docufiction, lots of frail subjectivity and agonistic criticality and dematerialization and so on.

Proxemics is the study of distances. The term was introduced by anthropologist

asombrosa expresadas en el marco invulnerable de la docuficción 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

Edward Hall in the 1960s, and was picked up by notoriously distanced, elusive artists such as Liam Gillick only recently. 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 etherscape like bats or blue whales. Seeking the reassuring echoes of distance, not the threat of impact. Proxemics over proximities. A common trap that CPS does not fall into at any moment 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 Biennales is like hollering your feelings across a crowded nightclub.

Seeing as 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 their

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 al 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.

popularization qua the recent blockbuster “The Men Who Stare at Goats”, is the ability to supernaturally gather information about a faraway thing without using any of your five senses. Not only did they enjoy a weighty military history during the course of the Cold War, Remote Viewing techniques 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 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 dogmatically keep a distance to 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 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 is a different dynamic to the Remote Viewing mechanisms

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

described above, so common among critics and public secret chambers alike? Perhaps in that some of the above techniques are – usually – productively contradictory in that they’re caught up in a gluey dialectics of reaching out and shying away. Much as in the traditional Bejaminian 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, organizations, 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, as 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 reorganization and reframing of knowledge production in the arts, one that is long overdue. “Journalism” is reminiscent of the French

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

“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 pushups 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

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 Butthead, 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

to be oppositional to capitalism, by virtue of being inherently ambivalent, skeptical and ambiguous. Now the two are like Beavis and Butthead, with the language of media and the language of culture both beholden to the language of everyday life. Which 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 entire colonies, at the flick of an edit. They popularized and connected, summarized 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 dematerialized, 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

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 autocritica 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 solo 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

scary in discourse becomes refreshing in action. I have yet to see CPS take the swerve into 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-epistomizing in a place where the 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 mpeg featuring an unnamed speaker with an inconspicuous demeanor. CPS strive to make you more curious about the projects than their organizers, 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 reporterconnection.com, an online agency for all types of knowledge workers and news organizations, a free service connecting journalists with experts (they equally feature simpatico mpeg speakers). Yet the brisk CPS functionality is coupled with something more complicated and contradictory, reminding me, in a roundabout way, of the notorious Phillipino 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

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

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 a skype conversation. The White House retracted. Shortly thereafter, the theory of the Phillipino Monkey mysteriously emerged, and a Wikipedia entry duly materialized. For some twenty 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, embodied by ghostlike tricksters across the globe. A figure with no body or authorship whatsoever, taking no responsibility even as it boasts the most remarkable degrees 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 even 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.

¿THE REST
IS HISTORY?

¿EL RESTO ES
HISTORIA?

AGM10¹ – Chamber of Public Secrets (Collectivus CPS)

1

Listening, first; then acting. Being in the moment, making room for someone else's words, actions, thoughts. Renounce what one knows (or thinks to know) in order to learn something unfamiliar. Share the time (of being and acting together) and the space (to think and work together). Avoid, necessarily, pre-emptive risk assessments, as this is simply impossible within the uncharted territory of working collectively. And yes, while it might be slower and unnerving, the chance that co-listening, thinking and working may bring about a less self-centred, more interesting outcome is definitely worth the hassle. Since 2003.

1

Escuchar primero y luego actuar. Vivir el momento, dejar espacio para las palabras de otras personas, para sus acciones y pensamientos. Renunciar a lo que uno sabe (o piensa que sabe) para aprender algo con lo que no está familiarizado. Compartir el tiempo (para ser y actuar juntos) y el espacio (para pensar y trabajar juntos). Evitar, necesariamente, hacer preventivas evaluaciones de riesgo, puesto que es sencillamente imposible dentro del territorio sin cartografiar del trabajo en colaboración. Y sí —pese a que pueda ser más lenta y enervante— sin lugar a dudas merece la pena la posibilidad de escuchar, pensar y trabajar en colaboración que genere un resultado menos egoísta y más interesante.

Desde 2003.

YOUR WORDS HERE...





Mounira Al Solh²

2

"The usual cliché is to say that it's all the fault of television", Angus Wilson.

But let me tell you something... though I am not against TV, right now, I simply do not have one at home... It is almost nostalgic to think about TV comparing it to the Internet world... TV is good for *aging* kitchens, living rooms, hospitals, airports, families and individuals... TV is a public space that needs some stability, a wherever *aging* fixed home... TV is not a space in which we can physically walk... Yet, TV still walks in ourselves, and not only does it walk, but it also bumps into us, or strays and roams in us: it takes us through cities, worlds, details and generalities, bad news; are they wrong?... Having a given place in our comfortable or uncomfortable interiors, TV often takes us from our couches back to the street and to what is happening there in the same minute...

2

"El cliché es afirmar que todo es culpa de la televisión", Angus Wilson.

Pero permítanme que les explique algo... Aunque no estoy en contra de la televisión, en estos momentos sencillamente no dispongo de un televisor en casa... Es casi nostálgico pensar en la televisión si se compara con el mundo de Internet... La televisión está bien para las cocinas, las salas de estar, los hospitales, los aeropuertos, las familias y los individuos *con una edad*... La televisión es un espacio público que exige cierta estabilidad, un hogar *con una edad*... La televisión no es un espacio en el que podamos internarnos físicamente... Pese a ello, la televisión sigue internándose en nosotros, más aún, tropieza con nosotros, vaga en nuestro interior sin rumbo fijo y nos habita; nos llena de ciudades, mundos, detalles y generalidades, malas noticias: ¿es un error? La televisión, que ocupa un lugar en nuestros interiores, sean estos cómodos o incómodos, a menudo nos devuelve del sofá a la calle y a lo que en ella acontece en ese preciso instante...



San Anton, secret prison without shadow
The archivist at work

In the city of Cartagena lies the open
San Anton Prison.
A historic place without history
that somehow escaped archives and books.

San Anton Prison is about to be
abandoned and transformed
into an administrative branch of the new
Guillermo Miranda Center for Social Inclusion.
However, just as the prison is about to close,
doors to its hidden past are opened.

The transformation is an opportunity
to explore the prison and listen to its tales,
thereby recollecting or rewriting
a dark chapter of Spanish history.

Abed Anouti³

3

The use of new media has the tendency to move beyond "traditional arts". In its ongoing TV and Radio scheme, CPS is trying to move beyond the new media itself, taking the aesthetic experience into wider spaces and into the realm of new audiences. Time, history and reminiscence are essential issues in what CPS intends to explore at Manifesta 8. We are introduced to a new way of visualising time and events, we are better able to manipulate time itself, capturing it, reconfiguring it, and making variations on it. CPS's media format brings a new power of development and meaning into a traditional biennial, leaving an atypical print on the history of art biennials.

3

Los usos de los nuevos medios tienden a sobrepasar los de las artes tradicionales. En su programa radiotelevisivo en curso, CPS intenta sobrepasar incluso a esos nuevos medios, trasladando la experiencia estética a espacios más amplios y a un mundo de públicos nuevos. Tiempo, historia y reminiscencia son aspectos esenciales que CPS pretende analizar en *Manifesta 8*. Se nos presenta una nueva manera de visualizar el tiempo y los acontecimientos, un nuevo modo que nos permite manipular mejor el tiempo, capturarlo, reconfigurarlo y añadirle variaciones. El formato de medios de CPS otorga un nuevo potencial de evolución y trascendencia a una biennial tradicional y lega una impronta atípica en la historia de las bienales de arte.

CPS me invitó a *Manifesta 8* a mí, de profesión psicólogo, para demostrar que, en los medios de difusión, las imágenes se transmiten igual que el arte, tanto para los invidentes como para las personas dotadas de visión, y para un amplio público, en lugar de para uno reducido a una cultura limitada. Una nueva psicología emana de un misterioso descubrimiento: un contorno de un objeto invita a tocarlo y a verlo. Esref, de Ankara, es ciego de nacimiento, pero pinta cuadros. Empleando líneas elevadas, esboza un contorno, dibuja escenas en perspectiva e inventa metáforas pictóricas.

Para entender a Esref considero esencial reconstruir la historia del arte. La nueva historia incluirá el sentido del tacto tanto como el de la visión. Sostendrá que los artistas *homo sapiens* rupestres desvelaron conceptos universales de la mente humana que habían permanecido largo tiempo latentes. Una nueva teoría del arte afirmará que el tacto descubre las mismas superficies en el mundo que la vista. Reconocerá que, en las imágenes visibles y táctiles, los espacios vacíos en las líneas punteadas representan extrañamente los bordes continuos sólidos de las superficies. Reimaginará el significado de la perspectiva, porque las perspectivas de uno, dos o tres puntos emergen de un punto de fuga tanto táctil como visible. Defenderá que las figuras retóricas se adaptan a las imágenes que rompen con el realismo y se comunican como el lenguaje.

En las pinturas rupestres ancestrales, en cuevas como las de Altamira, reside un legado que hasta ahora describíamos relacionándolo exclusivamente con la visión. Pero ahora les ruego que imaginen que el arte rupestre de España, Francia y Marruecos se asemeja a esos dibujos que hoy en día crea Esref. Permítanme plantearles

The Chamber of Public Secrets invited me, a psychologist, to Manifesta 8 to demonstrate how pictures communicate in ordinary media as well as art, for the blind as well as the sighted, and for many people, not just those from a narrow culture. A new psychology of pictures springs from a mysterious discovery: an outline of a thing makes sense to touch and vision. Esref, from Ankara, never had eyes but he makes pictures. Using raised lines he sketches in outline, draws scenes in perspective, and invents picture metaphors.

To understand Esref, I believe we need to reconstruct art history. The new history will include the resources of touch as well as vision. It will claim that the homo sapiens cave artist uncovered universals of the human mind that long lay dormant. A new theory of art will assert that touch finds the same surfaces in the world as the eye. It will recognize that in visible and tactile pictures, the empty gaps in dotted lines stand strangely for solid continuous edges of surfaces. It will rethink the meaning of perspective, because one-, two- and three-point perspective arises from touch's vantage point as well as vision's. It will hold that rhetorical tropes suit pictures that break away from realism, communicating like language.

In the earliest picture-making, in caves such as Altamira's, resides a legacy we used to describe as restricted to vision. But please imagine, I beg of you, that cave art from Spain, France and Morocco is much like drawings we now find made by Esref. So let me ask you to think on this: Even in his childhood, Esref wanted to make pictures. What has blocked us from inviting blind children into the world of art and pictures? Unjustified assumptions make us restrict our invitations to sighted children. But we

Esref Armağan⁴

4

"*The Waterfall* shows that I understand and have learned about nature, even though I have not been able to actually view it. I am also able to show that I understand the concepts of perspective, shading and light. Since I enjoy the sounds and smells of nature, this painting gives me the opportunity to be one with the elements. The Black Sea picture explains my understanding of humor, culture and composition by using shapes I have previously felt. I made this when we were invited to Trabzon, Turkey for an exhibition and I wanted to show the people there how much I appreciated what is unique to them. The dolphin is playing the special, long violin while the little hamsi (a type of anchovy) are dancing – even down the detail of the handkerchief in the fin. *Waves* also gives me the feeling of being part of my surroundings. The sound of waves tells me that the sea has its own movement and beauty. Two of the pictures were made using a special clay to give an outline and shape to the art. *Waves* was made without using any clay – just my concentrating on the composition and its perspective. My pictures are totally composed before I ever start working – I also first decide what colors I will use."

4

The Waterfall muestra cómo entiendo y he asimilado la naturaleza, aunque no haya logrado verla realmente. También revela que comprendo los conceptos de la perspectiva, las sombras y la luz. Puesto que disfruto de los sonidos y de los olores de la naturaleza, esta pintura me brinda la oportunidad de comulgar íntimamente con los elementos. El lienzo del mar Negro explica mi concepción del humor, de la cultura y de la composición mediante el uso de formas que he percibido previamente. Lo pinté en una ocasión en que nos invitaron a Trebizona (Turquía) para una exposición y quise demostrar a los turcos cuánto valoraba ese elemento único que poseen. El delfín toca el largo y especial violín mientras que las pequeñas *hamsi* (una variedad de anchoas) bailan al son de su música, hasta en el último detalle del pañuelo en la aleta. *Waves* también me transmite sensación de formar parte de mi entorno. El sonido de las olas me dice que el mar posee un movimiento y una belleza propios. Dos de las imágenes las creé utilizando una arcilla especial para dotar de contorno y forma al arte. En *Waves* no utilicé barro; surgió únicamente de mi concentración en la composición y su perspectiva. Compongo íntegramente mis cuadros antes de empezar a trabajar en ellos; incluso decido qué colores emplearé.



una reflexión: ya de niño, Eşref quería ser pintor. ¿Qué nos ha frenado para invitar a niños invidentes a participar en el mundo del arte y de las imágenes? Asunciones injustificadas nos han llevado a restringir nuestras invitaciones a niños dotados de la capacidad de ver. Hemos entendido mal el arte, la percepción, el mundo perceptible y la base de la conciencia humana. Hemos difundido noticias falsas. Necesitamos seriamente asimilar nociones frescas en nuestras nuevas teorías de la visión y el tacto, del arte y de su historia. Y debemos examinar nuestras ideas preconcebidas para determinar cuál es su origen, qué nos ha inducido a adoptarlas, qué a difundirlas y qué nos ha conducido en una dirección cuando deberíamos haberlas puesto en tela de juicio y haberlas reformulado.

Esref no tiene ojos pero pinta cuadros. ¿Les sorprende eso? Una nueva psicología emana de un misterioso descubrimiento: un contorno de un objeto invita a tocarlo y a verlo. Esref, de Ankara, es ciego de nacimiento, pero pinta cuadros. Empleando líneas elevadas, esboza un contorno, dibuja escenas en perspectiva e inventa metáforas pictóricas. Para entender a Esref deberé reconstruir la historia del arte, revelar al público asunciones que no era consciente de tener y mostrar de dónde proceden.

Profesor John M Kennedy FRSC
Universidad de Toronto

have misunderstood art, perception, the perceptible world, and the base of human consciousness. We have spread false news. We sorely need to admit fresh powers into our new theories of vision and touch, art and its history. And we need to examine our assumptions, to find out why they are there, what lead to them, what spread them, and what gave us blinkers when we should have been questioning, doubting and re-forming

Esref has no eyes but he makes pictures: This surprises you? A new psychology of pictures springs from a mysterious discovery: an outline of a thing makes sense to touch and vision. Esref, from Ankara, never had eyes but he makes pictures. Using raised lines he sketches in outline, draws scenes in perspective, and invents picture metaphors. To understand Esref, I will need to reconstruct art history, to bring to your mind assumptions you did not know you had, and to show you where those assumptions came from.

Professor John M Kennedy FRSC
University of Toronto



ONLY VIOLENCE CAN CHANGE THIS KILLER WORLD

SOLO LA VIOLENCIA PUEDE CAMBIAR ESTE MUNDO ASESINO

(Bertolt Brecht)

Brumaria⁵

5

Expanded Violences is a project by Brumaria, open to different research and formats. As a work-in-progress, it comprises of an ongoing research project, the potential production of a physical work and the production of a publication(s). It will take the shape of an exhibition display within the framework of Manifesta 8 in Cartagena, and it will continue into the future, with possible reappearances in different reflexive, discursive or visual fields.

5

Expanded Violences es un proyecto de Brumaria abierto a distintos formatos y procesos de investigación. En tanto que obra en curso, comprende un proyecto de investigación continuo mediante una obra física y la producción de una o varias publicaciones. Adoptará la forma de una exposición en el marco de *Manifesta 8* en Cartagena y se prolongará en el futuro con posibles reapariciones en diversos ámbitos visuales, discursivos y reflexivos.

Only violence can change this killer world

Bertolt Brecht

Expanded Violences focuses its attention on a triangulation between violence as representation strategically administered by power, the use the mass media make of it and the function of art form a critical vertex of this multiple dialectic. If it seems obvious that there exists interdependence between political and economic power and the strategic operations used in mass media, the role of art is not so clear in this context.

Between the Benjaminian concept of “reproducibility” and the structure of distribution and far-reaching influence of images and information we can identify a temporal mutation that affects the reception and legitimization of the processes involved in the making of collective decisions, that is, the execution of power through the media. The administration of power, as a means of controlling a dissuasive atmosphere as well as the state of opinion, is a strictly contemporary phenomenon whose historical development can be found in the natural diversion of distributive strategies through a sequence that includes the propagandistic Soviet apparatus and its appropriation by the fascists, as well as its advanced phase in the media-structure of capital. This situation, which had been discovered by the beginning of the previous century by productivist Russian theoreticians in connection with the concept of factography and by Benjamin himself, today constitutes the subjective experience of nature as well as its sociological organization in concepts such as “mass” or “multitude.” If Boris Groys has spoken of the “sub-media” suspicion, it is doubtless in the context of a phenomenology of the media that it determines political and cultural action. It is safe to say that the role of art has proved its worth in this situation if we think that all mass media are constructed over an aesthetic formula that contains, as is obvious, an ideological agenda. The problems traditionally analyzed by Marxist theoreticians on the use of art in mass culture

remains here radically integrated with the unsettled task of politically interpreting flows of information. The function of art would not be to spread documentary information but rather to try and reconfigure means of critical reception, which may provide the conscious viewer with an alternative beyond that of a silent receiver of solemn representations. In any case, art is, according to Badiou “infinitely more critical than what the best critic can ever hope to be.” If the real opposes itself to reality, only the real—only impossible, like thought—is the same as art. In this sense art *is* against what *is there*.

Throughout the last two decades, the exhibition—that great univocal field of aesthetic experience—has lost its hegemonic role as the *only* place of representation for sharing reflexive space with other formats when it comes to shaping artistic discourse. In some way, artists try to take on the role of agitators and publicists of the new that the old vanguardists bequeathed to them. A result of this is a kind of wandering through the murky waters of art, searching for the construction of theoretical rudiments capable of illuminating deeply eroded formal territories—waters in which Brumaria tries to swim. One of our concerns has been and is to investigate the philosophical, social, economic, aesthetic, and political rudiments of violence when it comes to shaping and confirming the exertion of group power—each day more diffused and concentrated—over common interests. Previous projects such as *Dying Typo/topologies*, *Art and Terrorism*, *Iconoclasm/Iconolatry* have their continuity in the present *Expanded Violences*.

We can say that our present times are characterized as pertaining to what Guy Debord called “the society of spectacle,” as it is hard to deny the enormous prominence that experiencing the media has on the construction of our reality and our relationship with that reality. The visionary situationist discourses today resurrected, we find ourselves with Paul Virilio when he affirms that “given the ruptured

state of a society of consumption destined to soon disappear, it was urgent to once again find balance in the duo of information/advertising that had become anachronistic: thanks to the impact of “live” programming, international terrorism supplies information with a great quantity of shocking images capable of influencing the multitudes with little costs.”

For this reason, *Expanded Violences* seeks to juxtapose the results of an exchange of ideas around the space of the media, currently occupied by an infinite variety of images and information, whose unique identity is constructed through repressive filters of the liberal system/world. Such images and information—typologically varied and of scarce temporal duration—shape a great visual archive, susceptible to being articulated as a totality of strata on the basis of the antithetical beginnings of order and chaos. Said principles represent in themselves the profound and systematic contradictions of postindustrial capitalism from which power is constructed and exerted: the state of war and permanent exception to which Giorgio Agamben, among others, has dedicated his investigations.

Our current time is not that of the State as a juridical and political construction that monopolizes the exertion of violence: violence is thought, projected, and exerted from the ethereal and monopolistic space of supranational capital. The permanent war-state is imposed, imposing its very reality. In it all violence is conservative, auto-legitimizing, foundational, performative, reiterated, and at once oriented towards its own conservation that turns into foundation and becomes divine. Here there is no distinguishing between divine violence that destroys the law and mythical violence that founds or constructs law. Conservative violence no longer stems from law (nor does it, by any stretch of the imagination, threaten it), but rather such founding violence is projected and exerted from supranational capital founding and monopolizing its divine law.

The problem exists that if, as Alain Badiou repeatedly warns us, by the word “terrorism” we name everything that cannot be named as such, the most generic and extensive word “violence” drags along with it a great ideological burden that makes it semantically useless when it comes to labeling actions and situations of aggression. In the words of Gustavo Bueno: “The aggressors of ETA who make car bombs or fire a shot in a citizen’s neck, they are called ‘violent,’ sometimes this is aimed at softening the word ‘murderers.’”

There exist three fundamental types of violence, Slavoj Žižek tells us. On one hand there is that which he calls “subjective violence” that is the directly visible, exerted by a clearly identifiable agent; on the other hand there are two types of “objective violence”: “symbolic” violence, manifested in language and its forms, and “systematic” violence, constituted by the “catastrophic consequences of the smooth functioning of our economic and political systems.” When we perceive subjective violence, we do so as a disruption of normalcy. Systematic violence is, from this point of view, imperceptible, since it ends up being inherent to that “normal state of things.” Images from the media are obviously clear examples of moments involving subjective violence, but we cannot forget that the experience of reality that such media transmit to us is loaded with ideology and with that invisible systematic violence. It is this last type of violence on which *Expanded Violences* reflects, and before which aesthetic experience serves as an analytical counterpoint.

On these extreme violences and wars/states of permanent exception (violence of class, gender, politics, capital, media, hunger, and disorganization of territory...), on their saturation in the era of digitalization, this is what *Expanded Violences* investigates.

*Brumaria is, in this occasion, formed by: Alejandro Arozamena, Darío Corbeira, Christophe Marsat, Irene Montero, Víctor del Río, and Daniel Patrick Rodríguez.

Filipa Cesar⁶

6

The Four Chambered Heart, 2009

In 1959 Jean Rouch directed the film *La Pyramide Humaine*. Situated between fiction and documentary, Rouch’s work presents his attempts to initiate a debate between two groups of students from the Ivory Coast, a white group and a black group. A precursor to *Cinéma Vérité*, this often forgotten film served as the starting point of *The Four Chambered Heart*. In response to an invitation to attend an artistic residency at the Israeli Center for Digital Art in Holon in 2007, an approach was conceived in which Rouch’s experiment was tailored to the local context. With the help of the ICDAH team, separate groups of Arab and Hebrew students from three film schools in Israel were united in a one-day workshop in order to discuss and actualise Rouch’s premise. After watching *La Pyramide Humaine* — projected in 16 mm and subtitled in Arabic and Hebrew — the students begin to discuss their viewing experience. They question the role of film, the role of themselves as directors, and one another’s positions. They even deconstruct the cinematic device that they themselves are part of, pointing out the differences between Rouch’s earlier experiment and the one being staged there. Gradually an argument about film shifts to a debate on Israel and Palestine, on colonialism and language, culminating in a critique of external intervention, in this case European intervention, as personified by us.

6

The Four Chambered Heart (2009).

En 1959, Jean Rouch dirigió el largometraje *La pirámide humana*. Situada a medio camino entre la ficción y el documental, la cinta de Rouch refleja sus intentos por iniciar un debate entre dos grupos de estudiantes de Costa de Marfil, un grupo de blancos y otro de negros. Precursor del *cinéma vérité*, este filme a menudo olvidado sirvió de punto de partida para *The Four Chambered Heart*. En respuesta a la invitación de realizar una residencia artística en el Centro Israelí de Arte Digital en Holon (ICDAH) en 2007, se concibió un planteamiento que consistía en adaptar el experimento de Rouch al contexto local. Con la ayuda del equipo del ICDAH, se congregó en un taller de un día de duración a varios grupos de estudiantes árabes y hebreos procedentes de tres escuelas de cine en Israel con la intención de debatir y actualizar la premisa de Rouch. Tras proyectar *La pirámide humana* (en 16 mm y subtitulada en árabe y en hebreo), los alumnos debatieron su experiencia de visionado. Analizaron la función del largometraje, su propio papel en tanto que cineastas y la posición de cada uno de ellos. Incluso deconstruyeron el aparato cinematográfico del que ellos mismos forman parte y señalaron las diferencias entre el temprano experimento de Rouch y el interpretado por ellos mismos. Paulatinamente, el debate en torno a la película fue encauzándose hacia un debate acerca del conflicto entre Israel y Palestina, del colonialismo y del idioma, y que culminó en una crítica a la intervención externa, en este caso, la intervención europea personificada en nosotros.

Danilo Correale⁷

7

“Everything, maybe, began with a mobile device. In each form it has been a personal device. As the ‘remote control’, it gave a power to the people, a complex power to be in every moment connected to a network. (...) The web is basically now nothing more than a company database, google rules the world, because it rules the data, and the data means control. As in whichever *noir* movie from the ‘50s, where the officer says to the suspect: “I got your data, I know your story, I know where you live, I know your family, don’t be kidding me. And of course don’t plot against me.”(...)

7

Posiblemente todo empezara con un dispositivo móvil. En todas sus formas ha sido un aparato personal. El mando a distancia otorgó a las personas el complejo poder de estar conectadas en todo momento a una red. Hoy en día, Internet no es más que la base de datos de una empresa. Google domina el mundo, porque domina la información, y la información equivale a control. Como en cualquier película de cine negro de los años cincuenta, Google es el agente de policía que le dice al sospechoso: “Tengo sus datos, conozco su pasado, sé dónde vive, conozco a su familia, no intente mentirme. Y, por descontado, no se le ocurra urdir nada contra mí.”.



Anders Eiebakke⁸

8

For the hearts of these people are hardened, and their ears cannot bear, and they have closed their eyes so their eyes cannot see, and their ears cannot hear, and their hearts cannot understand, and they cannot turn to me and let me heal them. (Acts of the Apostles 28:27).

The liberating practice of “freedom of speech” once symbolised the progressive struggle against oppressive Feudalists. Therefore, we ought to recognize the cynicism that lurks behind the self-contradictory offensive for “freedom of speech” and against Islamic head-wear, instead of discussing “integration” as if the racists would want to intermix and our governments were not taking part in wars for Western domination. While the capitalists of this world may invest as they wish, unhindered by national boundaries, the victims of the globalised economy cannot flee its economic consequences. It could be considered an irony that there exists no real “freedom of speech” other than the freedom we earn through practice.

8

“Porque el corazón de este pueblo se ha engrosado, y con los oídos oyeron pesadamente, y sus ojos han cerrado, para que no vean con los ojos, y oigan con los oídos, y entiendan de corazón, y se conviertan, y yo los sane” (Hechos de los Apóstoles 28:27).

El ejercicio liberador de la *libertad de expresión* simbolizó en el pasado la lucha de los progresistas frente a la opresión feudal. Por ello, es preciso reconocer el cinismo subyacente a la ofensiva, contradictoria en sus propios términos, de la libertad de expresión frente al velo islámico, en lugar de debatir la *integración*, como si los racistas quisieran mezclarse y los gobiernos no estuvieran participando en guerras de dominación occidental. Mientras que los capitalistas de este mundo pueden invertir a su libre albedrío, sin estorbos de fronteras nacionales, las víctimas de la economía globalizada no pueden huir de sus consecuencias económicas. Podría considerarse una ironía que la única libertad de expresión real que existe sea la libertad que obtenemos con la práctica.

REPEAT AFTER ME SUBTITLES



Aida Eltoire⁹

⁹

The undertakings of mass information as seen across platforms of audio and visual transmissions, brought to life a film and conversation program prescribing the fabrication of pre-existing or non-existing ideas into a present-day context. Referencing iconographic posters from the 60's. A depiction of the infamous 'King Kong' character is the ultimate example of falsifying a non-existent truth that was created in 1933 with its first stop-motion feature. An unfading icon, dictates the storyboard format as it no longer offers a reading direction, but instead identifies an ape, a man and a woman conjoined by a city, making the 'location' a common denominator in the 'moving-image' trivia. Such a collective discourse on the notions behind mass media has risen beyond the global stance, only to reinvent a new social history.

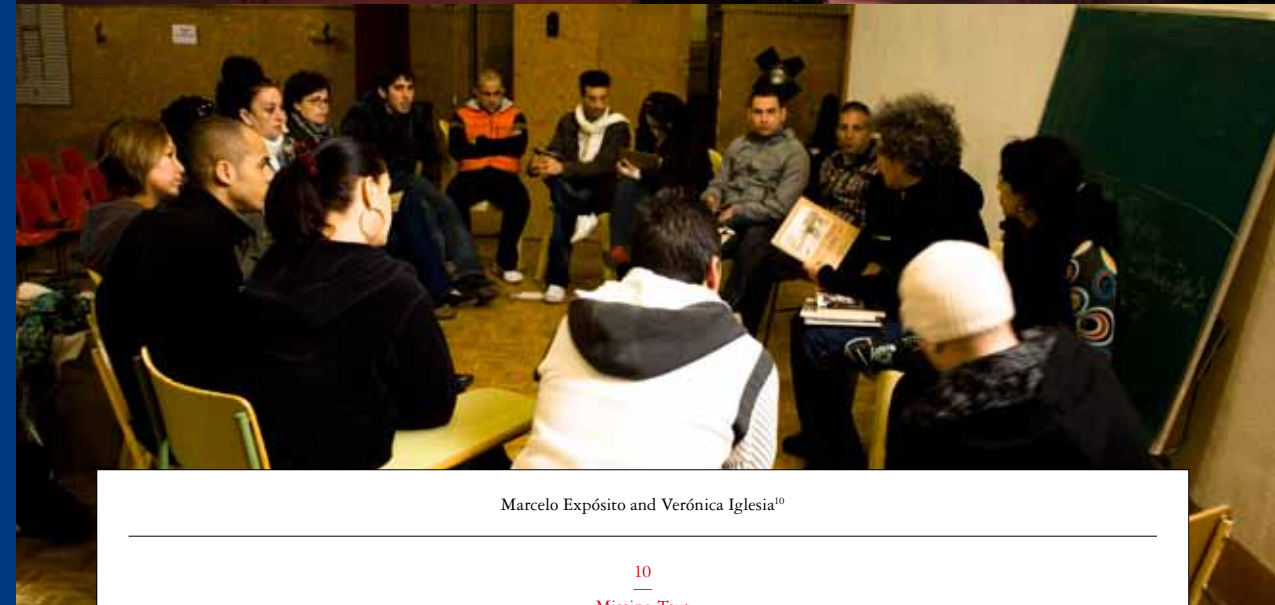
⁹

El cometido de la información general, tal como se ve a través de las transmisiones audiovisuales, llevado a la vida en el cine y a programas de tertulia que prescriben la fabricación de ideas preexistentes y no existentes en un contexto actual. Referentes iconográficos de pósters de los años sesenta. Una descripción del personaje de triste fama King Kong, paradigma de la falsificación de una verdad inexistente creada fotograma a fotograma en 1933 en el primer largometraje de animación. Icono imperecedero que establece el formato del *storyboard*, pues ya no ofrece una secuencia de lectura, sino que, en su lugar, identifica a un gorila, a un hombre y a una mujer conectados por una ciudad, de tal manera que el *lugar* se convierte en un denominador común en las trivialidades de la *imagen en movimiento*. Más allá de la postura global, ha cuajado en torno a los conceptos ocultos tras los medios de comunicación un discurso colectivo de estas características cuya finalidad es reinventar una nueva historia social.



FABRICATION
RE-DESIGNING AESTHETIC
HYBRIDS TO ASSIST
COLLECTIVE DEBATES





Marcelo Expósito and Verónica Iglesia¹⁰

10

Missing Text

Missing English text... Nuestro esbozo visual para esta publicación muestra esquemáticamente cómo nuestro proyecto para Manifesta 8 dirige el foco hacia la ambivalencia de procesos como éste en el que estamos operando: oscilando, fundamentalmente, entre —por una parte— la posibilidad de producir relaciones sociales autodeterminadas y una valorización propia del trabajo, y —por otra parte— la sobredeterminación de nuestra labor por mecanismos omnívoros que amplían la sujeción y la explotación de la actividad autónoma de los sujetos. Un taller de fotografía en un centro penitenciario muestra de manera extrema qué diferentes tipos de valores de nuestro trabajo se ponen simultáneamente en juego: momentos de aprendizaje o liberación que al mismo tiempo quedan enmarcados en la lógica omniabarcante de la cultura bienalista; la ilusión de una circulación internacional fluida de los individuos y de su creatividad que produce la globalización del sistema del arte, frente a la realidad del sometimiento diario de millones de sujetos al microfascismo de los actuales regímenes fronterizos y el disciplinamiento punitivo de las leyes migratorias.

10

Country Europa

Nuestro esbozo visual para esta publicación muestra esquemáticamente cómo nuestro proyecto para Manifesta 8 dirige el foco hacia la ambivalencia de procesos como este en el que estamos operando: oscilando, fundamentalmente, entre la posibilidad de producir relaciones sociales autodeterminadas y una valorización propia del trabajo, por una parte, y la sobredeterminación de nuestra labor por mecanismos omnívoros que amplían la sujeción y la explotación de la actividad autónoma de los sujetos, por otra. Un taller de fotografía en un centro penitenciario muestra de manera extrema qué diferentes tipos de valores de nuestro trabajo se ponen simultáneamente en juego: momentos de aprendizaje o liberación que al mismo tiempo quedan enmarcados en la lógica que todo lo abarca de la cultura bienalista; la ilusión de una circulación internacional fluida de los individuos y de su creatividad que produce la globalización del sistema del arte, frente a la realidad del sometimiento diario de millones de sujetos al microfascismo de los actuales regímenes fronterizos y el disciplinamiento punitivo de las leyes migratorias.





Thierry Geoffroy/Colonel¹¹

11

“The art of news / artists respond to news on deadline” - screen shot from Reuters site

On the occasion of his *Emergency Room* project activated at PSI/ MOMA in New York in 2007, Thierry Geoffroy/Colonel made statements about the role of the artist working at the same tempo as the mass media. In Murcia he will work on a daily TV news broadcast, as part of the “stunt” by the CPS curators to open space for expression inside the news. In immediate terms, the artist, working as a reporter, can explore the forms of dysfunction, and will be granted front-row access while problems are still current and newsworthy. Tomorrow would be too late. Being able to change public opinion, reach opinion-makers, and help create cases will give Thierry Geoffroy/Colonel’s work a different *raison d’être*, as well as becoming a test-site for the normalcy of staged TV news TV news is often a space for power-play - Thierry Geoffroy/Colonel’s newscasts will test the borders of what should be exposed and in which form. www.emergencyrooms.org / manifesta.html

11

TV NEWS. “El arte de las noticias/los artistas reaccionan a las noticias con una fecha de entrega”
(Traducción de una captura de pantalla de la página web de Reuters)

Con ocasión de la activación de su proyecto *Emergency Room* en el PSI/MoMA de Nueva York en 2007, Thierry Geoffroy/Colonel efectuó declaraciones acerca del papel del artista que trabaja en paralelo a los medios de comunicación generales. En Murcia, trabajará en un telediario englobado en el *ejercicio acrobático* concebido por los comisarios de CPS con la intención de inaugurar un espacio para la expresión dentro de las noticias. En términos inmediatos, el artista, que ejercerá como periodista, estará en disposición de explorar las formas de disfunción y disfrutará del acceso en primera línea a los acontecimientos mientras se produzcan y aún sean noticia. Mañana será demasiado tarde. Tener la capacidad de modular la opinión pública, entrar en contacto con los líderes de opinión y contribuir a generar casos conferirá a la obra de Thierry Geoffroy/Colonel una nueva razón de ser, a la vez que le permitirá usarla como terreno para poner a prueba la normalidad de las noticias escenificadas. Las noticias televisadas suelen configurar un espacio para el juego del poder: las retransmisiones de Thierry Geoffroy/Colonel someterán a examen las fronteras de qué debe revelarse y en qué forma: <http://www.emergencyrooms.org/manifesta.html>



Laurent Grasso¹²

12

Laurent Grasso's film makes use of legends and histories, focusing on the military architecture of the coast surrounding Cartagena, treating the buildings as iconic objects of the relation between northern Africa and Cartagena. Due to its strategic position in the Mediterranean, the harbor of Cartagena has gradually been endowed with batteries, fortresses, towers and castles to protect the city from such dangers as piracy or foreign fleets which regularly raided the city. Accompanying the images in the film, a voice-over tells the stories and legends from different periods, creating a parallel between events of the past and present. In different eras, Cartagena's potential enemies changed, and this created an array of batteries displaying a “paranoid” aesthetic of military architecture. As a continuity of Grasso's other works inspired by military manoeuvres, *Echelon* or *Haarp* refers to the homonym programs, while in *Untitled*, by equipping a falcon with a miniature camera, the artist transforms it into an archaic spy, to trace out a history of surveillance.

12

La película de Laurent Grasso utiliza leyendas e historias, aunque se concentra especialmente en la arquitectura militar de la costa que circunda Cartagena y trata los edificios como objetos icónicos de la relación entre el Norte de África y Cartagena. Debido a su ubicación estratégica en el Mediterráneo, a lo largo de la historia el puerto de Cartagena ha ido dotándose de baterías, fortalezas y castillos para proteger la ciudad de peligros tales como la piratería y las flotas extranjeras que la saqueaban de manera regular. Acompañando las imágenes de la cinta, una voz en *off* narra relatos y leyendas de distintos períodos y establece paralelismos entre los acontecimientos del pasado y el presente. Los enemigos potenciales de Cartagena han ido variando en el transcurso de la historia, lo cual ha generado un despliegue de baterías propio de una arquitectura militar de estética paranoica. Es continuadora de otras obras de Grasso inspiradas en maniobras militares —*Echelon* o *Haarp* remiten a los programas homónimos— aunque en *Untitled*, al equipar a un halcón con una cámara en miniatura, el artista transforma al ave en un espía arcaico con el que trazar una historia de la videovigilancia.



Maneros Zabala Erlea¹⁵

15

This image reported the proposal by M. Alberto de Palacio y Elissague to build a large architectural structure designed to give a wide, extensive view of the city and also to function as a monument. The building was part of one of the larger projects to revitalize the city of Bilbao. Palacio's monument was designed to commemorate the Basque *fueros*, a system of constitutional codes and sovereignties abolished years earlier in 1876, in an effort to centralise and modernise Spain. Designed as an elaborate cast-iron and glass construction, the structure was never built. Palacio's design, a symbolic representation of the Guernica tree, attempted to validate the collective memory of a population on the verge of political and cultural change, as it entered the modern age.

15

Esta imagen mostraba la propuesta de M. Alberto de Palacio y Elissague que consistía en construir una gran estructura arquitectónica diseñada para ofrecer una vista panorámica de la ciudad al tiempo que funcionaba como monumento. El edificio se englobaba en los proyectos urbanísticos de mayor envergadura concebidos para revitalizar la ciudad de Bilbao. El monumento de Palacio estaba diseñado para conmemorar los fueros vascos, un sistema de soberanías y códigos constitucionales abolido años atrás, en 1876, en un intento por centralizar y modernizar España. Diseñada a modo de elaborada construcción de vidrio y hierro forjado, la estructura nunca llegó a edificarse. El diseño de Palacio, una representación simbólica del árbol de Guernica, pretendía validar la memoria colectiva de una población al borde del cambio político y cultural que se adentraba en la era moderna.



n.e.w.s.¹⁶

16

"If one were to reflect on the migration of democracy and the manifold definitions of what this word actually means nowadays, we come to a paradox of movement and standing still. Some of us can move, freely without much trouble, others cannot and are sometimes even imprisoned for having tried to 'migrate democracy'. Or rather 'migrate *democracy*'. It is like a gadget everyone wants to have but it is like a foreign language in the mouth, poisonous because of the lack of control to the production process. An investigative, journalistic in-depth look at the 'art of' diverse modes of participation and action, between parties large and small, known as well as unknown."

16

Si hubiera que reflexionar acerca de la migración de la democracia y las múltiples definiciones que tal término admite en la actualidad, desembocaríamos en una paradoja de movimiento e inmovilismo. Algunos de nosotros podemos desplazarnos libremente sin excesivos problemas, mientras que otros no pueden hacerlo y en ocasiones, incluso, son encarcelados por intentar "emigrar a la democracia". O mejor dicho: por intentar "emigrar a la *dementocracia*". Es como un aparatito que todo el mundo anhela tener, pero que es como hablar en un idioma extranjero: venenoso por la falta de control del proceso de producción. Una mirada atenta, interrogadora y periodística al "arte de" diversos modos de participación y acción, entre partes grandes y pequeñas, conocidas y desconocidas.

Sábado, 10 de junio de 1967

La Verdad

DECANO DE LA PRENSA DEL SURESTE

ALICANTE
MURCIA

El número 270.714

NASSER DIMITIO, PERO DIO MARCHA ATRAS: LO DECIDIRA HOY



El jefe de gobierno egipcio anunció que se había ido de vacaciones a la isla de Sinaí, pero que volvería en un momento u otro. La noticia fue recibida con entusiasmo por los egipcios, pero también con preocupación por los israelíes, que temían que Nasser podría cambiar de opinión y atacar a Israel.

LA ASAMBLEA, REUNIDA CON URGENCIA, NO ACEPTO LA DIMISION; ADEMAS, HUBO MANIFESTACIONES PIDIENDO QUE CONTINUARA

CUANDO ANUNCIÓ SU MARCHA DEJA NO ESTOY LIQUIDANDO LA REVOLUCION, PERO

¿DIMISION O PROPAGANDA?

La Asamblea Constituyente se reunió en urgencia para decidir si aceptaba la dimisión de Nasser. Los manifestantes en las calles exigieron que continuara en su cargo.

EL MOVIMIENTO ¿DE TODOS O DE UN SOLO GRUPO?

Al momento de salir del teatro se fue hacia el teatro de la Universidad para que fuera una manifestación de los estudiantes, pero cuando se acercó a las puertas cerradas, se dio cuenta de que no había nadie. Fue un momento de decepción para él, pero también de reflexión sobre el movimiento.

El movimiento de todos o de un solo grupo es una pregunta que se plantea a menudo. ¿Debe ser un movimiento de masas o de élites? ¿Debe ser un movimiento de todos o de un solo grupo? Estas son algunas de las preguntas que se plantean en este artículo.

El movimiento de todos o de un solo grupo es una pregunta que se plantea a menudo. ¿Debe ser un movimiento de masas o de élites? ¿Debe ser un movimiento de todos o de un solo grupo? Estas son algunas de las preguntas que se plantean en este artículo.

El movimiento de todos o de un solo grupo es una pregunta que se plantea a menudo. ¿Debe ser un movimiento de masas o de élites? ¿Debe ser un movimiento de todos o de un solo grupo? Estas son algunas de las preguntas que se plantean en este artículo.

Fay Nicolson¹⁷

17

Truth, Photograph (2009)

A copy of the regional newspaper *La Verdad* from June 10th, 1967. Old news: has the concept of *new* been compressed through the proliferation, circulation and accessibility of information? Where are truth and the media positioned today, in relation to each other and wider contexts of cultural production? Where and how is truth located? Can it be *dislocated*? We went to visit a professor of local media at the university, he spoke of changes in the way news was being disseminated and consumed. Free newspapers and the internet are providing content that is generic and quotidian; it seems newspapers must now provide something else. Newsprint is taking on another function, shifting position and being re-valued.

17

Truth, fotografía (2009)

Un ejemplar del periódico regional *La Verdad* del 10 de junio de 1967. Noticias viejas: ¿se ha condensado el concepto de *lo nuevo* mediante la proliferación, la circulación y el acceso a la información? ¿Dónde se sitúan respectivamente la verdad y los medios de comunicación hoy en día y en relación con contextos de producción cultural más amplios? ¿Dónde y cómo se localiza la verdad? ¿Puede *deslocalizarse*? Acudimos a visitar a un catedrático de medios locales en la universidad que nos habló de los cambios en los modelos de difusión y consumo de las noticias. Los diarios gratuitos e Internet están suministrando contenido genérico y cotidiano que, al parecer, está obligando a los periódicos de pago a ofrecer algo más. La prensa escrita está cobrando otra función, cambia de posición y empieza a revalorizarse.

Fay Nicolson¹⁸

18

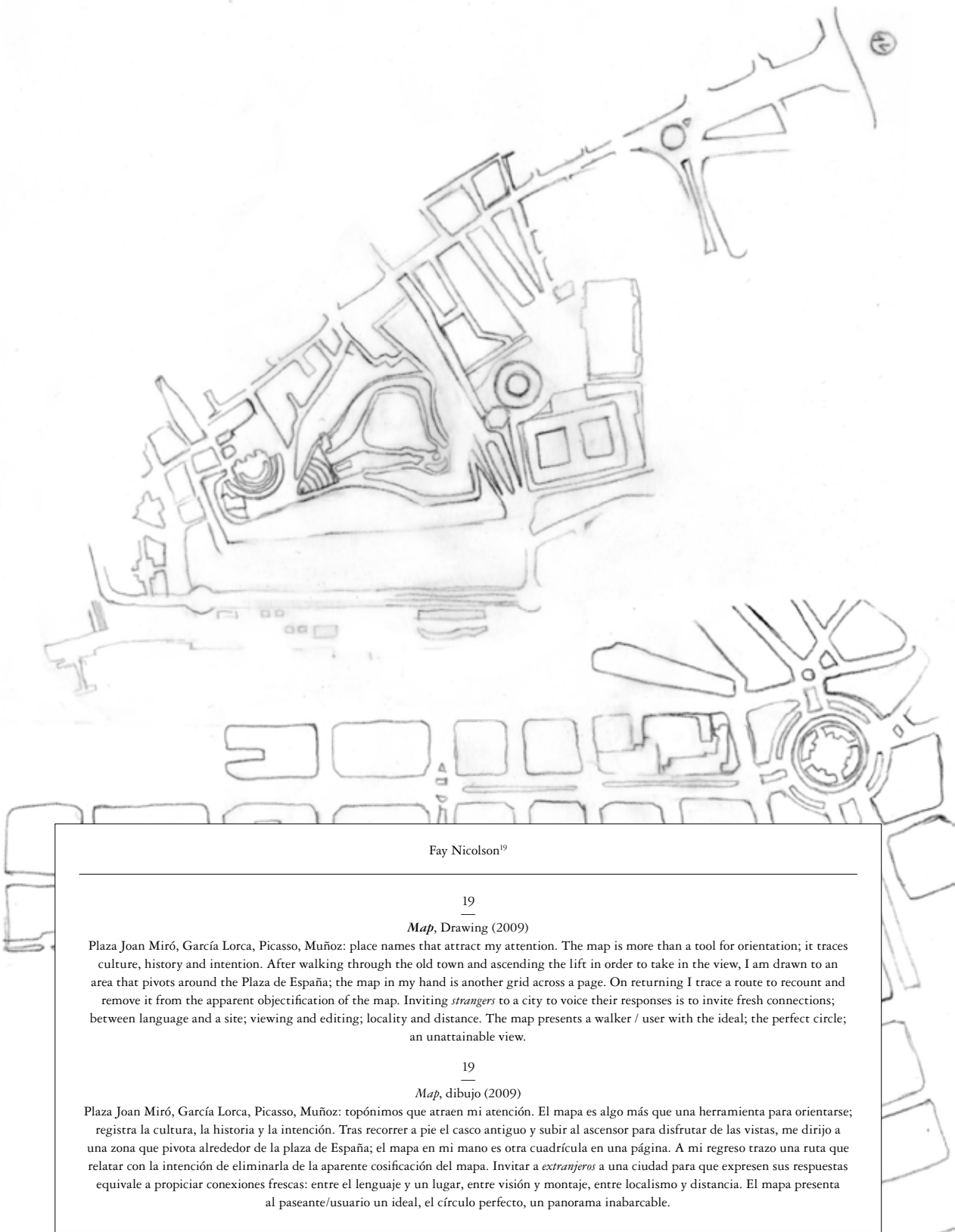
Wall, Photograph (2009)

The interior becomes exterior in a town that swiftly changes. Some walls are pulled down whilst others remain. Turquoise and dry brick; patterned tiles and power sockets, temporarily exposed awaiting further demolition / eradication / reconstruction. We witness a cut across strata, a history of space that was never experienced whilst inhabited. The frame flattens and contains. The wall is a plane divided and partitioned by a grid. To me it resembles a page or an architectural plan, sliced up for different content or spaces: Form, composition, abstraction, rules and constraints: A structure open to variation in content. One site can solicit plural responses; inner lives positioned by outer narratives.

18

Wall, fotografía (2009)

El interior se convierte en exterior en una ciudad que cambia a un ritmo frenético. Algunos muros son derribados, mientras que otros permanecen intactos. Turquesa y ladrillo seco; azulejos estampados y enchufes, temporalmente expuestos, a la espera de una nueva demolición/ erradicación/reconstrucción. Somos testigos de un corte que atraviesa los estratos, la historia de un espacio jamás experimentado mientras estuvo habitado. El marco aplan y contiene. La pared es un plano dividido y compartimentado por una retícula. Me recuerda a una página o a un plano arquitectónico, fragmentado por contenidos o espacios: forma, composición, abstracción, reglas y limitaciones. Una estructura abierta a la variación en el contenido. Un lugar puede solicitar respuestas plurales; vidas internas posicionadas por narrativas externas.



Fay Nicolson¹⁹

19

Map, Drawing (2009)

Plaza Joan Miró, García Lorca, Picasso, Muñoz: place names that attract my attention. The map is more than a tool for orientation; it traces culture, history and intention. After walking through the old town and ascending the lift in order to take in the view, I am drawn to an area that pivots around the Plaza de España; the map in my hand is another grid across a page. On returning I trace a route to recount and remove it from the apparent objectification of the map. Inviting *strangers* to a city to voice their responses is to invite fresh connections; between language and a site; viewing and editing; locality and distance. The map presents a walker / user with the ideal; the perfect circle; an unattainable view.

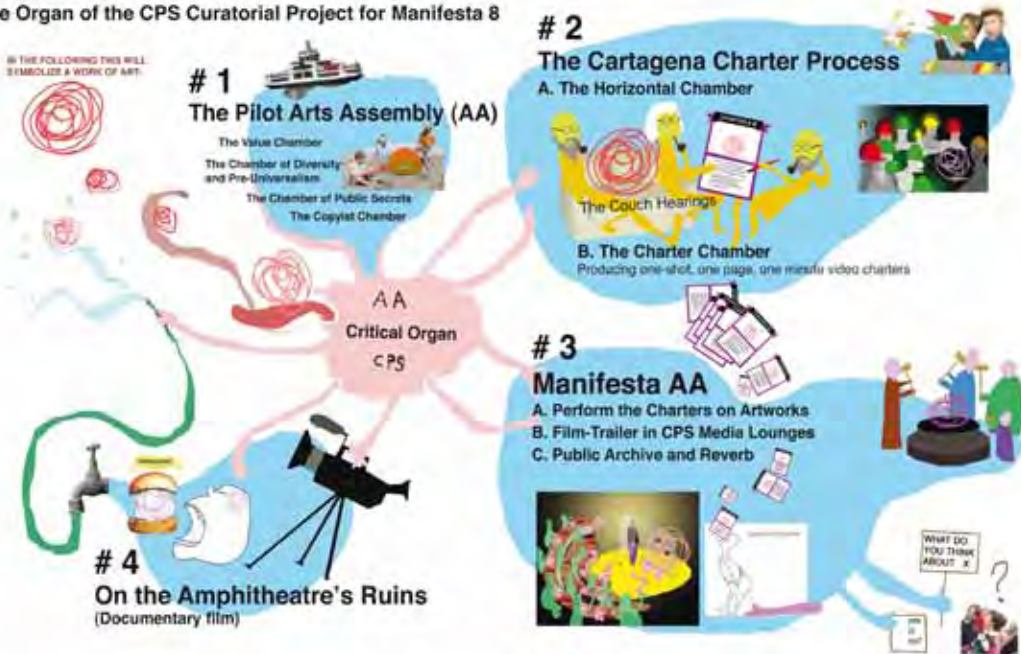
19

Map, dibujo (2009)

Plaza Joan Miró, García Lorca, Picasso, Muñoz: topónimos que atraen mi atención. El mapa es algo más que una herramienta para orientarse; registra la cultura, la historia y la intención. Tras recorrer a pie el casco antiguo y subir al ascensor para disfrutar de las vistas, me dirijo a una zona que pivota alrededor de la plaza de España; el mapa en mi mano es otra cuadrícula en una página. A mi regreso trazo una ruta que relatar con la intención de eliminarla de la aparente cosificación del mapa. Invitar a *extranjeros* a una ciudad para que expresen sus respuestas equivale a propiciar conexiones frescas: entre el lenguaje y un lugar, entre visión y montaje, entre localismo y distancia. El mapa presenta al paseante/usuario un ideal, el círculo perfecto, un panorama inabarcable.

ARTS ASSEMBLY - CPS:

A Reflexive Organ of the CPS Curatorial Project for Manifesta 8



The ARTS ASSMEBLY²⁰

20

The Arts Assembly-CPS is a program of reflexive evaluations (incorporating cause and effect) of the participation of *Chamber of Public Secrets* (CPS) at Manifesta 8. It operates as both an external instrument and an internal organ, conceived as a critical faculty to enhance the CPS-Manifesta curatorial project. The *Arts Assembly* (AA) unites diverse actors in new genres of peer-to-peer platforms. Each AA develops a *modus vivendi* - or a charter - for each contextual field, unique in its teleology (being its aim or final purpose). Ivor Stodolsky and Marita Muukkonen of *Perpetuum Mobile* (www.perpetuummobile.org) are the founder-pilots of the Arts Assembly. Parfyme (www.parfyme.dk - Pelle Brage and Laurids Sonne, Copenhagen), Damian Le Bas (London) and S.a.L.E (www.saledocks.org - Marco Baravalle, Venice) are *Assembly animators* at Manifesta 8.

20

El Arts Assembly-CPS es un programa de evaluaciones reflexivas (que incorporan causa y efecto) acerca de la participación de Chamber of Public Secrets (CPS) en *Manifesta 8*. Funciona como instrumento externo y como órgano interno, pues está concebido como una herramienta crítica para mejorar el proyecto de comisariado de CPS-Manifesta. Arts Assembly (AA) reúne a diversos agentes en nuevos géneros de plataformas *peer-to-peer*. Cada AA concibe un *modus vivendi* (o unos estatutos) específicos de un campo contextual, único en su teleología (su meta u objetivo final). Ivor Stodolsky y Marita Muukkonen de *Perpetuum Mobil* (www.perpetuummobile.org) son los fundadores y conductores de Arts Assembly. Parfyme (www.parfyme.dk: Pelle Brage y Laurids Sonne, Copenhague), Damian Le Bas (Londres) y S.a.L.E (www.saledocks.org: Marco Baravalle, Venecia) ejercen de animadores de Arts Assembly en Manifesta 8.

Nada Prlja²¹

21

Foreign Language for Beginners

I have been asked by CPS to develop a workshop and art/research project based on the realities of the 'Centro Penitenciario' in Murcia, an active detention center where 33% of those imprisoned are immigrant detainees (for the most part, illegal immigrants). The condition of 're-integration within society' - 'Tercer Grado' - is a system within European law that allows inmates a semi-freedom (during the last days of their imprisonment). This condition is the core interest for my project, which focuses on this semi-freedom being granted to individuals who, due to their circumstances (being illegal immigrants) are unable to use this opportunity. These detainees are unable use their daily - hours of freedom outside the detention centre, as they cannot visit their families (most do not have family members to visit); they cannot work (as jobs are rarely offered to them); and they cannot 're-integrate within society' (as deportation outside the country's borders follows immediately after they have served their sentences). The process of allegedly 'giving freedom', is limited to the legislation manuals and is not applicable to reality; the inmates are literally 'captured' in the maze of European law. The project aims to show the realities of the 'Tercer Grado' system. The inmates, taking part in a video workshop, have recorded a set of videos that observe illegal immigrant inmates currently detained under the 'Tercer Grado' system. The recorded material is made without the artist's involvement in the inmates' process of filming (in order to give a more realistic insider's view). The artist becomes a provider/agent of new possibilities for the detainees, who through this project, become co-authors of the video material. The project's intention is, through mediating the reality of the detainees, to represent and become a social/political act in order to reinforce the notion of democracy in Europe.

21

Idioma extranjero para principiantes

CPS me ha encargado que conciba un taller y un proyecto de arte e investigación basado en las realidades del Centro Penitenciario de Murcia, un centro de detención activo donde el 33% de los encarcelados son inmigrantes (en su inmensa mayoría, inmigrantes ilegales). La posibilidad de "reintegrarse en la sociedad" (con un tercer grado) es un sistema contemplado por la legislación europea que otorga a los internos un cierto grado de libertad (durante los últimos días de su encarcelamiento). Esta situación constituye el objeto de estudio nuclear de mi proyecto, centrado en esa semilibertad concedida a individuos que, debido a su circunstancia (ser inmigrantes ilegales), son privados de esta posibilidad. Estos detenidos no pueden disfrutar de sus horas diarias de libertad fuera del centro penitenciario, puesto que no pueden visitar a sus familias —la mayoría de ellos no tiene cerca a familiares a los que visitar—, no pueden trabajar —rara vez se les ofrecen empleos— y no pueden "reintegrarse en la sociedad" —puesto que la deportación es el paso inmediatamente posterior al cumplimiento de sus condenas. El supuesto proceso de "otorgar libertad" se limita a los códigos legislativos, pero no se aplica en la realidad; los internos están literalmente *apresados* en el laberinto de la ley europea. El proyecto tiene la intención de exponer las realidades del sistema del tercer grado. Los presos, que participan en un taller de vídeo, han grabado una serie de piezas que muestran a internos inmigrantes ilegales que actualmente están al amparo del sistema del tercer grado. La artista, con el fin de conseguir una visión más realista, no participa en el proceso de filmación de los presos sino que se transforma en una suministradora/agente de nuevas posibilidades para los internos que, a través de este proyecto, se convierten en coautores del material filmado en vídeo. El proyecto persigue convertirse en una acción sociopolítica consistente que dé visibilidad a la realidad de los presos y que consiga reforzar la idea de la democracia en Europa.



Protocol No. 9 (ETS No. 140), which entered into force on 1 October 1994, is repealed and Protocol No. 10 (ETS No. 146) has lost its purpose.

Coming back from the road I have
taken with them on the 1st day...

Ariel Reichman²²

22

"I am in my hotel room, on my last day in Murcia (26/03/2010) during my first invited research trip, and I read online that Eliraz Peretz has been blown up in the greens of Gaza. Ten years earlier, I had received a newspaper showing a black-and-white portrait of my brother, and the title reading "The soldier carried his dead officer on his back and rescued the force from danger". That time, the brother of Eliraz (Uriel) had been blown up in the greens and browns of South Lebanon. Another pin-up for our collective memories. A moving image, as Hito Steyerl refers to in her film *November*, the only difference in time being the medium it is transferred by. I met Alfredo (Cramerotti) through the beloved Hito Steyerl. I flew to London for 12 hours, although I have incredible fear of flying (Berlin-London-Berlin). It was a rainy day and we sat in a cafe talking about ideas, intimacy and politics. There was an understanding.

22

Estoy en mi habitación de hotel, en mi último día en Murcia (26/03/2010), durante mi primer viaje de investigación como invitado, y leo en Internet que Eliraz Peretz ha muerto en un atentado en las praderas de Gaza. Hace diez años recibí un diario en el que aparecía un retrato en blanco y negro de mi hermano acompañado de un título que rezaba: "El soldado transportó a su oficial muerto sobre la espalda y rescató a sus tropas del peligro". En aquella ocasión, el hermano de Eliraz (Uriel) había saltado por los aires en las montañas del sur del Líbano. Una imagen conmovedora, tal como retrata Hito Steyerl en su filme *November*: la única diferencia entre ambas ocasiones es el medio empleado para transmitirla. Conocí a Alfredo (Cramerotti) a través de mi querido Hito Steyerl. Volé a Londres durante 12 horas, aunque siento pánico absoluto a volar (Berlín-Londres-Berlín). Se levantó un día lluvioso y permanecimos sentados en una cafetería, conversando acerca de ideas como la intimidad y la política. Hubo entendimiento entre nosotros.



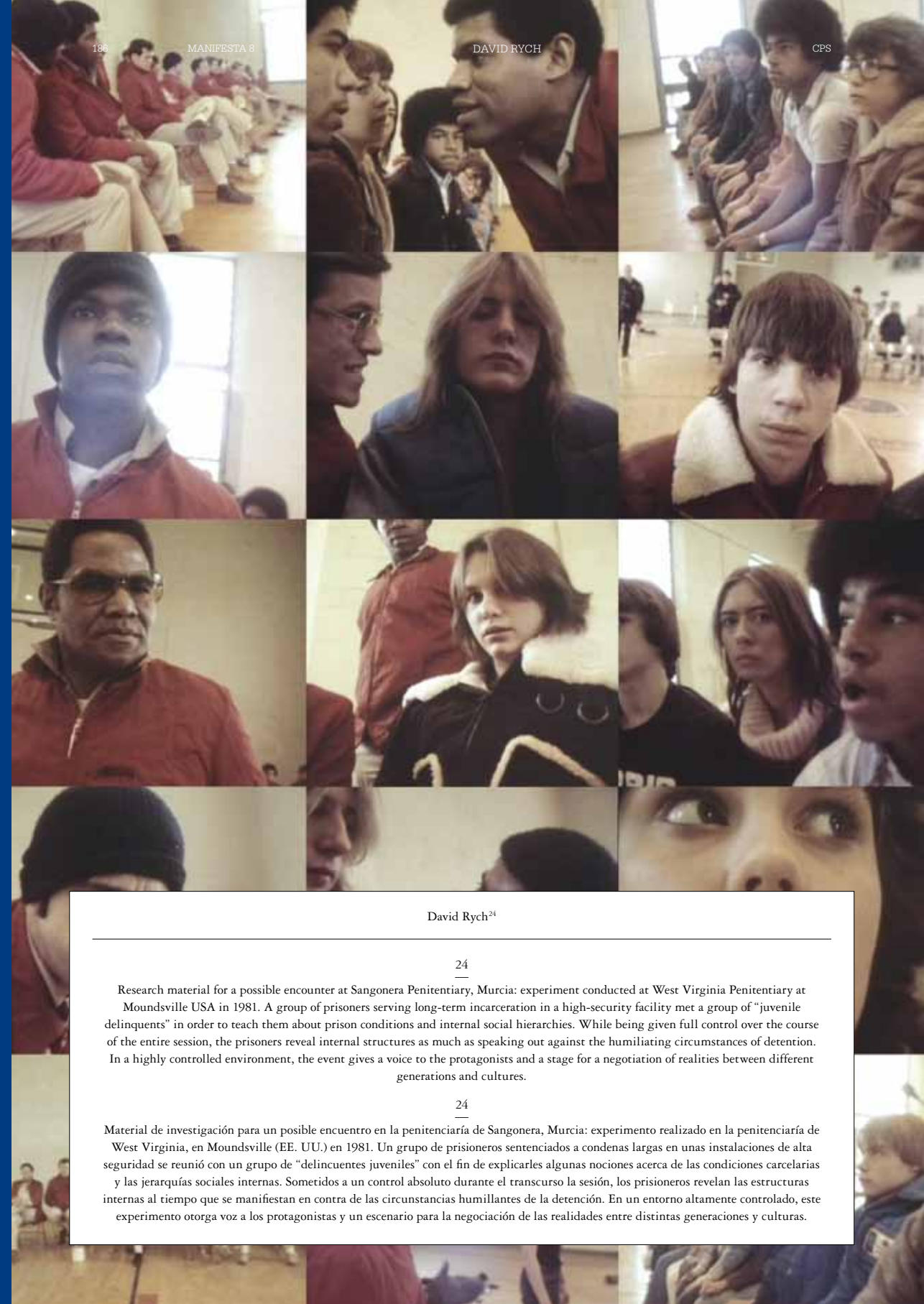
María Ruido²³

23

"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)

23

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 disfraz 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)



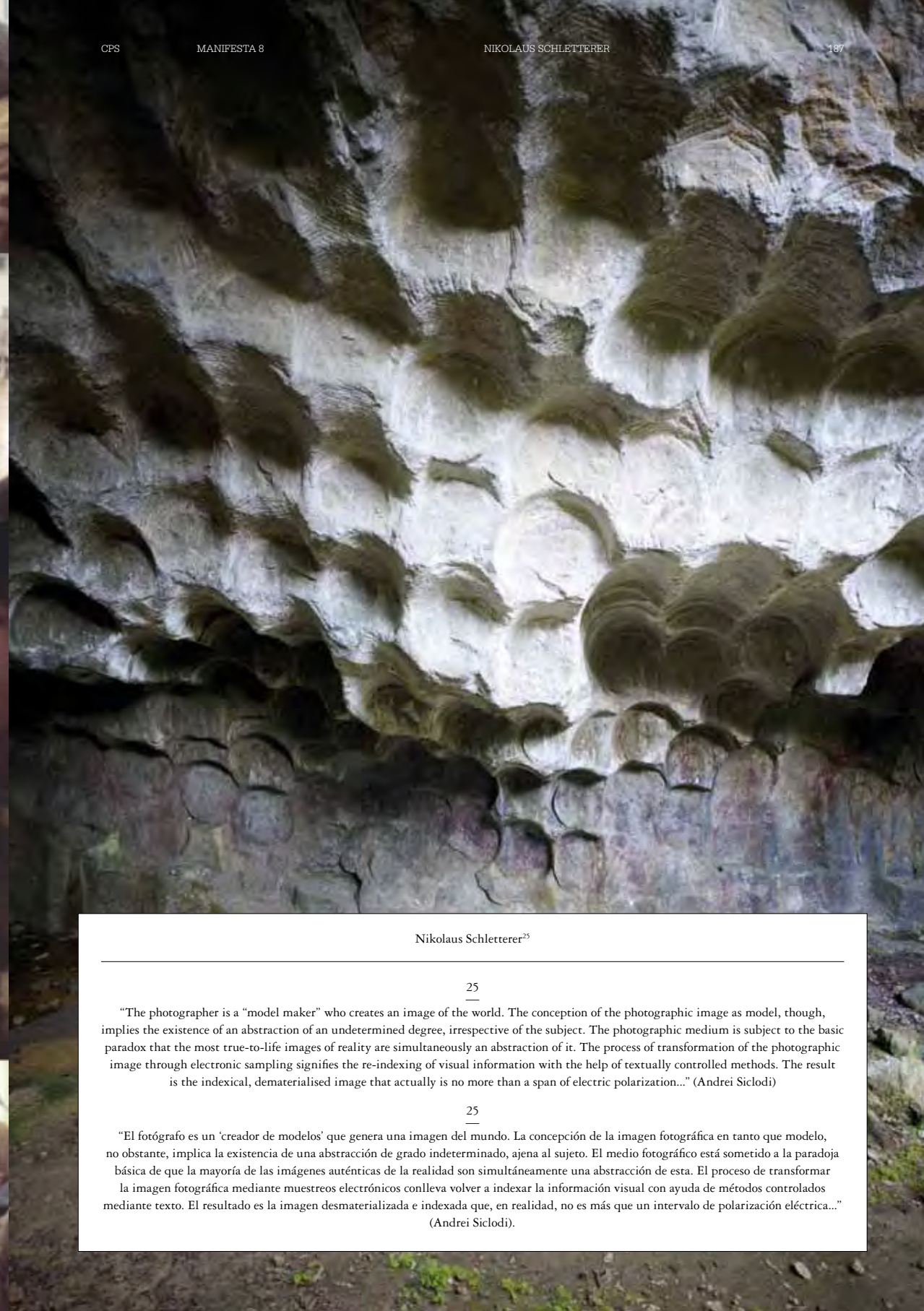
David Rych²⁴

24

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.

24

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.



Nikolaus Schletterer²⁵

25

“The photographer is a “model maker” who creates an image of the world. The conception of the photographic image as model, though, implies the existence of an abstraction of an undetermined degree, irrespective of the subject. The photographic medium is subject to the basic paradox that the most true-to-life images of reality are simultaneously an abstraction of it. The process of transformation of the photographic image through electronic sampling signifies the re-indexing of visual information with the help of textually controlled methods. The result is the indexical, dematerialised image that actually is no more than a span of electric polarization...” (Andrei Siclodi)

25

“El fotógrafo es un ‘creador de modelos’ que genera una imagen del mundo. La concepción de la imagen fotográfica en tanto que modelo, no obstante, implica la existencia de una abstracción de grado indeterminado, ajena al sujeto. El medio fotográfico está sometido a la paradoja básica de que la mayoría de las imágenes auténticas de la realidad son simultáneamente una abstracción de esta. El proceso de transformar la imagen fotográfica mediante muestreos electrónicos conlleva volver a indexar la información visual con ayuda de métodos controlados mediante texto. El resultado es la imagen desmaterializada e indexada que, en realidad, no es más que un intervalo de polarización eléctrica...” (Andrei Siclodi).

(IN)REMEMBRANCE [M-11]

Information is a commodity.¹ Institutions of power have always sought to control its flow, selectively collecting, manipulating and directing its distribution to the masses. In the 21st century – the Information Age – the issues are the same, but now they are in real-time.²

The rise of globalised networks has made the world 'smaller' and more connected.³ Giant media corporations now act as the gatekeepers of society's collective knowledge, using this treasured (and supposedly public) resource to further their own agendas, often without regard for the ethical implications of their policies and conduct. Given this situation, how can we as individuals maintain (or in some instances reclaim) the ability to express our opinions and create our own spaces for critical debate and independent reflection,⁴ especially when such actions oppose the powers in control?

We read our daily newspapers and watch endless streams of live news broadcasts,⁵ but in this era of media saturation⁶ many of us have become desensitised to the reported strife and atrocities of our time. Conventional news structuring often commodifies horrific events into packages of tragic spectacle in order to increase commercial sales and ratings at the expense of providing in-depth analysis and humanistic grounding of the actual situations.⁷ Within this context, how can we consider alternative views of historical events, derive our own opinions and emotions from them and re-examine the stories and lessons they contain?⁸

1. Google Inc. (NASDAQ: GOOG), the leading multinational corporation specialising in Internet search technologies and cloud computing infrastructure, is publicly valued at \$176.26B (source: www.google.com/finance, accessed on: 22/04/2010) 2. Cf. [FALLUJAH . IRAQ . 31/03/2004] (www.takeo.org/nspace/ns011) 3. Cf. Coffman, K. and Odlyzko, A., *The Size and Growth Rate of the Internet*, 1998, AT&T Labs 4. Cf. *Reflection (hope and reconciliation)* (www.takeo.org/nspace/ns028) 5. Cf. *Continuum...* (www.takeo.org/nspace/ns022) 6. Cf. *Data_cosm* (www.takeo.org/nspace/ns015) 7. Cf. *Last Days...* (www.takeo.org/nspace/ns029) 8. Cf. + *requiem* + (www.takeo.org/nspace/ns005)

* (image source) The aftermath of the M-11 train bombings at Madrid's Atocha station on 11/03/2004, in which 191 people were killed and over 1,800 others were injured. The photograph was originally released by Reuters (www.reuters.com) news agency, and has been republished countless times on websites ranging from international news services to small personal blogs.

La información es un bien comercial.¹ Las instituciones de poder siempre han buscado controlar su transmisión, escogiendo de manera selectiva, manipulando y encauzando su distribución entre el público general. En el siglo XXI, la era de la información, los temas son los mismos, pero ahora a tiempo real.²

El auge de las redes globalizadas ha provocado que el mundo se haya hecho más pequeño y esté más interconectado.³ Las gigantescas corporaciones mediáticas funcionan actualmente como guardianas del conocimiento colectivo de la sociedad, empleando este recurso atesorado (y supuestamente público) para engrosar sus propios programas, a menudo sin tener en consideración las implicaciones éticas de sus políticas y actuaciones. A tenor de esta situación, ¿cómo podemos nosotros, en tanto que individuos, mantener – y en algunos casos reclamar – la capacidad de expresar nuestras opiniones y de crear nuestros propios espacios para el debate crítico y la reflexión independiente,⁴ en particular cuando tales acciones se oponen a los poderes que ejercen el control?

Leemos los diarios y vemos las cadenas infinitas de retransmisiones de noticias por televisión,⁵ pero, en esta era de saturación mediática,⁶ muchos de nosotros hemos acabado por insensibilizarnos ante los conflictos y las atrocidades de los que se nos informa. La estructuración convencional de las noticias a menudo condensa los eventos más espantosos en paquetes de espectáculo trágico con vistas a aumentar las ventas comerciales y sus cuotas de pantalla, en lugar de proporcionar un análisis en profundidad y una argumentación humanista sobre las situaciones reales.⁷ En este contexto, ¿cómo podemos considerar planteamientos alternativos de los acontecimientos históricos? ¿Cómo podemos derivar nuestras propias opiniones o sentimientos de ellos y reexaminar los relatos y las lecciones que contienen?⁸

1. Google Inc. (NASDAQ: GOOG), la principal corporación multinacional especializada en tecnologías de investigación por Internet e infraestructuras de computación en nube, está valorada públicamente en 176,26 mil millones de dólares. (Fuente: www.google.com/finance, fecha de consulta: 22/04/2010) 2. Véase también [FALLUJAH IRAQ . 31/03/2004] (www.takeo.org/nspace/ns011) 3. Coffman, K. Y Odlyzko, A., *The Size and Growth Rate of the Internet*, AT&T Labs – Research, 1998 4. Véase también *Reflection (hope and reconciliation)* (www.takeo.org/nspace/ns028) 5. Véase también *Continuum...* (www.takeo.org/nspace/ns022) 6. Véase también *Data_cosm* (www.takeo.org/nspace/ns015) 7. Véase también *Last Days...* (www.takeo.org/nspace/ns029) 8. Véase también + *requiem* + (www.takeo.org/nspace/ns005)

* (fuente fotográfica) Momentos posteriores al 11-M, el atentado terrorista con bombas en un tren en la estación madrileña de Atocha que provocó 191 víctimas mortales y más de 1.800 heridos. La fotografía la publicó originalmente la agencia de noticias Reuters (www.reuters.com), pero se ha vuelto a publicar en incontables ocasiones en páginas web que van desde servicios de noticias internacionales hasta pequeños blogs personales.



Angel Nevarez & Valerie Tevere²⁶

26

- The Decibel Scale (dB)
- 0 Threshold of Hearing
- 10 Normal Breathing
- 20 Leaves Rustling in a Breeze
- 30 Empty Movie House
- 40 Residential Neighborhood at Night
- 50 Loud Radio
- 60 Two-Person Conversation
- 70 Busy Traffic
- 80 Factory
- 90 Water at Foot of Niagara Falls
- 100 Subway Train
- 110 Rock Band
- 120 Threshold of Discomfort
- 130 Machine Gun Fire, Close Range
- 140 Jet at Takeoff
- 160 Wind Tunnel

26

- La escala de decibelios (dB)
- 0 Umbral de audición
- 10 Respiración normal
- 20 Hojas susurrando por efecto de la brisa
- 30 Cine vacío
- 40 Vecindario residencial de noche
- 50 Radio a volumen alto
- 60 Conversación entre dos personas
- 70 Tráfico denso
- 80 Fábrica
- 90 Agua a los pies de las cataratas del Niágara
- 100 Metro
- 110 Banda de rock
- 120 Umbral de la incomodidad
- 130 Fuego de metrallera a corta distancia
- 140 Avión al despegar
- 160 Túnel de viento



Stefanos Tsivopoulos²⁷

27

Archive photo from the delivery and installation of a 4-metre bronze statue of former US President Harry S. Truman downtown Athens, Greece in 1963. Megalooikonomou News Photo Archive, Athens “Truth begins with an axiom of truth. It begins with a decision, a decision to say that the event has taken place.” - Alain Badiou, *The Political As A Truth Procedure*. “My research evolves around the following assumption: the way a story has been documented or told is more important than the story itself. The origin of the story as a true or an untrue event comes second to the ability of the image to evoke genuine emotions and to overlook facts. Archival photos, newsreels, film archives and other historically related imagery that constitute part of our collective memory, do not necessarily serve as ‘representatives’ of a historical truth, but rather as another way to tell a story.” Stefanos Tsivopoulos

27

Fotografía de archivo de la entrega e instalación de una estatua de bronce de 4 metros del ex presidente de Estados Unidos Harry S. Truman en el centro de Atenas, Grecia, en 1963. Megalooikonomou News Photo Archive, Atenas. “La verdad empieza con un axioma de la verdad. Comienza con una decisión, con la decisión de decir que el acontecimiento ha tenido lugar” (Alain Badiou, “The Political As A Truth Procedure”). Mi investigación evoluciona en torno a la siguiente asunción: el modo en que se documenta o comunica una historia es más importante que la historia misma. El origen de la historia en tanto que evento verdadero o falso es secundario con respecto a la capacidad de la imagen de despertar sentimientos genuinos y desatender los hechos reales. Las fotografías de archivo, los documentales de actualidad, los archivos cinematográficos y otras imágenes con carga histórica que forman parte de nuestra memoria colectiva no funcionan necesariamente como “representantes” de una verdad histórica; más bien son otro modo de narrar una noticia.

MURCIA, COMO NUNCA LA HAS VISTO

Wooloo se complace en invitarles a participar el el programa NEW LIFE - una serie de visitas guiadas que tendrán lugar durante Manifesta 8.

Las visitas del NEW LIFE surgirán de la colaboración entre artistas en residencia y personas invidentes de Murcia

FECHAS PROGRAMADAS PARA LAS VISITAS DEL NEW LIFE

- 9 de octubre
- 16 de octubre
- 23 de octubre
- 30 de octubre
- 6 de noviembre

Tendrá lugar a partir de las 12 pm en el Espacio 3, Centro Párraga. Antiguo Cuartel de Artillería. Pabellón 5. C/ Madre Elisea Oliver Molina, s/n 30002 Murcia

Wooloo²⁸

28

Imagine that you are blindfolded. As you walk around, your uneasiness is obvious, your fears and unfamiliarity with the new landscape are clearly evident. Then you take off the blindfold You believe that you can now see everything. But you are wrong. Instead of receiving visual information from your eyes to your brain, it is actually the other way around. You see your surroundings as you remember them. You saw houses and cars before. You know a door from a table. What you will have to unlearn is a great misconception: that you see the world with your eyes. Your visual perception is primarily based on memory.

28

Imagine que es usted ciego. Al caminar, su incomodidad se torna evidente, afloran sus miedos a causa de la falta de familiaridad con el paisaje. Quítese ahora la venda de los ojos. Seguramente creerá que puede verlo todo. Pero se equivoca. En lugar de recibir la información visual que sus ojos envían a su cerebro, la secuencia es inversa. Ve su entorno tal como lo recuerda. Ha visto casas y coches antes. Sabe distinguir una puerta de una mesa. Lo que deberá desaprender es una inmensa concepción errónea: que el mundo se ve a través de los ojos. Su percepción visual se basa primordialmente en la memoria.

MURCIA, COMO NUNCA LA HAS VISTO

Wooloo se complace en invitarles a participar el el programa NEW LIFE - una serie de visitas guiadas que tendrán lugar durante Manifesta 8.

Las visitas del NEW LIFE surgirán de la colaboración entre artistas en residencia y personas invidentes de Murcia

FECHAS PROGRAMADAS PARA LAS VISITAS DEL NEW LIFE

- 9 de octubre
- 16 de octubre
- 23 de octubre
- 30 de octubre
- 6 de noviembre

Tendrá lugar a partir de las 12 pm en el Espacio 3, Centro Párraga. Antiguo Cuartel de Artillería. Pabellón 5. C/ Madre Elisea Oliver Molina, s/n 30002 Murcia

Wooloo²⁹

29

Wooloo will run the world's first non-visual residency program for artists as part of Manifesta 8. For one week each, five selected artist will live and work in a dark, visually distorted exhibition space. To support the resident in her/his life and work during the week, each artist will collaborate with a local Murcian guide who is visually impaired. In cooperation with her/his guide, the artist will use the one-week residency to create a tour of the non-visual space and experience in which s/he is living. On the last day of each residency, the blacked-out space will be opened to visitors in the form of a guided tour.

29

Wooloo dirigirá el primer programa mundial de residencia no visual para artistas en el marco de *Manifesta 8*. En estancias de una semana, cinco artistas seleccionados vivirán y trabajarán en un espacio expositivo oscuro y visualmente distorsionado. Para ayudarlos con su vida y su trabajo, durante esa semana, cada artista contará con un guía invidente de Murcia. En colaboración con su guía, el artista empleará esta estancia para concebir una visita guiada por el espacio no visual y la experiencia que está viviendo. El último día de cada residencia, el espacio en penumbra se abrirá a los visitantes bajo la forma de visitas guiada para invidentes.



Raed Yaasin³⁰

30

“In the early Seventies, the Armenian-Lebanese producer Daniel Der Sahakian got a super great idea. He decided to produce belly-dance music records, and instead of putting a photograph of the singer on the front cover he replaced it with a picture of a very sexy belly-dancer. This great idea turned out to be not really great. The records didn't sell so well in Lebanon and the Arab world. After a year of bad luck, Der Sahakian's stores were running out of business. He got another great idea which was to change the titles of the records into ones that sounded more sexy and exotic and sell them to the West. His records “The exotic orient in the flesh” and “Ten nights from one thousand and one nights” were a big success, so he moved his store from the Armenian refugee camp “Bourj Hammoud” to California, where he started his new company and called it “Voice of the Stars”. Consequently, famous belly-dancers like Najwa Fouad agreed to appear on his records.”

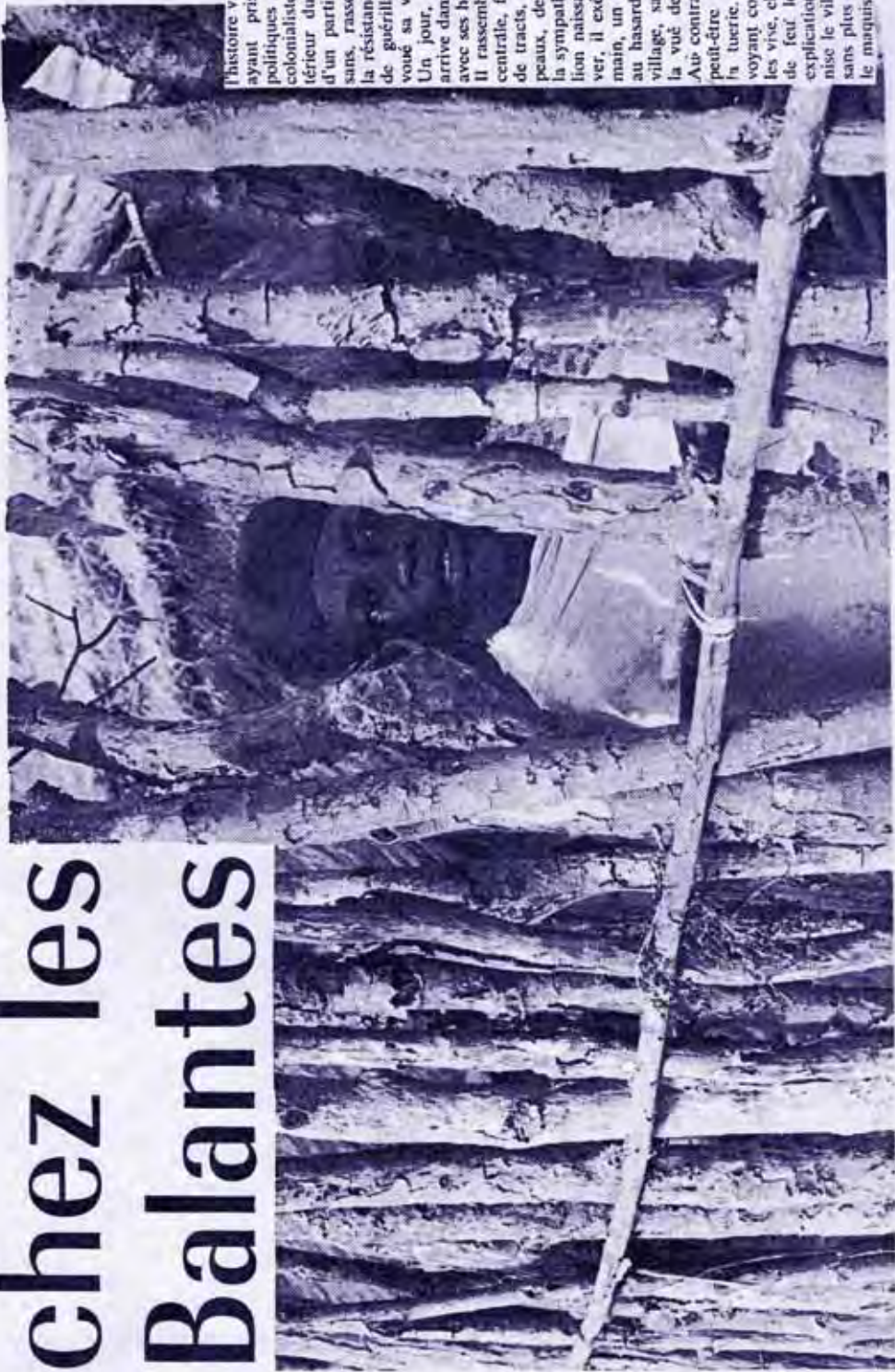
30

A principios de los años setenta, el productor armenio-libanés Daniel Der Sahakian tuvo una idea genial. Decidió producir discos de música para la danza del vientre y, en lugar de colocar una fotografía del cantante en la carátula, sustituirla por la imagen sensual de una bailarina. Esta idea maravillosa resultó no serlo tanto. Los discos no se vendían bien en el Líbano ni en el mundo árabe. Tras un año de mala suerte, las tiendas de Der Sahakian se encontraban al borde del cierre. Entonces tuvo otra gran ocurrencia que consistió en cambiar los títulos de los discos por otros que sonaran más sensuales y exóticos, y venderlos en Occidente. Sus álbumes *The exotic orient in the flesh* y *Ten nights from one thousand and one nights* cosecharon un enorme éxito, de manera que trasladó su tienda desde el campo de refugiados armenios de Bourj Hammoud hasta California, donde fundó una nueva empresa que bautizó con el nombre Voice of the Stars. A partir de entonces, bailarinas del vientre famosas como Najwa Fouad accedieron a aparecer en sus discos.

tranzit.org

Cinéma chez les Balantes

DES FUSILS POUR BANTA



C'est l'histoire vraie d'une paysanne, Awa, qui, ayant pris conscience des problèmes politiques posés par la présence des colonialistes portugais, va militer à l'intérieur du village, expliquer l'existence d'un parti créé pour défendre les paysans, rassembler les énergies, organiser la résistance, préparer les premiers actes de guérilla. Inlassable, cette femme voue sa vie à la cause qu'elle défend. Un jour, le lieutenant portugais Kurt arrive dans le village en l'absence d'Awa, avec ses hommes et quelques cipriotes. Il rassemble la population sur la place centrale, fouille les cases à la recherche de tracts, de photos, d'insignes, de drapeaux, des moindres indices dénotant la sympathie des villageois pour le rébellion naissante. Furieux de ne rien trouver, il exécute froidement, de sa propre main, un certain nombre d'hommes pris au hasard. Cependant, Awa revient au village, sa nièce malade sur le dos. A la vue des Portugais, elle ne fuit pas. Au contraire, elle hâte le pas, pensant peut-être qu'elle sera capable d'arrêter la tuerie. Mais le lieutenant Kurt, la voyant courir vers lui, tire son revolver, les vise, elle et l'enfant, et de deux coups de feu les abat. Plus que toutes les explications d'Awa, ce massacre galvanise le village. Le soir même, les jeunes, sans plus attendre, décident de rejoindre le maquis.

AFRICASIA

Monangambée, la película con la que debuta Sarah Maldoror, está indudablemente destinada a inscribirse entre las mejores obras del cine africano contemporáneo. El elenco tan solo incluye a un actor profesional: Mohamed Zinet (el guardián). Sin embargo, todos los intérpretes, bajo una dirección impecable, penetraron de manera íntima en el alma del texto, en especial Carlos Pestana, que encarna el papel del prisionero Lucas Matéus.

Nadia Kasji.

LE MONDE

Los ganadores. Solo hay dos galardonados; los jueces rehusaron conceder más premios alegando que no deseaban recargar su lista de trofeos con premios de consolación o meros gestos de aliento.

Presentada bajo bandera argelina, *Monangambée* ha otorgado a Sarah Maldoror, pareja del líder angoleño Mário de Andrade, el Gran Premio al Mejor Cortometraje. Esta joven es una cineasta nata. El jurado votó su cinta de manera unánime, una historia dedicada sin concesiones al realismo, a la abyección y al absurdo de la tortura. Una espectacular tragedia que tiene lugar en un escenario de pura simplicidad. Sarah Maldoror retrata el sufrimiento de los oprimidos a través de un original drama de saqueo y privaciones.

Monangambée, una película de Sarah Maldoror. Imagen cortesía de la artista

AFRICASIA

Monangambée, the debut film by Sarah Maldoror, is without doubt destined to be inscribed among the best works of modern African cinema. Among the actors, only one was professional: Mohamed Zinet (the guardian). But all of them, under remarkable direction, intimately penetrated the spirit of the text, especially Carlos Pestana, who plays the role of the prisoner, Lucas Matéus.

Words by Nadia Kasji.

LE MONDE

The winners. There are only two prize awarded - the judges refuted more awards, stating the reason that they did not wish to encumber their trophy lists with consolation prizes or mere gestures of encouragement.

Presented under the Algerian flag, *Monangambée*, Short Films Grand Prize, has been won by Sarah Maldador, the bride of the Angolan leader Mario de Andrade.

This young woman is a natural born film-maker and the jury unanimously voted for her story, a story dedicated with little concession to realism, to the abjection and to the absurdity of torture. A grand tragedy which develops in a scenario of pure simplicity. Sarah Maldoror expresses the suffering of the oppressed through an original dramatic act of plunder and deprivation.

Monangambée, a movie by Sarah Maldoror. picture courtesy of the artist



"Tragique grandeur qui se dégage d'un scénario d'une simplicité épurée"

200 MANIFESTA 8 MATHIEU ABONNENC AND SARAH MALDOROR TRANZIT.COM

"SARAH MALDOROR a su avec un épouillement dramatique original exprimer la souffrance des opprimés"

AFRICASIA

« Monogamie », la première réalisation de Sarah Maldoror, est sans doute appelé à s'inscrire parmi les meilleures œuvres du cinéma moderne africain. Parmi les acteurs, un seul professionnel : Mohamed Zinet (le gardien). Mais tous, admirablement dirigés, se sont intimement pénétrés de l'esprit du texte, surtout Carlos Pestana, qui interprète Lucas Mateus, le prisonnier. Propos recueillis par Nadia Kasji.

Les lauréats

Ils ne sont que deux, les jurés ayant refusé avec raison d'encombrer leur palmarès avec des prix de consolation ou des notions d'encouragement.

Présenté sous pavillon algérien, Monogamie, grand prix du court métrage, a été réalisé par l'épouse du leader angolais Mario de Andrade, Sarah Maldoror. Cette jeune femme est une cinéaste née, et c'est à l'unanimité que le jury a couronné son récit, consacré sans recours au réalisme, à l'abjection et à l'obscurité de la torture.

LE MONDE — 17 juillet 1970 —

BALANTA CINEMA

GUNS FOR BANTA

Esta es la historia verdadera de Awa, una granjera consciente de los problemas políticos causados por la presencia de los colonos portugueses. Awa cobra protagonismo en su pueblo al explicar la necesidad de formar un partido que defienda a los granjeros, de aunar fuerzas, de organizar la Resistencia y prepararse para llevar a cabo las primeras acciones de guerrilla. Implacable, esta mujer consagra su vida a la causa que defiende. Un día, en ausencia de Awa, llega a la población Kurt, un teniente portugués, acompañado por sus hombres y algunos *cipayos* (soldados indios que servían en el ejército de la Compañía de las Indias Orientales). Kurt congrega a la población en la plaza central y registra las viviendas de los lugareños en busca de panfletos políticos, fotografías, símbolos, banderas o cualquier indicio que demuestre la simpatía de los granjeros por la rebelión latente. No encuentra nada. Furioso, ejecuta a unos cuantos hombres elegidos al azar. En ese preciso momento, Awa regresa a su pueblo con su sobrina cargada a la espalda. Al ver a los portugueses, en lugar de escapar, avanza en dirección a ellos, convencida de que puede detener los fusilamientos. Pero el teniente Kurt, al verla correr hacia él, desenfunda su pistola y pega dos tiros que arrebatan la vida a Awa y a su sobrina. Su muerte alienta a la población a reaccionar con un ímpetu que Awa no había conseguido con sus súplicas y palabras. Esa misma noche, los jóvenes de la población se unen a los maquis (la resistencia local y movimiento de liberación).

Guns for Banta (Des Fusils pour Banta), un filme de Sarah Maldoror. Imagen por cortesía de la artista

BALANTA CINEMA

GUNS FOR BANTA

This is the true story of a farmer, Awa, who is conscious of the political troubles caused by the presence of Portuguese colonialists. She becomes a protagonist in her village by explaining the need for a party formed to defend the farmers, to gather energy, organise Resistance and to prepare the first guerrilla acts. Relentless, this woman dedicates her life to the cause she defends. One day, in Awa's absence, Kurt, a Portuguese lieutenant, arrives in the village with his men and some *cipayes* (Indian soldiers serving in the East India Company's army). He assembles the population in the central square and searches the villagers' houses for political pamphlets, photos, symbols, flags or any sign demonstrating the farmers' sympathy for the forthcoming rebellion. He finds nothing. Furious, in cold blood, he executes a number of men he chooses randomly. At this moment Awa returns to her village, carrying her sick niece on her back. Seeing the Portuguese she doesn't run away. To the contrary, she advances towards them, thinking she can stop the killings. But Lieutenant Kurt, seeing her running towards him, takes his gun and fires two shots, killing both Awa and her niece. Her death encourages the village to action, more-so than all of Awa's previous pleas and words to them. On the same evening, the village youths decide to join the "maquis" (the local resistance and liberation movement).

Guns for Banta, (Des Fusils pour Banta) a movie by Sarah Maldoror. Picture courtesy of the artist

CONSTITUCIÓN PARA UNA EXPOSICIÓN TEMPORAL

PROPUESTA DE [REDACTED] PARA
COMISARIAR UNA EXPOSICIÓN COLECTIVA

ZBYNEK BALADRÁN (PRAGA, REPÚBLICA
CHECA), VIT HAVRANEK (PRAGA, REPÚBLICA
CHECA), DORÁ HEGYI (BUDAPEST, HUNGRÍA),
BORIS ONDREIKA (BRATISLAVA, ESLOVAQUIA)
Y GEORG SCHÖLLHAMMER (VIENA, AUSTRIA)

I

En la década de 1990, la antigua Europa del Este se encontró convertida en una de las ramas del orientalismo¹, al menos desde el punto de vista de la práctica académica y artística institucional y no institucional occidental. Nosotros, que a la sazón vivíamos y trabajábamos en cuatro países diferentes de la región

A2/C2 CARLA FILIPE

«LA GEOGRAFÍA

NECESITA MÁS

ESPACIO» O

«LA GEOGRAFÍA

NECESITA ESPACIO»

y participábamos de intercambios intelectuales, empezamos a sentirnos extraña y poderosamente atrapados en un conflicto entre la teoría y la práctica. Justo tras haber superado un sistema artístico estructuralmente petrificado e ideológicamente sobredeterminado por un lado, y el mundo paralelo de una práctica auto-

(1) Es interesante que la clasificación de los idiomas en el sistema universitario francés sitúe las lenguas eslavas de la Europa del Este de acuerdo con políticas coloniales *de facto* como *Langues orientales*, a diferencia de lo que sucede en el sistema anglosajón, que las ubica en un grupo independiente como Lenguas Eslavas, a las que pertenecen según los fundamentos de la lingüística positivista.

CONSTITUTION FOR TEMPORARY DISPLAY

A PROPOSAL FOR CURATING
A GROUP SHOW BY [REDACTED]

ZBYNEK BALADRÁN (PRAGUE, CZECH
REPUBLIC), VIT HAVRANEK (PRAGUE,
CZECH REPUBLIC), DORÁ HEGYI (BUDAPEST,
HUNGARY), BORIS ONDREICKA (BRATISLAVA,
SLOVAKIA), GEORG SCHÖLLHAMMER
(VIENNA, AUSTRIA)

I

In the 1990s, the “Former East” of Europe found itself as one of the offshoots of *Orientalism*⁽¹⁾. At least seen from the point of view of Western artistic institutional, non-institutional and academic practice. The four of us who were at that stage living and working in three different countries of this region and had just started to get involved in intellectual exchanges, soon began to feel strangely and strongly trapped in a conflict between theory and practice. Having only just left a structurally petrified and ideologically over-determined art system on the one hand and the parallel world of a self-determined

A2/C2 CARLA FILIPE

“THE GEOGRAPHY NEEDS MORE SPACE”

OR “GEOGRAPHY NEEDS SPACE”

(1) It is interesting that the classification of languages in the French university system classes the Slavonic Eastern European languages according to *de facto* colonial policies as *Langues orientales*, unlike the Anglo-Saxon system, which places them in an independent group as Slav languages to which they belong on the basis of positivist linguistics.

determinada pero en parte invisible por el otro, fuimos testigos del poder de la mera transformación económica de las sociedades en las que habitábamos. A nuestros ojos, lo más sorprendente era la calidad históricamente nueva y sin embargo ya postorientalista⁽²⁾ de los argumentos derivados de paradigmas antiesencialistas de una filosofía cultural postfoucaultiana y neodeleuziana,

A1/B1 ALEXANDRA GALKINA

LEVANTAOS, VÍCTIMAS DE LA OPRESIÓN

posteriormente, esta nueva oleada de herramientas y cambio de paradigmas poseía una dimensión y un código teórico particulares. Sus participantes rara vez y con dificultad hallaban formatos prácticos adecuados en los que el centrismo del canon y del mercado Euroamericano encajara a priori con la compleja corriente histórica de la transición. Para desembarazarnos de la supuesta supremacía intelectual de los valores del arte occidental por encima de los temas y objetos de estudio sentimos la necesidad de realizar operaciones prácticas (la creación de tranzit.org fue una consecuencia tardía de dicho análisis). La teoría desató varias revoluciones intelectuales. Sin embargo, a un nivel práctico, el motor dinamizador fue la difusión evangélica de las teorías de los (contra)cánones y las prácticas institucionales occidentales, que se antojaban conducidas por un narcisismo amparado en su propio imperio. El objetivo de la operación, al parecer, era replicar a sus propios aparatos de

producción (anti)institucional en esta región derrotada / liberada / libre y, vista a través de su prisma, neocolonizada. Corroboraban así la validez de su propia imagen en un nuevo espejo. Por supuesto, como en toda descripción generalizada, ha habido contadas excepciones. Pero el objeto de esta ob-

una teoría postestructuralista y postcolonial y las reflexiones políticas antagonistas del mundo de la crítica del arte occidental. Tal como entendimos

A1/B1 ADELA JUŠIČ

ARTÍCULOS

AUTOPRESENTACIÓN*

VALORIZACIÓN

(2) Edward W. Said. *Orientalismo*. Barcelona: Debate 2002.

but partly invisible practice on the other, we were witnessing the power of what was merely the economic transformation of the societies in which we lived. It was not just the signs and characters of capitalism that had arrived in our countries, but also different ways of thinking, acting and reflecting in the field of humanities and arts. The most surprising among these was - for us - the historically new, already post-*Orientalist*⁽²⁾ quality of arguments deriving from anti-essentialist paradigms of a post-Foucaultian and cultural philosophy, a post-structuralist and post-colonial theory and antagonistic, political reflections of the critical art world of the West. As we understood only later, this new arrival of tools and the change of paradigms had a theoretical statute and di-

A1/B1 ALEXANDRA GALKINA

STAND UP, ALL VICTIMS OF OPPRESSION

With difficulty, its operators rarely found a *priori* fit the complex historical current of transition we lived in. To get rid of the supposed intellectual supremacy of the values of Western practice over the subjects and objects of more and more felt a necessity for practical operations (and founding tranzit.org was a late consequence of this analysis). Theory itself brought a number of

A1/B1 ADELA JUŠIČ

GOODS

SELF-PRESENTATION*

VALORIZATION

intellectual revolutions. But at a practical level, the motor was the gospel-like spreading of the theories of Western institutional practices and (counter-)canons, which appeared to be driven by its own empire-supported narcissism. The aim of the operation, it seemed,

was to replicate its own apparatuses of (anti-)institutional production in the defeated / liberated / free region, which had been, in its view, neo-colonised. Thus confirming in a new mirror, the validity of its own image. For sure, as in all generalised descriptions, there had been a number of specific exceptions.

(2) Edward W. Said, *Orientalism*, Vintage Books, 1978.

servación era el *modus operandi*⁽³⁾ mayoritario.

La invitación a concebir un concepto para Manifesta 8, una bienal “occidental” cuyo lema oficial es “La Región de Murcia (España) y Europa en diálogo con el Norte de África”, nos recordó de manera inmediata y casi automática nuestra experiencia en los años noventa del siglo xx y decidimos convertirla en el punto de partida de nuestro análisis. La génesis de nuestro planteamiento no sería por tanto el diálogo, sino el conflicto de las transferencias. Entre estas tenemos la transferencia entre la teoría (en tanto que acto imaginativo y simbólico) y la práctica, que en nuestro caso consiste en la organización de una exposición, pues tal fue el formato con el que decidimos trabajar.

II

Una definición de la actividad del comisariado que no sigue a ciegas las corrientes de los mercados y los medios de comunicación oscila entre dos extremos. El

A1/B1 RUTI SELA

MORAL, LIBERTAD, EXTERRITORIO

primero de ellos estipula que los comisarios deberían actuar en el marco de su propia realidad “artística”, es decir: encontrar argumentos para sus actividades en las formas artísticas y las actitudes de los propios artistas: “Confía en el arte, no en los discursos que supuestamente generan arte”.⁴ En cambio, para los defensores de la posición opuesta, los comisarios deben hallar su bagaje en el campo de la teoría y en estructuras intelectuales que los emancipen del “aprendizaje fenomenológico” que refuta los planteamientos especulativos. Ambas posturas, la política/práctica del arte y la política/práctica de la teoría, son reduccionistas y encierran asunciones problemáticas subyacentes. Una articulación teórica no

(3) En esta conexión es necesario mencionar que los manifiestos, pese a su hegemonía teórica, siempre han encarnado el principio excepcional de la representación directa, cosa que los ha distinguido del aparato de la teoría occidental, el cual, a un nivel práctico, entraba en conflicto con los representantes diplomáticos de sus propias ideas acerca de los temas y objetos de estudio.

(4) El comisario suizo Jean Christophe Ammann así lo expresó en una ocasión.

But the object of this observation was the majority *modus operandi*.⁽³⁾

Being invited to write a concept for Manifesta 8, a “western” biennial, and being confronted with the motto that the board of Manifesta had proclaimed for this event, “The Region of Murcia (Spain) and Europe in Dialogue with northern Africa”, we immediately and almost reflexively recalled our experience from the 1990s. And we decided to make it the starting point for all our considerations. We needed to start from a point that was definitely not a dialogue, but a conflict of transfers. Among them is the transfer between theory – as an imaginative and symbolic operation – and practice, in our case the making of an exhibition, since this was the format in which we decided to work.

II

A definition of curatorial activity which does not simply follow the mainstreams of markets and media, oscillates between two extremes. The first says curators should operate within their own “artistic” reality – that is, to find arguments for their activities in artistic forms and the attitudes of the artists themselves. “Trust art, not discourses that supposedly generate art.”⁽⁴⁾

A1/B1 RUTI SELA

MORAL, FREEDOM, EXTERRITORY

On the other extreme, curators are meant to find their background in the fieldsthose intellectual structures which, are reductive. They conceal in themselves problematic assumptions. A theoretical articulation does not automatically translate into real-

(3) In this connection it is necessary to mention that the Manifestos, in spite of their theoretical hegemony, always embodied the exceptional principle of direct representation whereby they distinguished themselves from the apparatus of Western theory, which at a practical level contented itself with diplomatic representatives of their own ideas about the subjects and objects of their studies.

(4) The Swiss curator Jean Christophe Ammann once put it this way.

se traduce automáticamente en la realidad ni en la política o la micropolítica de la organización de exposiciones.⁵ No debe asumirse, aunque a menudo se haga, que una idea teórica (incluidos, por ejemplo, los artículos de los comisarios publicados en los catálogos y los conceptos de exposiciones que a menudo se superponen a dichos ensayos) trascenderá de manera espontánea a la realidad mediante la práctica de la adjudicación y la “creación”. El proceso de redactar un concepto se incluye bajo el epígrafe de “teoría”. Tal como Pasolini señaló en una ocasión, en realidad se trata de un híbrido entre la teoría y la práctica. El concepto de una exposición, como el decorado de una película, es una “estructura que anhela convertirse en otra estructura”.⁶ Se lidiaría con una transferencia igualmente difusa en los casos en los que el juicio y el concepto de la exposición se originan en el extremo opuesto, a modo de deducción de las obras de arte o de un debate personal con el artista. A la luz de la distinción de Pasolini, esta aproximación se antoja una manipulación mecánica que extrae la realidad de un lugar y la traslada a otro, al tiempo que presupone que el motivo de la manipulación de esa obra particular y de no de la multitud de obras maravillosas paralelas está contenido y legitimado en la propia obra.

A1/B1 CATARINA SIMAO

ARCHIVO, SOBREDETERMINACIÓN, KUXAKANEMA,
MOZAMBIQUE, SENSUALIDAD, VOLVO

A1/B1 EMILY ROYSDON

MOVIMIENTO,
IMAGINARIO,
COLECTIVO,
EXPERIENCIA

(5) Tal como observa Gyatri Spivak, la creación y articulación del término “mujer subordinada” no significa que hayamos encontrado un método por el cual estas mujeres puedan mejorar sus vidas o su posición social. Esto solo puede hacerse mediante la representación política (temporal).

(6) Pasolini llama la atención en su ensayo sobre el hecho de que un decorado no puede juzgarse como una creación literaria porque interviene una “técnica autónoma”; él habla de un texto-escena, en el que el numerador debe leer el rótulo en dos direcciones antitéticas como un signo con significado y un signo *kineme* (en conexión con el medio cinematográfico).

ity, or to the politics or micro-politics of exhibition making.⁵ One cannot assume, even though it’s often done, that a theoretical idea (including curators’ essays in catalogues, and the concepts of exhibitions which are often superimposed on these essays, for example), will spontaneously transcend into reality through the practice of adjudicating and “making”. The process of writing a concept comes under the heading of “theory”. As Pasolini once pointed out, it is really a theoretical and practical hybrid. The concept of an exhibition, like the scenario of a film, is a “structure that wants to become another structure”.⁶ One will wrestle with a similarly vague transfer in cases where the judgment and concept of the exhibition originate at the other extreme, as a deduction from the works of art or a personal debate with the artist. In the light of Pasolini’s distinction, this approach looks like a mechanical manipulation which extracts reality from one place and moves it to another, while it presupposes that the motif of manipulation of this particular work and not of the great number of other works, is contained and legitimised in the work itself.

A1/B1 CATARINA SIMAO

ARCHIVE,
OVERDETERMINATION
KUXAKANEMA,
MOZAMBIQUE,
SENSUALITY, VOLVO

Ideally curatorial activity should be grounded in dialectic tension between these two principles, which by means of a third factor, no less meaningful (and from our view possibly the most important), becomes “another structure”: Temporary and contex-

(5) As Gyatri Spivak observes, the creation and articulation of the term “subordinate woman” does not mean that we have found a method whereby these women can improve the conditions of their lives or their social position. That can be done only by means of (temporary) political representation.

(6) Pasolini in his essay draws attention to the fact that a scenario cannot be judged as a literary creation because it concerns an “autonomous technique”; he speaks of a scene-text, in which the numerator must read the sign in two antithetical directions as a sign-meaning and a sign-*kineme* (in connection with the medium of film).

A1/B1 CRISTINA DAVID

LAS COSAS

PEQUEÑAS

IMPORTAN,

VIVAN LAS

MATEMÁTICAS,

VÍDEO, TIEMPO,

NO-REALIDAD

CU-CU, LADO

EQUIVOCADO

Lo ideal sería que la actividad del comisariado se anclara en una tensión dialéctica entre estos dos polos, que, mediante un tercer factor, no menos significativo (y a nuestro modo de ver posiblemente más importante), se convierte en “otra estructura”: los modelos efímeros y contextuales de organización colectiva, micropolíticas curatoriales temporales. Estos no pueden limitarse a postulados teóricos, ilustraciones, metáforas o modelos mecánicos, sino que deben ser tan reales como la propia obra de arte. A la hora de plantear nuestra colaboración con Manifesta 8 decidimos rechazar el principio de toda trascendencia espontánea

de contenido en la exposición y sustituirlo por el principio de la micropolítica activa pasajera, que hemos denominado Constitución para una exposición temporal. Más adelante nos ocuparemos de ello.

Comisariar es un proceso de transferencias múltiples. Entre otras cosas, implica aproximarse a otros idiomas e imaginarios colectivos. Se trata de un proceso de lectura, descodificación, interpretación, traducción y selección de “otros” estadios. Tal práctica (que la etnografía antaño denominó “contacto cultural”) no es específica del comisariado ni de ninguna otra profesión, sino que es omnipresente y, de hecho, se pone en práctica continuamente en el transcurso de cada conversación y en cada contacto del “yo” con otra persona. Las “condiciones históricas particulares”, el “contexto local”, los “híbridos locales específicos” y las conexiones

A1/B1 TANIA WIDMANN

PRÁCTICA COMÚN Y VACUA DE HACER CUALQUIER COSA

explicativas similares proporcionan el conocimiento y las estructuras narrativas sin las cuales los procesos de la creación y del análisis y la interpretación de las obras de arte serían parciales. Un análisis de la coyuntura contemporánea de la globalización (la circulación de capital, de mano de obra y de personas y la expansión de los medios electrónicos) transforma radicalmente ideas previas acerca de lo “vernáculo”, lo “local” o lo “particular” y, por ende, los procesos artísticos y las imaginaciones a ellos referidas. La idea tradicional de lugar, con la que también guarda relación la construcción de la identidad, la historicidad y la memoria, debe ser reescrita. En la actualidad, las diásporas no frugan a modo de grupos cerrados; podemos imaginar una diáspora como un triángulo entre

tual models of collective organisation, temporary curatorial micro-politics. These cannot be limited to theoretical postulates, illustrations, metaphors or mechanical models, but must be just as real as the work of art itself. Co-curating Manifesta 8, we decided to reject the principle of any spontaneous transcendence of the content to the display and to replace it with the principle of temporary active micro-politics, which we have called the *Constitution for Temporary Display*. We will come back to this later.

Curating is a process of multiple transfers. Among other things, it means coming close to other

languages and imaginaries.

It is a process of reading, decoding, interpreting, translating and selecting “other” stages. Such a practice – ethnography once called this “cultural contact” – is not specific for curatorship or any other profession, it is ever-present and is *de facto*

carried out continually, in the course of every conversation and in every contact of the “I” with an other. The “particular historical conditions”, the “local context”, the “specific local hybrids” and similar explanatory connections provide the knowledge and narrative structures without which the process of creation and the process of the analysis and interpretation of works of art would be only partial. An analysis of the contemporary conditions of globalisation (the migration of capital, labour and persons and the expansion of the electronic media) radically transforms previous ideas of the “vernacular”, “local” or “particular”, and along the way, also transforms the artistic processes and imaginations which refer to them. The traditional idea of place, with which the construction of identity, history and memory is also connected, has to be rewritten. Diasporas do not emerge today as closed groups; we can imagine a diaspora as a triangle between the who follows the internet or television broadcasts in his own language in

A1/B1 CRISTINA DAVID

LITTLE THINGS MATTER,

MATH FOREVER,

VIDEO,

TIME,

CU-CU

NON-REALITY,

WRONG SIDE

A1/B1 TANIA WIDMANN

AVOID DO-WHATEVER COMMON PRACTICE

A1/B1 BANU CENNETOGLU

ENCONTRÉ
MI PALABRA,
PERO SÓLO
TENGO UNA:
CO

el emigrante que sigue las retransmisiones a través de Internet o la televisión en su propio idioma en otro rincón del mundo. El significado tradicional de lugar no se borra y el lugar tradicional como tal no se destruye; lo que se altera es la calidad única de la imaginación orgánica del lugar/territorio a partir del cual la identidad genera su propia cualidad histórica contextual, el “arraigo” del artista o la obra

de arte a ese lugar o territorio. Solo puede entenderse en constante interacción y penetración con la migración global de las personas y las interfaces electrónicas que existen más allá de las fronteras físicas de los estados nación.

A1/A2 NEIL BELOUFA

VACACIONES, DEMASIADO PRONTO PARA
UNA AUTOBIOGRAFÍA, CIEGO, GEOGRAFÍA

Las convenciones de la organización de exposiciones, sobre todo de muestras colectivas, siguen obviando estos hechos. Las descripciones de las obras de arte en una exposición y las descripciones de las obras de arte en el catálogo o el Curriculum Vitae de los artistas contienen información que identifica al artista en tanto que persona en

A1/B1 MARTIN VONGREJ

atención a prácticamente las mismas categorías que los carnés de identidad y los documentos de viaje de

CONCIENCIA - ADIVINATORIO — X

los estados nacionales. Participan profundamente en la generación de una esencia nacional, étnica y geopolítica de los artistas y las obras de arte. Los estados soberanos intentan controlar estas condiciones de acceso y movimiento en el contexto del espacio electrónico, pero al aumentar continuamente la intensidad de las fuerzas globales esto solo puede lograrse en un grado determinado. Estas fuerzas están poniendo patas arriba la metáfora del poder “local” y “global”: lo global ocupa ahora el interior, mientras que lo local se convierte en el exterior.⁽⁷⁾ Bajo tales condiciones, cuando el lugar es una entidad desmarcada en una idea caduca de contexto artístico, el enclave deja de existir. Lo construyen los poderes

(7) Marc Augé, *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*, Verso, 2008.

any corner of the world. The traditional signification of place is not wiped out, and the traditional place as such is not destroyed, organic imagination of the place/ground from which the identity grows in its own contextual historical quality, the “rootedness” of the artist or the work of art in this . It can be understood only in constant interaction and penetration with the global migration of persons and the electronic interfaces existing beyond the actual borders of the nation state.

A1/B1 BANU CENNETOGLU

I FOUND MY
WORD, BUT
I DO HAVE
ONLY ONE:
CO

The conventions of exhibition making, especially with group shows, still neglect these facts. To give just one example: Descriptions of the works of art in an exhibition, descriptions of works of art in the catalogue, or the CV of the artists, contain information which identifies the person of the artist by much the same categories as identity cards and travel documents of national states. They participate at real depth in the national, ethnic, geopolitical essentialisation of artists and works of art. Sovereign states attempt to control

A1/A2 NEIL BELOUFA

HOLILYS, TOO EARLY FOR AN AUTOBIOGRAFIE,
BLIND, GEOGRAPHY

the conditions of access and movement in the context of electronic space, but with the continually increasing intensity it can only be done to a limited degree. These forces are turning the power metaphor of “local” and “global” upside-down – the global occupies the inside, in comparison the local becomes the outside⁽⁷⁾. Under such conditions, when the place is a demarcated

entity in an outdated idea of artistic context, the enclave ceases to exist.

A1/B1 MARTIN VONGREJ

It is constructed by the legal or illegal powers that dominate the context. This transposition establishes

CONSCIOUSNESS -
DIVINATORY — X

(binary to the global) the physical, even material status of the local, in the course of which the “physicality” of any sort of local place becomes the outside – a stage.

(7) Marcel Augé, *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*, Verso, 2008.

legales o ilegales que dominan el contexto. Esta transposición (binaria con lo global) establece el estado físico, incluso material, de lo local; en su transcurso, la “fiscalidad” de cualquier tipo de lugar local se convierte en su exterior, en un escenario.

Conscientes de todos estos aspectos y de acuerdo con las citadas reflexiones “fenomenológicas” primero y “teóricas” después relativas a las historias totalitarias, coloniales y transformadoras de los antiguos satélites soviéticos, inmediatamente apreciamos la imposibilidad de materializar la idea de la “Bienal Europea de Arte Contemporáneo en la Región de Murcia (España) en diálogo con el Norte de África” de manera

A1/B1 TOMÁŠ VANĚK

UN DOS TRES CUATRO CINCO SEIS...

ilustrativa. Las reclamaciones geopolíticas de poder subyacentes a esta idea, la heterogeneidad de las realidades, así como la historia milenaria de intercambios y “diálogos” traumáticos entre quienes ocupan el poder en Europa y en el Norte de África y las sociedades (situaciones tópicas), y las estructuras de descolonización y auto-colonización y de convergencias, no nos permitieron plantear la estructura y el formato de un diálogo antiesencialista, no normativo y libre de poder, nuestro concepto ideal para este proyecto. Aunque lo intentamos en varias ocasiones y desde distintos ángulos.

A1/B1 SUNG HWAN KIM

LANGOSTAS

ETERNAMENTE JÓVENES

EN UNA OLLA

En general, nos resistíamos a aceptar el determinismo geopolítico (de Europa y el Norte de África) como eje singular de nuestras deliberaciones. De manera que extrajimos una primera conclusión: si es posible, a la luz de tales condiciones previas, hablar acerca de momentos de un diálogo, solo puede hacerse en un proyecto históricamente invertido surgido de la búsqueda de canales y momentos históricos o actuales específicos que reflejen la calidad de estos intercambios complejos. Tal proyecto podía haberse puesto perfectamente en práctica, pero al final tampoco nos pareció un formato pertinente para nuestra sección de la exposición para Manifesta 8. Este proyecto, cuyo objetivo es someter a análisis y revisión

A1/A2 TRIS VONNA-MICHELL

TIEMPO

Taking this into account and with regard to our above-mentioned firstly “phenomenological”, then later theoretical, reflections experienced with the totalitarian, colonial and then transformational histories of the former Soviet satellite states, we immediately felt the impossibility of realising the idea of “The European Biennial of Contemporary Art Region of Murcia (Spain) in dialogue with Northern Africa” in an illustrative manner. The given geopolitical claims of power behind this notion, the heterogeneity of realities, just like the millennial history of exchange and traumatic “dialogue” between the

A1/A2 TRIS VONNA-MICHELL

TIME

European and northern African power-holders and societies (quite topical situations), structures of de- and self-colonisation and of convergences, did not allow us to think about We tried several times from different angles. In general we did not want to accept the geopolitical determinism (of Europe and North Africa), as a singular axis of our deliberations.

So we drew our first conclusion: if it is possible under such preconditions to talk about moments of a dialogue, then only in a historically inverted project, arising

A1/B1 TOMÁŠ VANĚK

ONE TWO THREE FOUR FIVE SIX...

out of researching specific historic or current moments and channels which reflect the quality of complex exchanges.

A1/B1 SUNG HWAN KIM

AGELESS LOBSTERS, IN A POT

Such a project was undoubtedly waiting to be carried out, transformation, will be the subject of a series of encounters, critical talks and symposia, as well as a book that tranzit.org is going to edit after Manifesta 8 has closed its doors in Murcia.

For the time-span of the event and the exhibition we had in mind, we finally focused our attention on radically subjective artistic positions capable of generating, and commenting on, such histories, particularities and the global phenomena of the transformation of societies. In this, we identified Europe and North Africa as parallel and intertwined narrations, reflected by geo-politically non-determined networks. What we understand by “radically subjective” is the iconoclastic, hybrid, In this way, we

la denominada condición postcolonial, postdescolonizada y postsocialista de la transformación, adoptará el formato de una serie de encuentros, debates críticos y simposios, al tiempo que también verá la luz en el libro que tranzit.org publicará una vez Manifesta 8 haya cerrado sus puertas en Murcia.

Para la duración del evento y la exposición que teníamos prevista, finalmente, centramos nuestra atención en posturas artísticas radicalmente subjetivas capaces de generar y plantear análisis sobre tales historias, particularidades y el fenómeno global de la transformación de sociedades. En este caso identificamos Europa y el Norte de África como parte de unas narraciones paralelas y entrelazadas, reflejadas por redes geopolíticamente indeterminadas. Lo que entendemos por “radicalmente subjetivo” es el concepto iconoclasta, híbrido, situacionista, transgresor y resistente de la práctica artística: obras - intervalos, obras - paréntesis, obras - situaciones, obras - movimiento paralelo, etc.

De este modo creímos que finalmente seríamos capaces de liberarnos, tanto nosotros mismos como los artistas a quienes habíamos invitado, de la cárcel de la dicotomía desconcertante entre un universalismo no reflexivo (y discriminatorio) y las estructuras a priori epistemológicas de la teoría política, la antropología, la sociología y el pensamiento postcolonial, que clasifican y dan forma de antemano al objeto de interés.

III

Para explicar nuestro concepto imaginamos un experimento simple. Imaginamos que invitábamos a todos los habitantes del planeta a escribir o grabar su propia autobiografía. El requisito previo sería un “pacto” que los autobiógrafos firmarían por anticipado, un “Acuerdo de veracidad absoluta”, mediante el cual se comprometerían a decir la verdad sobre ellos mismos, sus realidades, ideas, sentimientos, sensaciones y sueños, la vida, y las condiciones y la época en las que viven.

AI/BI DARIUS MYKSIC

ALLIUM TRICOCCUM,
VAMPIRO, BASTONES PARA
SENDERISMO

Lo que nos interesaba de esta idea era la redistribución de las páginas de la acción autobiográfica universal que modifica el significado de la universalidad, de manera que este conjunto universal de autobiografías no puede denominarse

thought we would not find ourselves and the artists we had invited to be imprisoned in a puzzling dichotomy between an un-reflected universalism (which is discriminatory) and the *a priori* epistemological structures of political theory, anthropology, sociology, and post-colonial thinking, which classify and shape the object of interest in advance.

III

To prove our concept we imagined a simple experiment: We imagined inviting everyone living on the planet to write or record his or her own autobiography. The precondition would be a “pact” the autobiographers sign beforehand, an “Agreement on Absolute Verism”, pledging they will tell the truth about themselves, their realities and ideas, feelings, sentiments and dreams, and the life, conditions and time in which they live.

What we found interesting about this idea is the redistribution of the pages of the universal autobiographical action that changes the meaning of universality, so that this universal set of autobiographies cannot be called by any other title than – *différence*. The autobiographical pact would in this case be the universal *différence*. It would therefore be impossible (subjectively) to think of, embrace or proclaim universality (because it would always – from the very moment of its proclamation – contain some veristic rift, which in the collective idea could become discrimination), but paradoxically, it could be achieved as a pact which everyone from a fear of universal otherness.

It was the discovery of a current we observed in cultural work, a trend the present (a trend which strangely mirrors the homogenising efforts the fading paradigm which Western economic neo-liberalism undertook to legitimise its notion of universalism) that led us to such a naive, neo-Rousseauian *gedankenexperiment*. In the vacuum of trans-societal certainties, historicisation seems to establish an acceptable basis for the construction of a common present. However, the legitimacy of dreaming about the future on the basis of an

AI/BI DARIUS MYKSIC

ALLIUM
TRICOCCUM,
VAMPIRE,
TREKKING
POLES

¡SIN CONTROLADOR NO HAY CONTROL!

de otra manera más que *différence*. El pacto autobiográfico en este caso sería la *différence* universal. Por consiguiente, no sería posible (subjektivamente hablando) pensar, abrazar o proclamar la universalidad —porque siempre, desde el momento mismo de su proclamación, contiene alguna fisura de la verdad, que en la idea colectiva podría desembocar en discriminación— pero, paradójicamente, esta podía alcanzarse en tanto que pacto al que todo el mundo accede por temor a la otredad universal.

En la obra cultural observamos una corriente, la tendencia a historizar el presente (una tendencia que extrañamente refleja los esfuerzos de homogeneización que el desdibujado paradigma que los neoliberalismos económicos occidentales asumieron para legitimar su noción de universalismo), que fue lo que nos condujo a realizar un *gedankenexperiment* tan ingenuo y neorousseauiano. En el vacío de las certidumbres transnacionales, la historización parece establecer una base aceptable para la construcción de un presente común. No obstante, la legalidad de soñar acerca del futuro en un nivel imaginario, simbólico y narrativo se convierte inmediatamente en objeto de crítica por ser un mero juego poético o artístico.

La naturaleza periódica de exposiciones como las bienales, en cierto sentido, auto-legitima con el consentimiento general este mecanismo de conversión de un determinado momento en histórico. Las bienales de arte son contextos donde se espera que los comisarios hablen (o se les obliga a hacerlo) acerca de lo que eran, son o deberían (podrían) ser. Pero ¿qué representan estas historias del momento presente? ¿Qué significa hablar acerca del ahora, referirnos al tiempo en que nos estamos proyectando? ¿Qué tiempo? ¿Qué historias? ¿El momento de la dinámica transformadora de los sistemas posttotalitarios en la Europa del Este (de la que surge *tranzit.org*); el momento de Occidente de examinar su propia identidad económica, postcolonial, religiosa e identitaria (en el que trabajamos); el momento de la cultura mediterránea milenaria caracterizada por la circulación de símbolos culturales, bienes y personas (por el que nos preocupamos); el momento de la construcción de identidades descolonizadas

imaginary, symbolic or narrative level, is immediately criticised as merely being a poetic or artistic game.

The periodical nature of exhibitions such as biennials generally accepted self-legitimacy of the mechanism which we agree makes a certain moment historical. Art biennials are contexts in which curators are expected (or feel obliged) to speak of what was as of what is, and what should (or could) be. But what are these histories of the present day? What does it mean to speak about now, to indicate the time in which we actually project ourselves? What time? What histories? The time of the transformational dynamic of the post-totalitarian systems in Eastern Europe (from which we come as *tranzit.org*); the time of the West examining its own economic, post-colonial, religious and identity foundations (with which we work); the time of the millennial Mediterranean culture characterised by the migration of people, goods and cultural symbols (with which we concern ourselves); the time of the construction of decolonised identities

NO CONTROLLER, NO CONTROL!

(in which we interest ourselves); the time of normative economic and political transformation societies in northern African arendergoing in different ways (about which we have read and heard in our research); the time of migrant workers *sans papiers* and all other diasporic persons in

(en el que nos interesamos); el momento de una transformación económica y política normativa que las sociedades del Norte de África están llevando a cabo de modos diversos (sobre el cual hemos leído y oído hablar en nuestra fase de investigación); el momento de la mano de obra migratoria, de los sin papeles y de todas las personas en diáspora en las grandes metrópolis (entre quienes figuran muchos amigos nuestros); el momento de los solicitantes de asilo criminalizados y de los trabajadores clandestinos (para quienes en ocasiones firmamos peticiones o en apoyo de los cuales nos manifestamos), o quizá el momento de los ciudadanos de pleno derecho con dos, tres o más “identidades culturales” (que algunos de nosotros también tenemos)? ¿O un momento de teoría del arte global contemporánea y un momento de corrientes

A1/B1 BABI BADALOV

VOA IZ OVA

(FIN DE

LA GUERRA)

A1/B1 KARL HOLMQVIST

STREET LOVE, SPACESHIP

EARTH, ASH CLOUD,

SHADES OF GREY

artísticas populares en todo el mundo (en cuya creación Manifesta 8, en tanto que institución, ha desempeñado un papel)? En este momento de una “sobreabundancia de temporalidades” es imposible ceñirse a su unificación. Las temporalidades y presencias fragmentarias son un hecho que casi podría tildarse de condición previa. Sin embargo, no deben aceptarse mecánicamente a modo de ideología (tal como hizo la posmodernidad), sino solo caso por caso y siempre desde

la perspectiva de las particularidades históricas y las cosmologías radicalmente subjetivas. Como hacen los artistas.

Tales pensamientos definieron un segmento de nuestros cuestionarios y deliberaciones, que corrió en paralelo a nuestro proceso de toma de decisiones, al tiempo que esbozábamos un proyecto para nuestra sección de Manifesta 8. ¿Por qué? Porque esta bienal, a nuestro parecer, constituye un desafío teórico a la reflexión y reevaluación de la práctica del comisariado al tiempo que funciona a nivel práctico como instrumento para ejecutar esta reevaluación. Ello no obsta para que, por otro lado, no sea más que otro espectáculo cultural que sigue la lógica intrínseca y los juegos de poder de las economías y hegemonías culturales occidentales.

the great metropolises (which many of our friends are part of); the time of the criminalised asylum seekers and clandestine workers (for whom we sometimes sign petitions and demonstrate) or rather the time of fully-fledged citizens of two, three and more “cultural identities” (which some of us also have)? Or a time of a contemporary global theory of art and a time of a global artistic mainstream (the creation of which Manifesta as an institution plays a constituting role)? In the time of an “overabundance of temporalities” it is impossible to fasten on to unification. Fragmented temporalities and presences are a fact, one could almost say a pre-condition. But one cannot mechanically accept them as an ideology (as the post-modern did), but only as case-by-case studies, and always in the perspective of historical particularities and radically subjective cosmologies.

A1/B1 BABI BADALOV

VOA IZ OVA (WAR IS OVER)

A1/B1 KARL HOLMQVIST

STREET

LOVE,

SPACESHIP

EARTH, ASH

CLOUD,

SHADES OF

GREY

Like artists do.

Such thoughts marked a segment of our questioning and deliberations, simultaneous to our decision-making, while we were drafting a sketch for our section for Manifesta 8. Why? Because this biennial, we thought, is on the one hand an open theoretical challenge to reflect and re-evaluate curatorial practice, and an instrument on a practical level for realising this re-evaluation. But yet it is equally just another cultural spectacle, following the intrinsic logics and power-games of Western cultural economies and hegemonies.

Por este motivo, finalmente, muy tarde, quizá demasiado, decidimos iniciar un proceso que bautizamos con el nombre de Constitución para una exposición temporal. ¿Qué es esta Constitución⁽⁸⁾ para una exposición temporal? Actualmente es un proceso concebido durante los preparatorios de la muestra. Y, puesto que es un proceso no regulado y sin un objetivo predeterminado, solo podemos exponer su curso previo e indicar la motivación subyacente y algunos de los obstáculos que hemos encontrado. Invitamos a todos los artistas a participar y a implicarse en el proceso, en un procedimiento de toma de decisiones colectivo. El punto de partida era un conjunto de cuarenta preguntas que habíamos discutido, preguntas acerca de las condiciones específicas de una bienal como tal y de la institución de la exposición colectiva en general. La toma de decisiones relativas a estas preguntas y la solución adoptada formaban parte intrínseca del procedimiento. El proceso arrancaba con un escenario tautológico, ya que, en tanto que comisarios invitados por Manifesta, desafiábamos a los artistas a quienes nosotros mismos

AI/BI MATHIEU ABONNENC/SARAH MALDOROR

SOLIDARIDAD, SENTIMENTALISMO, ALIANZAS, NOSOTROS

habíamos elegido. Ahora bien, el proceso se había estipulado desde el principio de tal manera que englobaba el potencial para una inversión interna de la constelación *a priori* en el poder (es decir: el rechazo del equipo de comisarios). Como consecuencia, un debate entre los comisarios y artistas derivó en la posibilidad de la dimisión de tranzit.org tras elegir a los artistas (una implantación radical de la idea de una Constitución para una exposición temporal) y en la posible subordinación a un colectivo auto-organizado formado por artistas y comisarios. Finalmente fueron los artistas quienes rechazaron esta propuesta.

Nuestra propuesta de Constitución de una exposición temporal perseguía crear un espacio político y social auto-constituyente y autónomo en el que los artistas, junto

(8) El término "Constitución" quizá sea un tanto grandilocuente, ampuloso, y desde el comienzo hemos albergado dudas acerca de si por sus conexiones nacionalistas durante los dos últimos siglos no perdería peso y resultaría demasiado vinculante para quienes deberían ser sus autores. Por otro lado, la Constitución, en tanto que idea filosófica, filosófico-política, autónoma y utópica, posee una dilatada historia inspiradora propia.

For this reason we finally, and quite late, maybe even too late, decided to initiate a process we called the Constitution for Temporary Display (CTD). What is this Constitution⁽⁸⁾ for Temporary Display? At the moment it is a process conceived during the preparations for the exhibition. And because it is an unregulated process, which does not have a predetermined aim, we can only pass on a commentary about its previous course and indicate the motivation behind it and some of the problems it generated. collective decision-making

AI/BI MATHIEU ABONNENC/SARAH MALDOROR

SOLIDARITY, SENTIMENTALITY, ALLIANCES, WE,

procedure. The starting point was a set of forty questions we had mooted, questions about the specific conditions of a biennial as such, and of the institution. But from the beginning the process was to include the potential for an inner reversal of the *a priori* constellation in power (i.e. the dismissal of the team of curators). As a consequence of this, a discussion between the curators and artists led to the alternative of the resignation of tranzit.org after the choice of artists had taken place – as a radical implementation of the idea of a temporary exhibition constitution – and to subordinate to a self-organising collective formed by artists and curators. Finally it was the artists who rejected this proposal.

The motivation of our proposal for the CTD was the creation of an autonomous, self-constituting, social and political space, in which the artists

(8) The word "Constitution" is maybe a little grand, proclamative, and from the beginning we were doubtful whether by its etatist, nationalist, connections of the last two hundred years it would not weigh down and be too binding on those who should be its authors. On the other hand the constitution has, as a philosophical, philoso-political, autonomist and utopian idea, its own long inspirational history.

AI/BI BORIS CHARMATZ
 REINVENCIONES DE
 LAS LIMITACIONES
 ECONÓMICAS E
 INSTITUCIONALES _
 DANZA AMPLIADA _
 MUSEO DE LA DANZA _
 PERMEABILIDAD DE LOS
 CUERPOS _ BORRADOR

una respuesta consciente a temas de una “teoría de la práctica” que inauguraba un tercer espacio entre la teoría y la práctica de la exposición, un espacio donde actúan los comisarios, pero en el que estos se internan a la deriva, entregando toda su autoridad a favor de la Constitución. Durante el proceso constituyente —que se encuentra en activo en estos momentos y tuvo una primera culminación en un intenso debate de tres días de duración con la mayoría de los artistas participantes, un colectivo que, a primera vista, no compartía más que haber sido seleccionado por nosotros en junio— nuestro objetivo no era asumir la función profesional de comisarios; hemos renunciado a una teorización previa de este proceso y minimizado los ejemplos históricos porque entendemos el proceso constituyente como un evento colectivo, no armónico y performativo (temporal) y no como una reflexión acerca del constitucionalismo. Consideramos que el perfil de este espacio, por su propia existencia, debe identificarse desde dentro mediante la actitud y las propuestas de los participantes. La Constitución para una exposición temporal debe ser un espacio autónomo de representaciones micropolíticas temporales de un colectivo de artistas⁽⁹⁾ y comisarios... y posteriormente del público.

El acto en sí de la auto-constitución, según acordamos en la reunión mantenida con este heterogéneo grupo, debe ir precedido de la pregunta: ¿qué ha conducido a esta acción? Afrontamos dos problemas principales, ninguno de los cuales tiene legitimidad en el contexto de la Constitución. El primero es el acto de elegir a los comisarios y el segundo el acto de los comisarios de elegir a los artistas (ambos tuvieron lugar fuera del contexto de la Constitución y presentan la naturaleza del

con los comisarios y posteriormente el público, someterían su existencia y la existencia de su obra a las críticas, a la imaginación y a la formulación en el contexto de una exposición colectiva temporal. El momento constituyente, en sí mismo, contiene una oposición canónica de relación entre lo individual (*habitus*) y lo social, en la producción de una acción colectiva. Como se deriva de nuestro cuestionario acerca de las micropolíticas expositivas, esta acción conformaba asimismo

(9) Estos artistas no se conocían; lo hicieron durante el encuentro constituyente de tres días de duración, a raíz del cual mantuvieron el contacto electrónicamente.

would, together with the curators, and later the audience, subject their existence and the existence of their work to criticism, imagination and formulation in the context of a temporary group exhibition. The constitutive moment in itself contains a canonical opposition of relationship between the individual (*habitus*) and the social in the production of a collective action. As follows from our questioning of exhibition micro-politics, this action was also our conscious response to issues of a “theory of practice”, by opening a third space between theory and the practicality of the exhibition; a space which the curators are a part, but enter on the basis of *dérive* – surrendering all their authority in favour of the Constitution. During the constitutional process – which is in motion right now and which had

its initial culmination in June during three days of intense debate with the majority of the participating artists, a collective which at first sight shared nothing but being selected by us – we do not want to take a professional curatorial role; we have renounced a prior theoretisation of this process and minimised historical examples because we understand the constitutive process as a collective, disharmonic, performative event (temporality) rather than a reflection about constitutionalism. Our opinion is that the outline of this space, insofar as it has to exist, must be indicated from within through the attitude and proposals of the participants. The CTD must be an autonomous space of temporary, micro-political representations of a group of artists and curators – and later audiences.⁽⁹⁾

AI/BI BORIS CHARMATZ
 RÉINVENTIONS
 DES CONTRAINTES
 ÉCONOMIQUES ET
 INSTITUTIONNELLES _
 DANSE ÉLARGIE _
 DANCE MUSEUM _
 PERMÉABILITÉ DES
 CORPS _ BROUILLON

(9) These artists had never met before as a group. Together, we succeeded in holding a three-day constitutional meeting in Murcia, and apart from this, the artists were in contact with each other via the internet.

establishment de poder institucional). Ello nos obligó a formularnos preguntas como: ¿acaso el acto de proclamación de una Constitución no es meramente un juego en el que participan quienes determinan las reglas para aquellos que deben jugar acatándolas? ¿No es otro ardid caprichoso, a modo de un manifiesto, en ese juego infinito de distinciones que enfrenta a los comisarios entre sí? En comparación con un manifiesto, una Constitución presenta una distinción básica y, en tal sentido, la validez de cada uno difiere: el manifiesto se materializa como una declaración de intenciones y objetivos políticos, mientras que el proceso constitucional en el que estamos sumidos consiste en recopilar reglas reveladas o negociadas y destinadas a materializarse al entrar en vigor (en nuestro caso, efímeramente). Ahora bien, muchas Constituciones nunca han llegado a estar vigentes. La historia de las Constituciones utópicas es larga y es posible que la Constitución para una exposición temporal se convierta en una mera nota al pie en sus páginas. No obstante, la diferencia entre imaginar un manifiesto utópico o una Constitución para Utopía⁽¹⁰⁾ nos condujo desde el principio a decantarnos

AI/BI HEMAN CHONG

DESACUERDOS,
GENEROSIDAD,
PLURALIDAD
SINGULAR,
RECOMENDACIÓN,
ALUCINACIÓN
CONSENSUADA

por la segunda. Y, aun a riesgo de no originar ninguna Constitución (de una Utopía), nos internamos por esta senda en lugar de darnos por satisfechos con lo que hasta cierto punto sería una narración ornamental de un texto para un manifiesto que no conseguiríamos hacer entrar en vigor. Obviamente, el llamamiento a elaborar una Constitución fue anunciado por quienes ostentaban el poder para hacerlo, porque para ellos no constituía una prohibición a priori. Y sí,

así fue como ocurrió. Pero ¿acaso quienes luego se convierten en sus verdaderos iniciadores deben sentirse como alumnos aplicados que, de acuerdo con sus habilidades, satisfacen los deberes que les impone el maestro? ¿Qué sucede si tales deberes son inadecuados? ¿O si los involucrados en el proceso, los artistas, son en esencia malos alumnos que no desean hacer sus tareas? ¿O si están directamente

(10) Extraído de Immanuel Wallerstein.

The very act of self-constitution agreed during the meeting of this very heterogeneous group, must be preceded by the question: What is it, that led to this action? Two problems loom large, legitimacy in the context of the Constitution. The first is the act of choosing the curators and the second, the act of the curators choosing the artists – both took place outside the context of the Constitution and have the nature of the institutional power establishment. Thus we had to face questions

AI/BI HEMAN CHONG

DISAGREEMENTS,
GENEROSITY,
SINGULAR
PLURALITY,
RECOMMENDATION,
CONSENSUAL
HALLUCINATION

like: is the proclamative constitutional act merely a game by those who determine the rules for those who must play according to the rules? Is it not just another fancy, manifesto-like gimmick in the endless play of distinctions that curators engage against each other? In comparison with a manifesto, a constitution has one basic distinction and in that way the validity of each differs – the manifesto is realised as an act to proclaim political aims and intentions, whilst the constitutional process we are engaged in is a collection of revealed or negotiated rules aimed at realising themselves by coming into force (in our case temporarily). However, there were many constitutions which never came into force. The history of Utopian constitutions is long and it is possible the CTD will be a footnote among them. But the difference between an Utopian (manifesto) and an Utopia-like⁽¹⁰⁾ (constitution) order of imagination, led us from to the necessity of choosing the Utopia-like direction from the start. And at the price of risking that no (Utopia-like) constitution would originate, we set out on this road rather than be satisfied with what would, to a certain extent, be an ornamental narration of a manifesto text we could had the power of announcing it, because for them it was not prohibited. Yes, that was how it happened. And those who then have to be its real initiators also have to feel like good pupils who, according to their abilities, fulfill the task their teacher gives them? But what if the task is a bad one? Or what if the

(10) We take this from a talk by Immanuel Wallerstein

en contra de tales tareas, en contra del principio de la producción y transferencia de conocimiento entre quien las impone y quien las ejecuta? Y he aquí que nos encontramos en el momento de redacción de este texto, en medio de un juego de auto-legitimación, forzados a aceptar la siguiente retórica: “Creemos que tenéis razón y aceptamos vuestros argumentos, pero al mismo tiempo, existen razones para creer que la idea de una auto-constitución proporciona tres opciones o potenciales que contradicen tales argumentos”.

En primer lugar, antes de decidir el método procedimental, podríamos haber debatido si fundar una democracia/autocracia/anarquía mayoritaria o minoritaria y podríamos haber rechazado la idea de elaborar una Constitución. En retrospectiva, este rechazo podría parecer una elección crítica minoritaria, pero en realidad otorga libertad. Esto nos lleva a otra realidad, una realidad fundamental para el diálogo propuesto por el lema de Manifesta 8: nadie puede decidir en qué condiciones y con qué contactos nace, y ningún Estado ofrece a sus ciudadanos la posibilidad de renunciar a su propia ciudadanía sin adquirir otra distinta. El ciudadano, ya sea por nacimiento o por llevar en el código genético sangre de antiguos vasallos, es automáticamente propiedad del Estado en cuyo territorio nace; de hecho, algunos Estados imponen el cumplimiento ambas condiciones.⁽¹¹⁾ Un estado nación democrático, por consiguiente, es un sucesor consciente (casi podría decirse dinástico) del estado feudal, pues es dueño de sus siervos. El estatismo democrático disfraza esta relación discriminatoria a tenor de la regla

(11) Existen estados cuya ciudadanía está a la venta; por ejemplo, las Bahamas o la República Dominicana. Incluso Austria ofrece ciudadanía a los inversores que establecen un negocio en su territorio con una cierta cantidad de capital. Sorprende que no exista ningún movimiento lo bastante potente como para luchar por crear un país (dotado de su propia *Constitución*) y ofrecer su ciudadanía simplemente a quienes la soliciten, sin prestar atención a su vínculo de vasallaje original.

A1/B1 BASMA EL-SHARIF

ARTIFICIO ARTIFICIOSO

participants in the process, the artists, are essentially bad pupils who do not want to accept tasks as they were given? Or if they are against tasks as such, against the principle of production and the transfer of knowledge between the tasking and the tasked? And here we find ourselves at the moment this text is written, in the middle of a self-legitimising play, having to accept this rhetoric: “We think you are right and we agree with these arguments, but at the same time there are three reasons why we think the idea of self-constitution provides new choices or potentials which counter these arguments”.

First – before it was decided by whatever procedural could have argued about majority/minority/democracy/autocracy/anarchy and we could have refused the idea of a constitution. In retrospect, the refusal may seem a minor, critical choice, but it in reality it means freedom. Which brings

A1/B1 BASMA EL-SHARIF

CONTRIVED ARTIFICE

us back to another reality, a reality fundamental to the proposed dialogue in the motto of Manifesta 8: No one can decide into what conditions and connections she/he is born, and no state offers its citizens the possibility their own citizenship without their being able to take on another citizenship. The citizen is automatically owned by the state on whose territory or from the blood of whose former vassals she/he has been born, some states even make both a condition ⁽¹¹⁾. A democratic nation state is therefore a conscious, almost dynastic successor of the feudal state, owning its serfs. Democratic etatism disguises this discriminatory relationship by the rule

(11) There exist states whose citizenship one can purchase; for example, the Bahamas or the Dominican Republic. Even Austria offers citizenship to investors who establish a business there with a certain amount of capital. It is surprising that no strong movement exists which would strive to create a country (and its constitution), which would offer citizenship on the basis of simple requests of people without view to their original vassal bond.

SISTEMAS DE CONOCIMIENTO

de “sangre o tierra”, la idea de la nación/nacionalidad que, como todos sabemos bien, no es más que una Comunidad imaginada.⁽¹²⁾ En su primera formulación de acciones, por ende, la Constitución para una exposición temporal debe garantizar las mismas condiciones tanto para quienes comulguen con ella como para quienes la rechacen, y hacerlo al margen de la forma que adopte tal re-

chazo. Se trata de una paradoja legal, que las leyes constitucionales dirimen mediante la regla del *ultra vires* (más allá de los poderes), principio que limita la validez de la Constitución a los postulados incluidos en el contexto de esta (no necesariamente acerca de las Constituciones de estados exclusivamente, puesto que a menudo se da en contextos de federaciones de estados). La doctrina *ultra vires* fue una de las causas por las que surgieron los tribunales constitucionales y federales (nacionales).

De la legalidad de las revoluciones se deriva un segundo argumento. ¿Cuál es el estado legal de una revolución? ¿Una democracia mayoritaria contempla la posibilidad legal de transformarse por sus propias reglas en un sistema completamente diferente? En una época de transformación posttotalitaria, los políticos y abogados constitucionales consagran gran parte de su atención a las “garantías” legales contra el retorno de diversas formas de “totalitarismo”, pero ¿acaso estas garantías no son al mismo tiempo garantías contra una conversión legal de un sistema democrático en otro sistema nuevo? En el curso de analizar la historicidad de la revolución podemos afirmar que las revoluciones son, desde el punto de vista de los sistemas a los que reemplazan, ilegales. En el mejor de los casos, la Constitución para una exposición temporal podría convertirse en una plataforma de esta índole. Pero ya hemos aprendido que adoptar esta posición de manera voluntaria es incurrir en un

(12) Benedict Anderson. *Imagined Communities*. New York: Verso, 1983.

of “blood and land” – the idea of the nation/nationality which we well know is an *Imagined Community*.⁽¹²⁾ Therefore in its first formulation of action, the Constitution for Temporary Display must ensure the same conditions for those who do not take part as for those who do take part, and this without regard to whatever form their refusal of the Constitution will take. It is a legal paradox, which constitutional law negates by the rule *Ultra vires* (Beyond the Powers), by the principle limiting the validity of the constitution to postulates included in the context of the constitution (it need not be about the constitutions of states alone, since contexts *Ultra vires* Another

SYSTEMS OF KNOWLEDGE

argument derives from the legality of revolutions. What is the legal status of a revolution? Does a majority democracy include the legal possibility of transforming itself by means of its own rules into a completely different system? In a time of post-totalitarian transformation, politicians and constitutional lawyers devote large and far-reaching attention to a legal “insurance” against the return of various forms of “totalitarianism”, but is this insurances at the same time an insurance against a legal change of a democratic system into another, new system? In the course of looking at the historicity of revolution we can state that revolutions are illegal, if seen from the point of view of the systems they replace. At its best CTD could

(12) Benedict Anderson, *Imagined Communities*, Verso, 1983.

error, pues ofrece la posibilidad legal en sí misma de ser reemplazada por otro sistema.⁽¹³⁾

Finalmente, existe un tercer argumento. Consideramos que cualquier tipología de grupo de personas tiene el potencial y la posibilidad de elegir organizarse, y esto fue parte de nuestro problema: los criterios para invitar a los artistas diferían mucho de convocarlos a compartir una acción constituyente. La idea de una acción constituyente se nos ocurrió después. Aún así, en nuestras reuniones acordamos que la idea de elaborar una Constitución no debería presentar el formato de un juego. La propuesta de elaborar esta Constitución no llegó a materializarse (aunque había algunos entre nosotros que deseábamos redactarla y enviarla para someterla a análisis y recibir los comentarios pertinentes al respecto). Posiblemente hemos fracasado. Pero lo único que podemos anhelar y en lo que podemos creer es en que la culpa es vuestra.

(13) En este sentido, el juego *Nomic* creado por el filósofo Peter Suber en 1982, constituye toda una inspiración. “*Nomic* es un juego en el que cambiar las reglas constituye un movimiento. En ello difiere de prácticamente todos los demás juegos existentes. La actividad principal de *Nomic* consiste en proponer cambios en las reglas, debatir la pertinencia de modificarlas en tal sentido, someter los cambios a modificación, decidir qué puede y qué no puede hacerse después, y hacerlo. Incluso es posible cambiar esta regla nuclear del juego, por supuesto” Peter Suber. *The Paradox of Self-Amendment* (apéndice 3). New York: Peter Lang Publishing, 1990, 362.

be such a platform. But as we have by now already learned, taking such a position voluntarily is already making a mistake, because it offers the legal possibility for itself to be replaced by another system.⁽¹³⁾

And finally there is a third argument: We believe that of people has the potential and possibility to organise themselves – and this was part of our problem: the criteria for inviting artists were quite different from having them share in a constitutional action. The idea for a constitutional action came after that. But in our meeting we agreed that the idea of a constitution should not take the format of a game. Finally, the proposal for this constitution never fully emerged (even though some of us wrote it down and then wanted to send it in for further comments). We may have failed. But the only thing we can hope for, and in which we believe: It is caused by you.

(13) In this respect the game *Nomic* is inspirational, created by the philosopher Peter Suber in 1982. “*Nomic* is a game in which changing the rules is a move. In that respect it differs from almost every other game. The primary activity of *Nomic* is proposing changes in the rules, debating the wisdom of changing them in that way, voting on the changes, deciding what can and cannot be done afterwards, and doing it. Even this core of the game, of course, can be changed.” Peter Suber, *The Paradox of Self-Amendment*, Appendix 3, Peter Lang Publishing, 1990, p. 362.



Kuwait, 1983. Sin domicilio fijo: actualmente vive y trabaja en Beirut (Líbano), desde octubre de 2009.

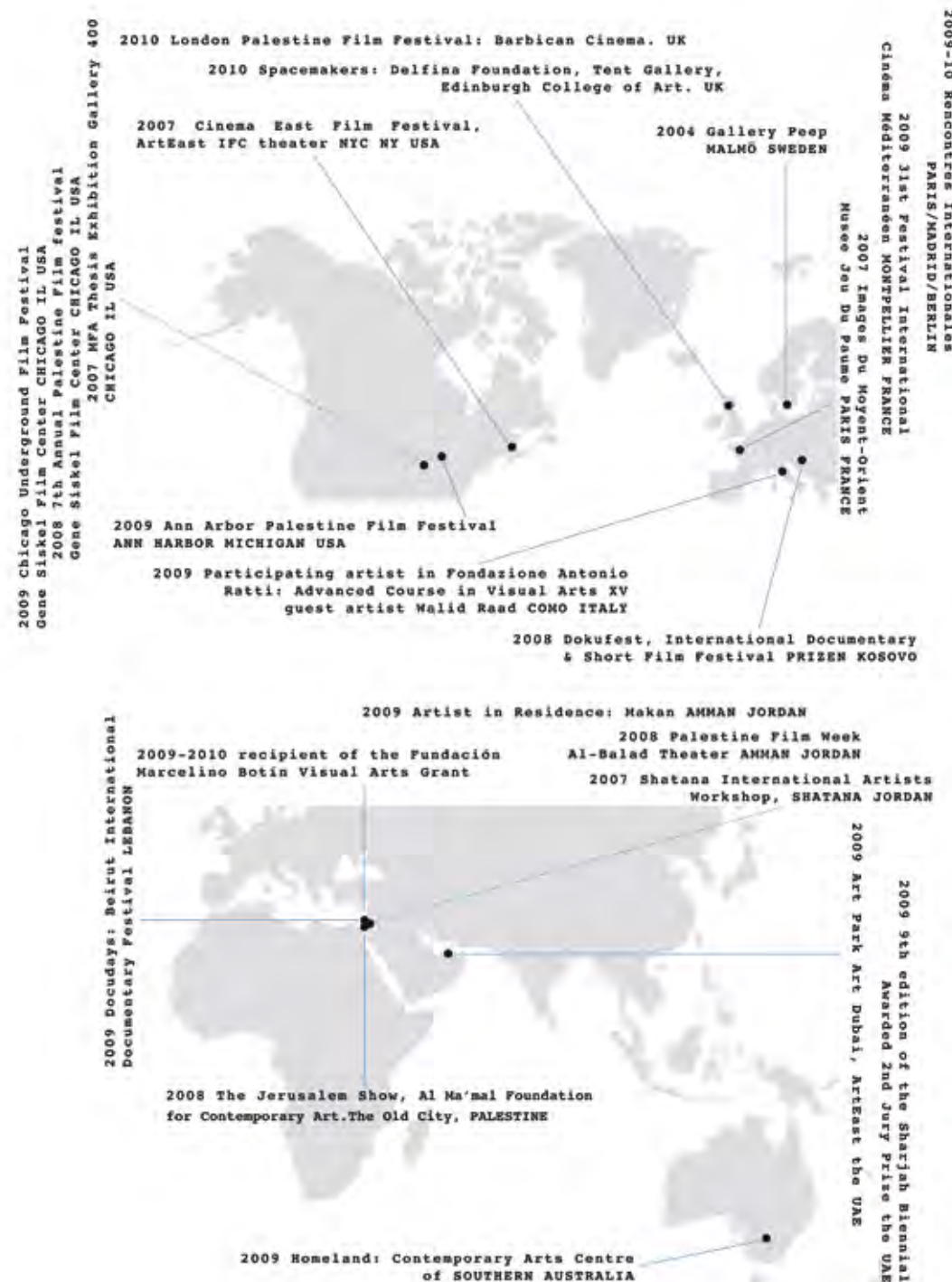
DECLARACIÓN DEL ARTISTA

Basma Al-Sharif es un palestino [,pæliˈstɪniən] *adj* (Gentilicio) natural o relacionado con Palestina / *n* (Términos históricos) persona natural o habitante del antiguo mandato británico, o sus descendientes, en especial los árabes que actualmente viven en los Territorios Administrados de Palestina, Jordania, Líbano o Israel, o bien como refugiados del territorio ocupado por Israel cuya obra es artificiosa *adj*. Planeada o calculada; que no es espontánea o natural; elaborada: *una novela con un final artificioso* artificio [ˈɑːtɪfɪs] *n* 1. recurso inteligente; estratagema ingeniosa 2. engaño hábil o sutil 3. destreza; inteligencia 4. un artefacto hábilmente artificioso 5. Conocimiento del oficio *obsoleto*.

1983, Kuwait. baseless: currently living & working in Beirut, Lebanon since October 2009.

STATEMENT

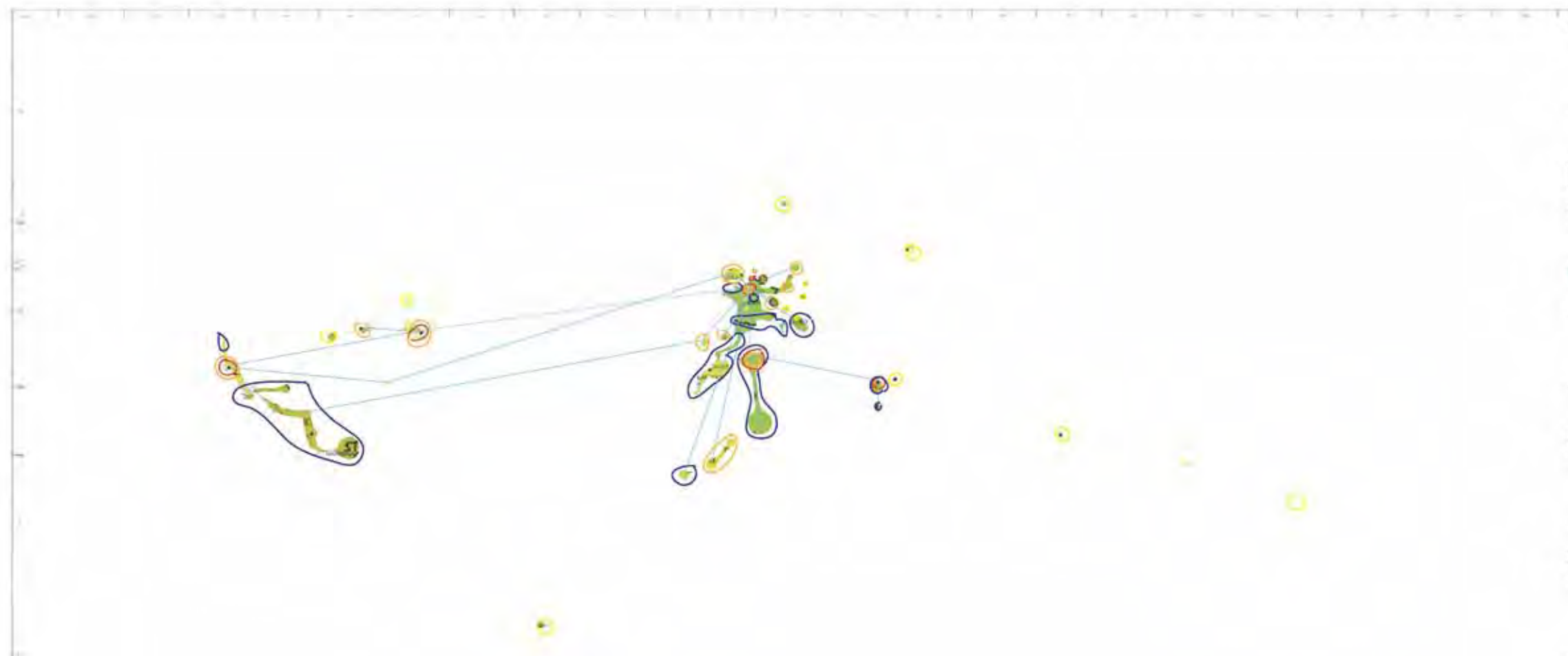
Basma alsharif is a Palestinian [,pæliˈstɪniən] *adj* (Placename) of or relating to Palestine / *n* (Historical Terms) a native or inhabitant of the former British mandate, or their descendants, esp such Arabs now living in the Palestinian Administered Territories, Jordan, Lebanon, or Israel, or as refugees from Israeli-occupied territory whose work is con-trived (kn-trvd) *adj*. Obviously planned or calculated; not spontaneous or natural; labored: *a novel with a contrived ending* artifice [ˈɑːtɪfɪs] *n* 1. a clever expedient; ingenious stratagem 2. crafty or subtle deception 3. skill; cleverness 4. a skillfully contrived device 5. *Obsolete* craftsmanship.



I can't grow

to become man 50 years old
 i am stil a boy with feeling 50 year old my father
 i stil speak in my mother language
 i stil speak my father language
 i was 15 years old
 after school in my smal town Lerik
 by IRANIAN border
 I went 400km for 1st time FAR
 BAKU (CAPITAL AZERBAIJAN)
 entered state art college
 it was soviet time
 so many police eyes
 so many undercover KGB eyes
 I was so affraid walk on street
 in capital city
 more affraid take metro
 I have so many terrible memories of that time
 almost no happy one
 1978-1980 i was in RED ARMY
 it was near MOSCOW
 i was beaten so many time
 i have so many terrible memories of that time
 after RED ARMY i went to LENINGRAD
 to make art like PIKASSO JACKSON
 POLLOK ANDY WARHALL
 I REMEMBER they teach us to HATE
 ANDY WARHALL
 HATE SEX PISTOLZ
 AMERICAN CAPITALISM
 SOVIET NEWSPAPERS write about
 demonstrations unemployments

in the NY streets
 in Leningrad i work in building construction
 it was so hard winter time
 same time I become underground artist
 I joined nonconformist movement
 my 1st exhibition in 1985 didnt opened
 because KGB didnt allowed
 when USSR crush down by PERESTROIKA
 all artists life change and my life change
 I FEEL MORE FREE HAPPY
 my 1st travel was to POLAND
 my 2nd travel to BUDAPEST
 my exhibition at MUCHARNOK
 NATIONAL GALLERY HUNGARY
 my 3rd travel to GERMANY MUENSTER
 my 4th travel to AMERIKA
 TO MAY GRUPP EXPOSITION
 WHAT IS FORBIDDEN ITS ALLOWED
 AFTER ALL TRAVELL I CONFUSE
 OF TOO MUCH SEEN
 Since that I live nomad life
 I live in PARIS now
 I speak TALYSH AZERI RUSSIAN
 ENGLISH FRENCH TURKISH PERSIAN
 I want speak SPANISH GERMAN ITALIAN
 I want to be EU citizen
 I PROMISE deserve it
 I have so many terrible memories of that time.

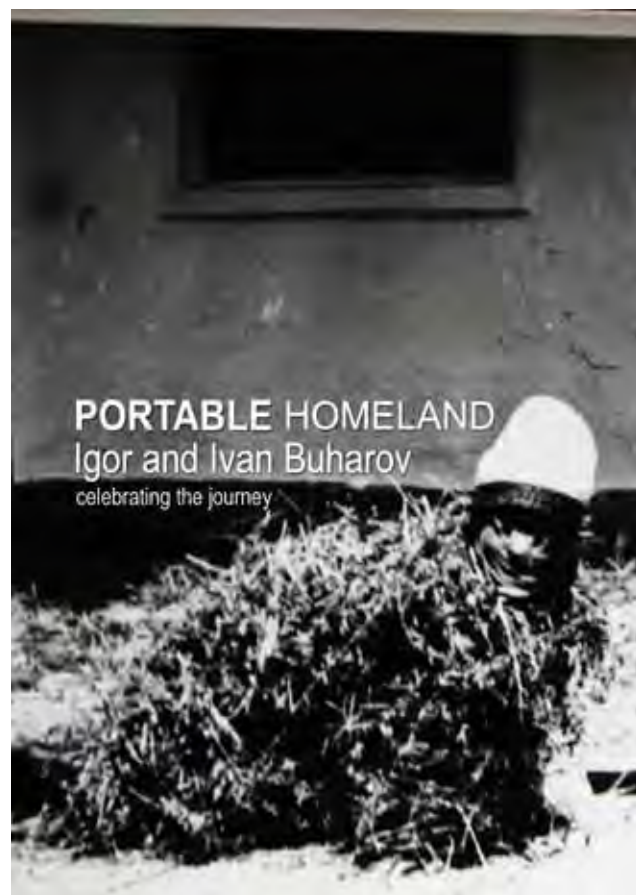


WORLD MAP :

*Places that Neil Beloufa
or his work without him
has visited from 1985 to 2010 **

- plane travel
- life and studies
- works shown or produced with Neil Beloufa on site.
- works shown or produced without Neil Beloufa.
- holidays with Neil Beloufa





Erick Beltrán / Models to create objects

Object - Process

Model/Theory
diagrams & definition

**Image/Archive of
Ideological Objects**

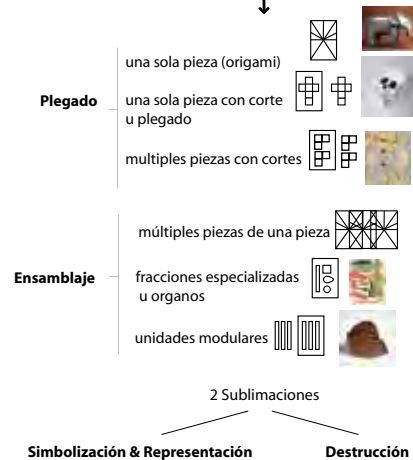
Maquettes/Forms
Diagrams and folds
workshop/reassembling parts

**The Punctual Event/
Folding Problems
the real**

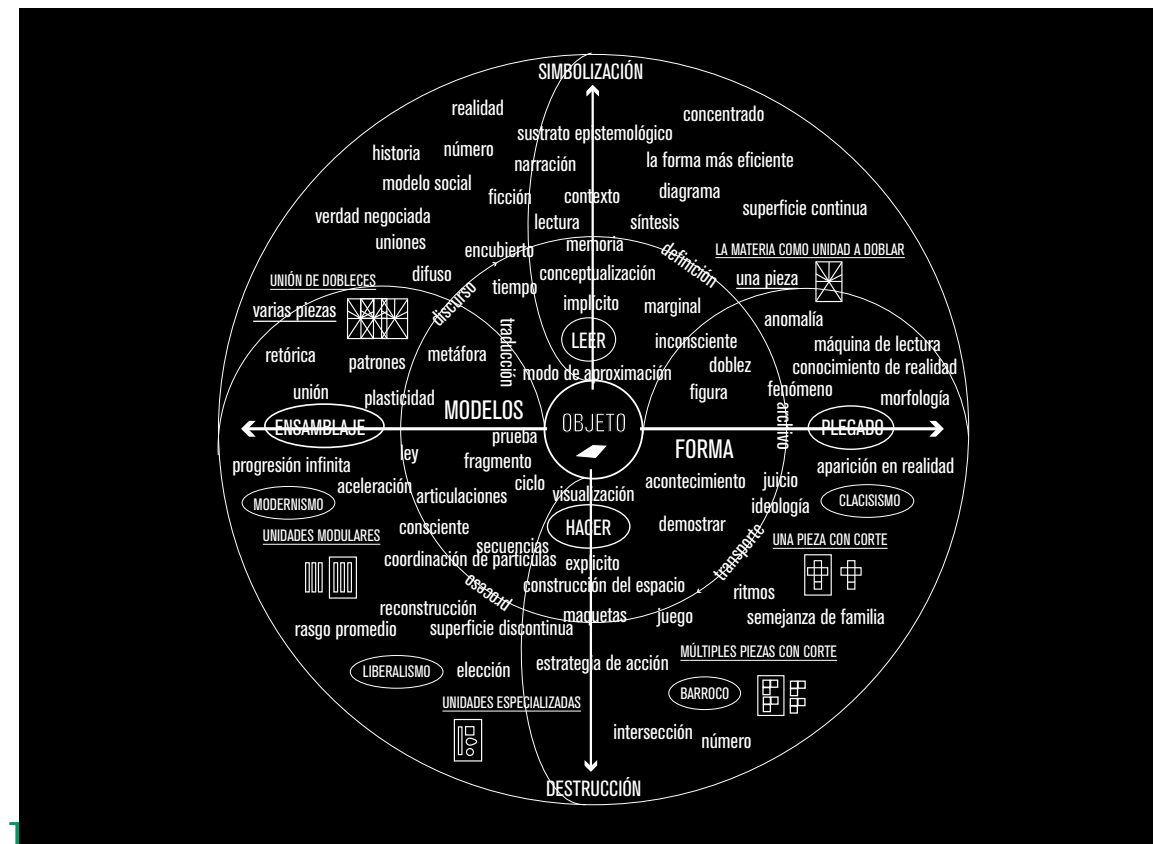
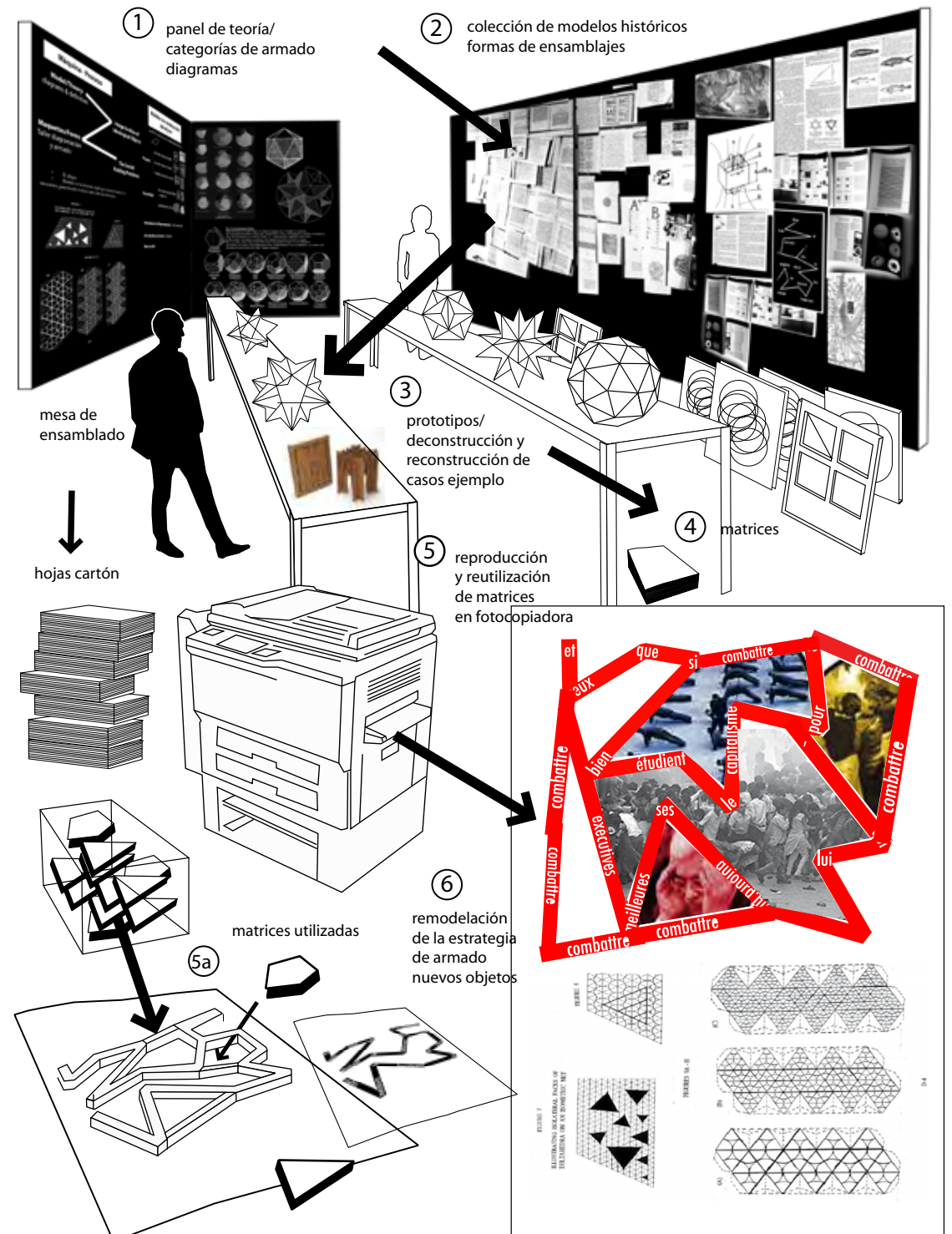
- El pliegue: fuga el espacio.
- La materia: es la estructura rígida que soporta el motor y el mecanismo, garantizando el enlace entre todos los elementos.
- El diagrama: permite llegar a la singularidad del objeto y a la circulación mínima de energía.
- El evento: como se presenta el objeto ante una serie de fuerzas puntuales.

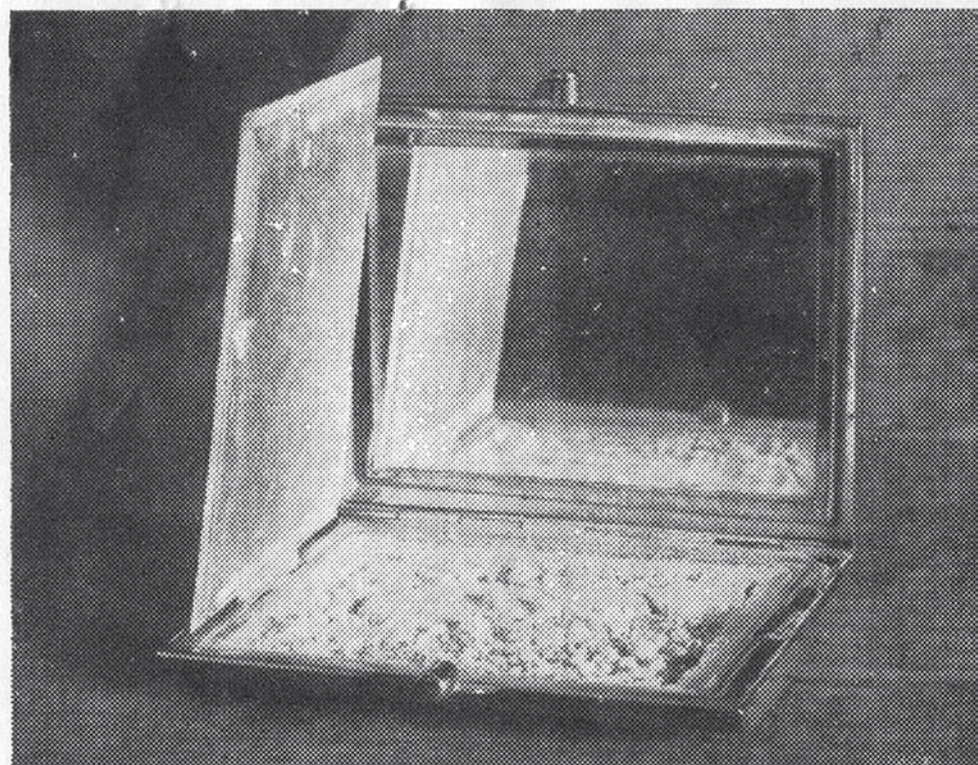
Modelos de construcción del objeto

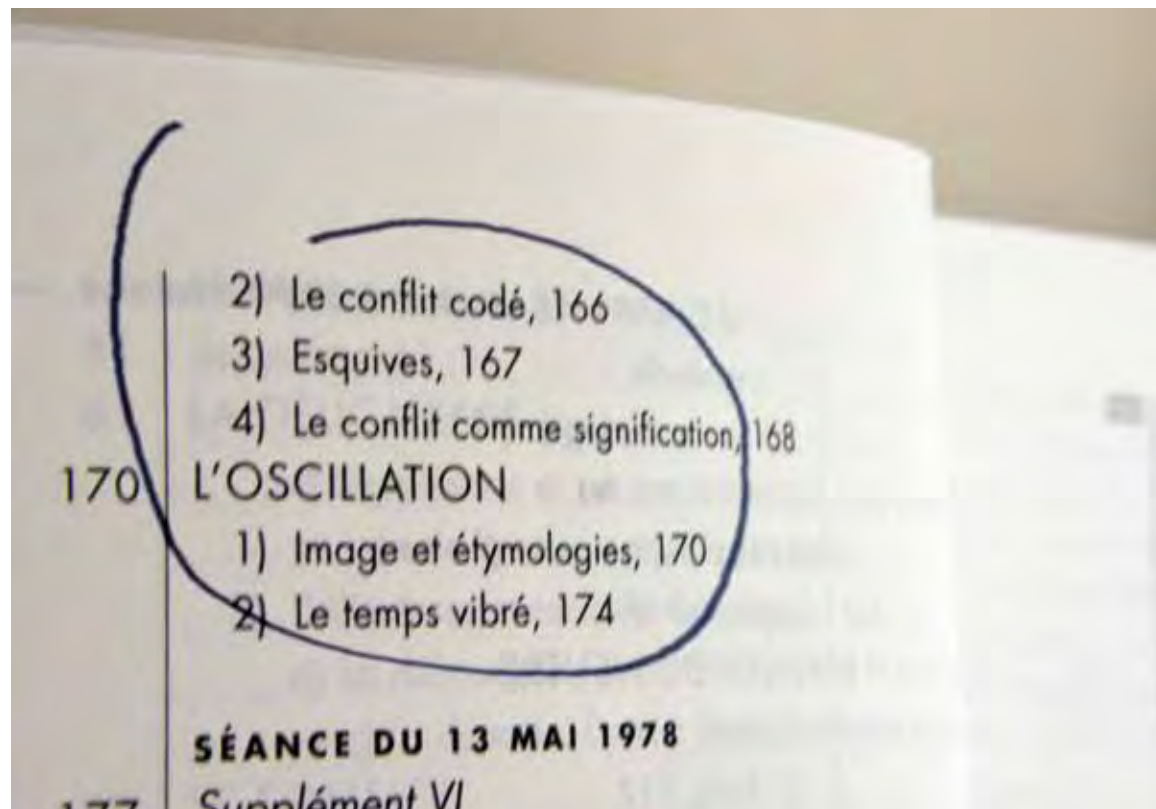
a partir de una hoja (materia prima) podemos generar:



Modelos para construir objetos



Photo**Quiz****No. 1****Series 3****Game 46**



© Fatima Rojas

© Nicolas Couturier >

Levée des conflits

Conception Boris Charmatz
Assisted by Anne-Karine Lescop
Light Yves Godin
Sound Olivier Renouf

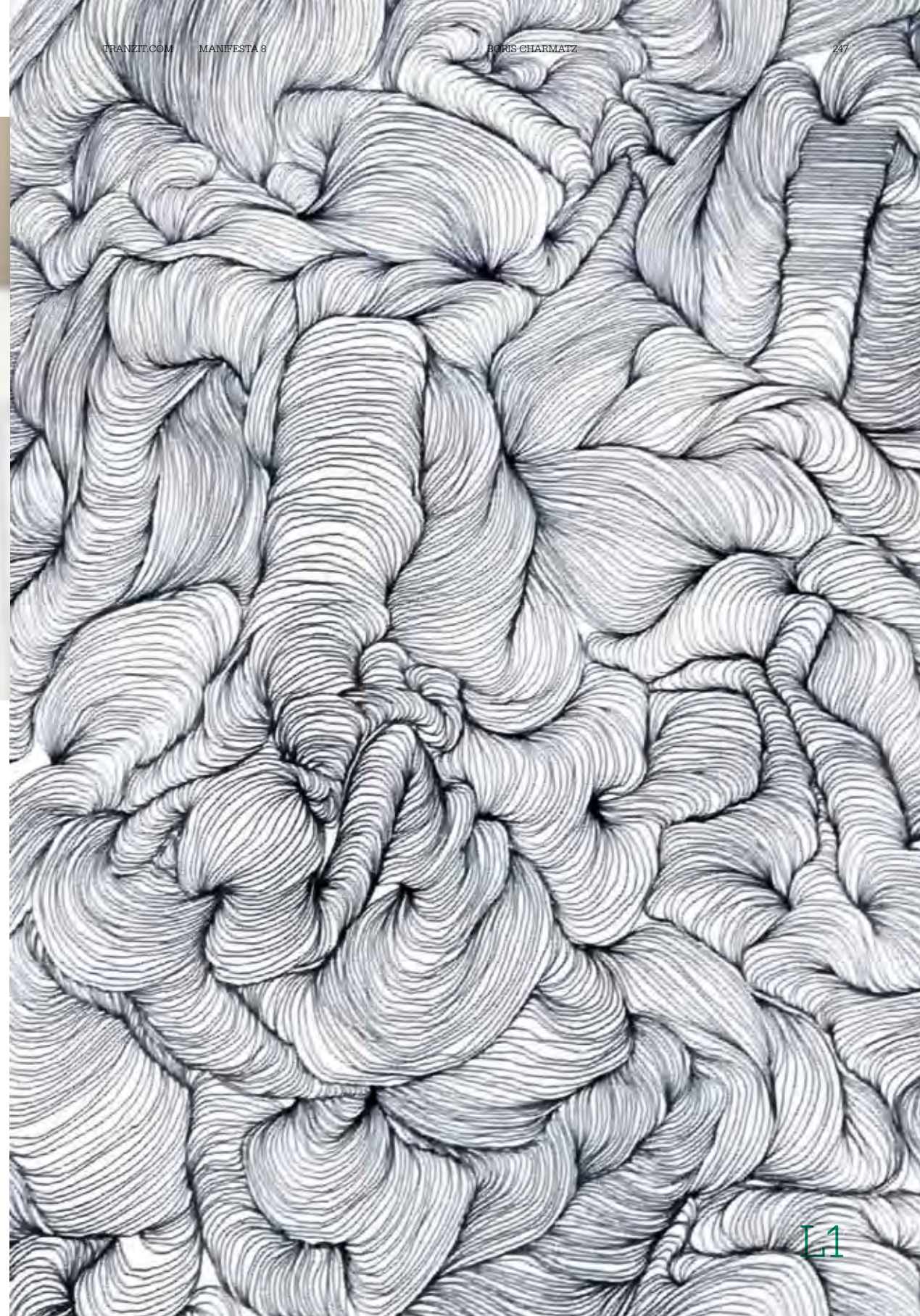
Interpretation Eleanor Bauer, Nuno Bizarro, Mathieu Burner, Magali Caillet-Gajan, Boris Charmatz, Sonia Darbois, Olga Dukhovnaya, Olivia Grandville, Peggy Grelat, Gaspard Guilbert, Taoufiq Izzediou, Lenio Kaklea, Jurij Konjar, Élise Ladoué, Catherine Legrand, Maud Le Pladec, Éric Martin, Naiara Mendioroz, Thierry Micouin, Andreas Albert Müller, Mani Asumani Mungai, Élise Olandeguy, Felix Ott, Annabelle Pulcini, Fabrice Ramalingom, Nabil Yahia-Aïssa

Production Musée de la danse / CCNRB
 Musée de la danse / Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne -
 Direction : Boris Charmatz.
 Association subventionnée par le ministère de la Culture et de la Communication (Direction Régionale des Affaires Culturelles / Bretagne), la Ville de Rennes, le Conseil régional de Bretagne et le Conseil général d'Ille-et-Vilaine.
 Culturesfrance regularly contributes to the international touring of Musée de la danse.

Coproduction Théâtre National de Bretagne Rennes; Manifesta 8 Murcia (Spain) ; Théâtre de la Ville-Paris; Festival d'Automne à Paris

With the support of Bonlieu Scène nationale Annecy, Chassé Theater Breda (Netherlands) and Teatro Maria Matos Lisbon (Portugal)

This project is supported by Culturesfrance/Ville de Rennes.



LOULOU
LOULOU
LOULOU
LOULOU
LOULOU
LOULOU
LOULOU
LOULOU
LOULOU
LOULOU

CHERINET



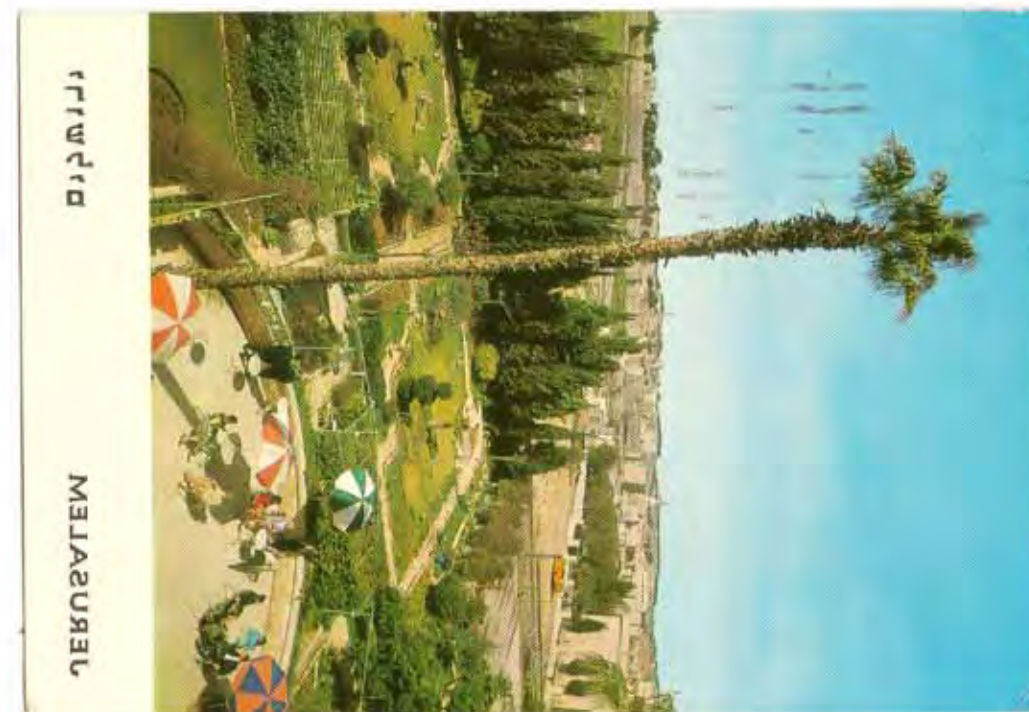
The Sirens of Titan

Kurt Vonnegut

Heman Chong

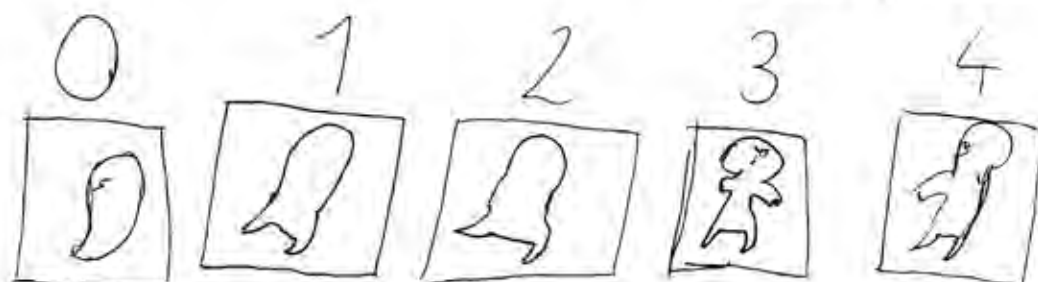


K1



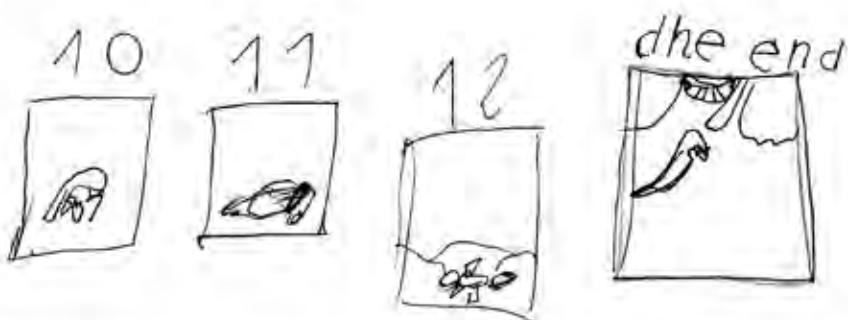
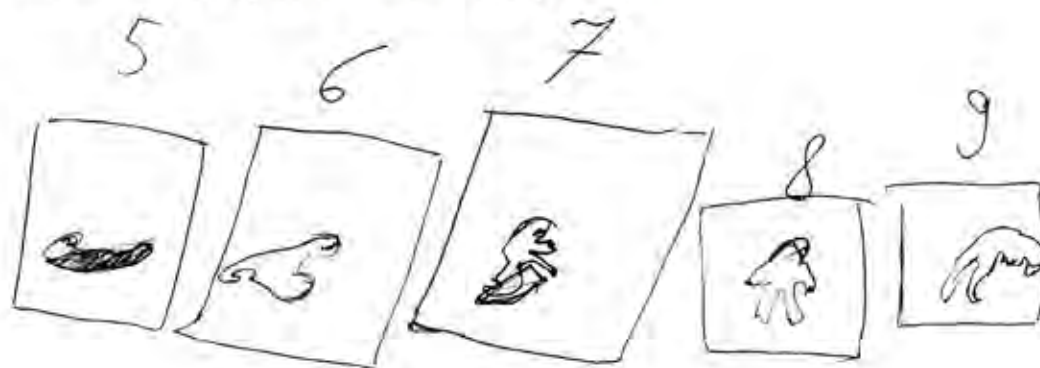
L1

Comics about lifetime in the acceptance of Luca Olteanu when he was 7 years old



in the belly (0-4 years)

from little baby to old man (5-9 years)



from old man with a walking stick straight to Heaven (10-12 years)*

Todo empezó con un error personal: se me olvidó el cumpleaños de un buen amigo. Quería ofrecerle una excusa que no cayera en la banalidad de un simple "se me olvidó", de manera que comencé a pensar que estaría bien exponer un argumento científico destinado, básicamente, a disculpar mi error.

¿Qué ocurre con el 29 de febrero y por qué añadimos ese día unos años sí y otros no? ¿Por qué no lo añadimos a todos los años, o a ninguno? Mi plan era explicarle a mi amigo que, en realidad, su cumpleaños no debería perderse en ese día olvidado, sino celebrarse unos cuantos días después. En Rumanía no celebramos el día del nacimiento en sí (como hacen en Inglaterra: Happy birthday!), sino que celebramos el hecho de completar otro año de vida (como en España: ¡Feliz cumpleaños!). Se me antojó que tenía sentido poner la excusa de que en realidad el año aún no está completo y que ese había sido el motivo por el que no le telefoneé (no porque sea una mala amiga).

Mi amigo tiene ahora 36 años, pero entonces era algo más joven. Calculé cuántos años no bisiestos le quedan en la vida. Decidí añadir un día (un 29 de febrero) a cada año no bisiesto y, amparándome en tal base, intenté demostrarle que su aniversario debería celebrarse ocho días después de su fecha real de nacimiento.

Soy perfectamente consciente de que mi argumento carece de base científica. Fue un truco que, afortunadamente, me funcionó bien: mi amigo aceptó mis explicaciones. Simplemente fue una inspiración para empezar a plantearme y poner en tela de juicio las convenciones temporales que rigen nuestras vidas. El 29 de febrero tiene una explicación: lo sé y me gusta.

Cómics acerca de la vida extraordinaria de Luca Olteanu a los siete años de edad. In the belly (0-4 años). From little baby to old man (5-9 años). From old man with a walking stick straight to Heaven (10-12 años).

It all started from a personal mistake: I forgot the birthday of a good friend of mine. I wanted to have an excuse that was not so banal as "I forgot", so I started to think that it may be good to have a scientific argument, that would basically excuse my mistake.

What is it with 29th of February and why do we add this day here and there? Why don't we add it all the time, or never? My plan was to explain to him that actually his anniversary should not be lost in the forgotten day, but a few days later. This is because in Romania, we do not celebrate the day itself (like in England: Happy birthday!), we celebrate the complete of another year of life (like in Spain: Feliz cumpleaños!). So it made sense to have the excuse that actually the year is not yet complete, so that is why I didn't call to congratulate him, not because I am a bad friend.

He is 36 now, back then he was a bit younger. I calculated how many non-leap years there were in his lifetime. I decided to add one day to each non-leap year (a 29th of February), so I kind of demonstrated to him that his anniversary should be about 8 days after the actual date of birth.

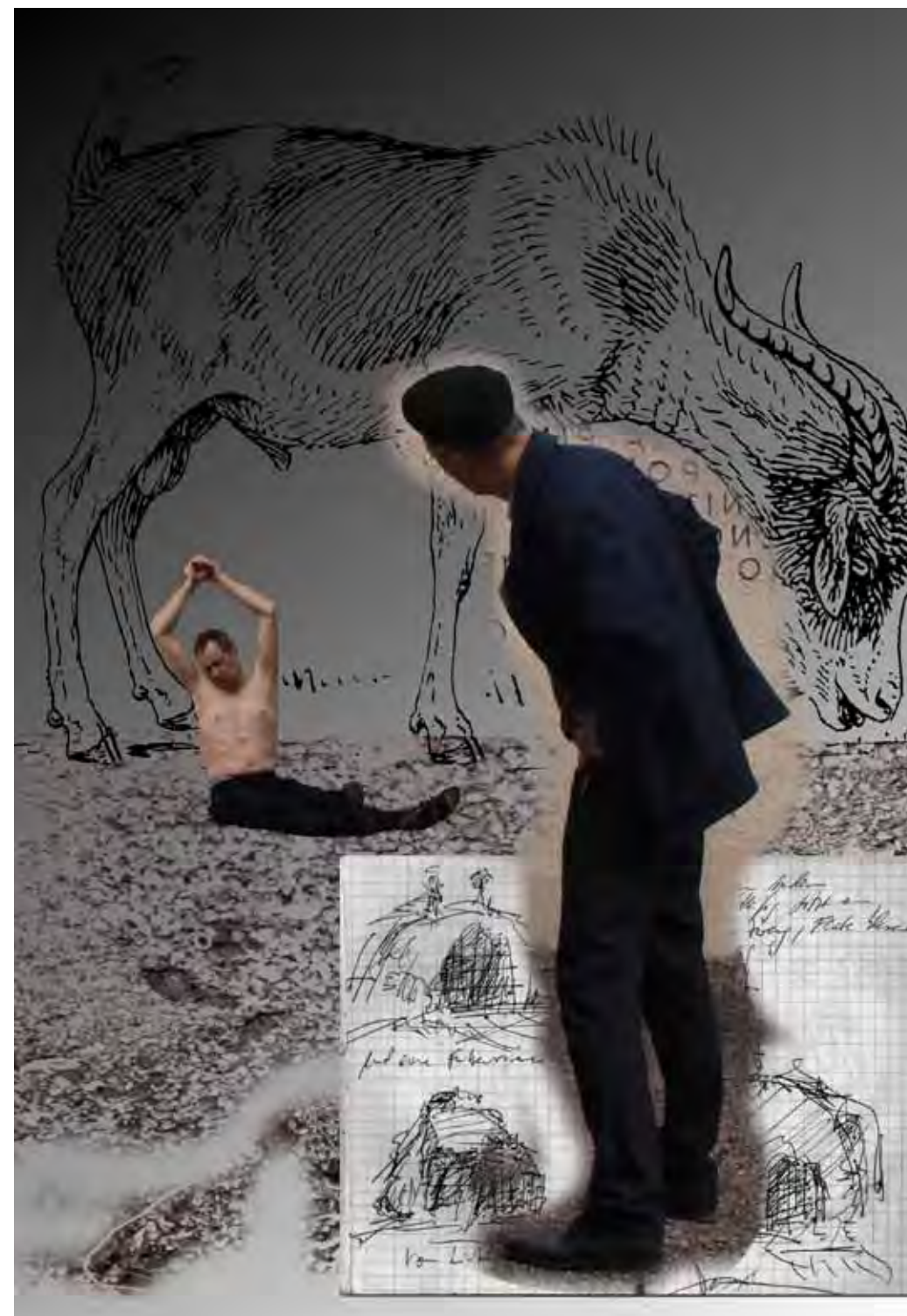
I fully understand that this has no scientific base. It was a trick that luckily for me worked, my friend accepted this explanation. This was only an inspiration to make me start wondering and questioning all these time-conventions that we all live in. 29th of February has its precise purpose, I know it, I like it.

Comics about the exceptional lifetime of Luca Olteanu when he was 7 years old. In the belly (0-4 years). From little baby to old man (5-9 years). From old man with a walking stick straight to Heaven (10-12 years).

stephan dillemuth



K1



L1

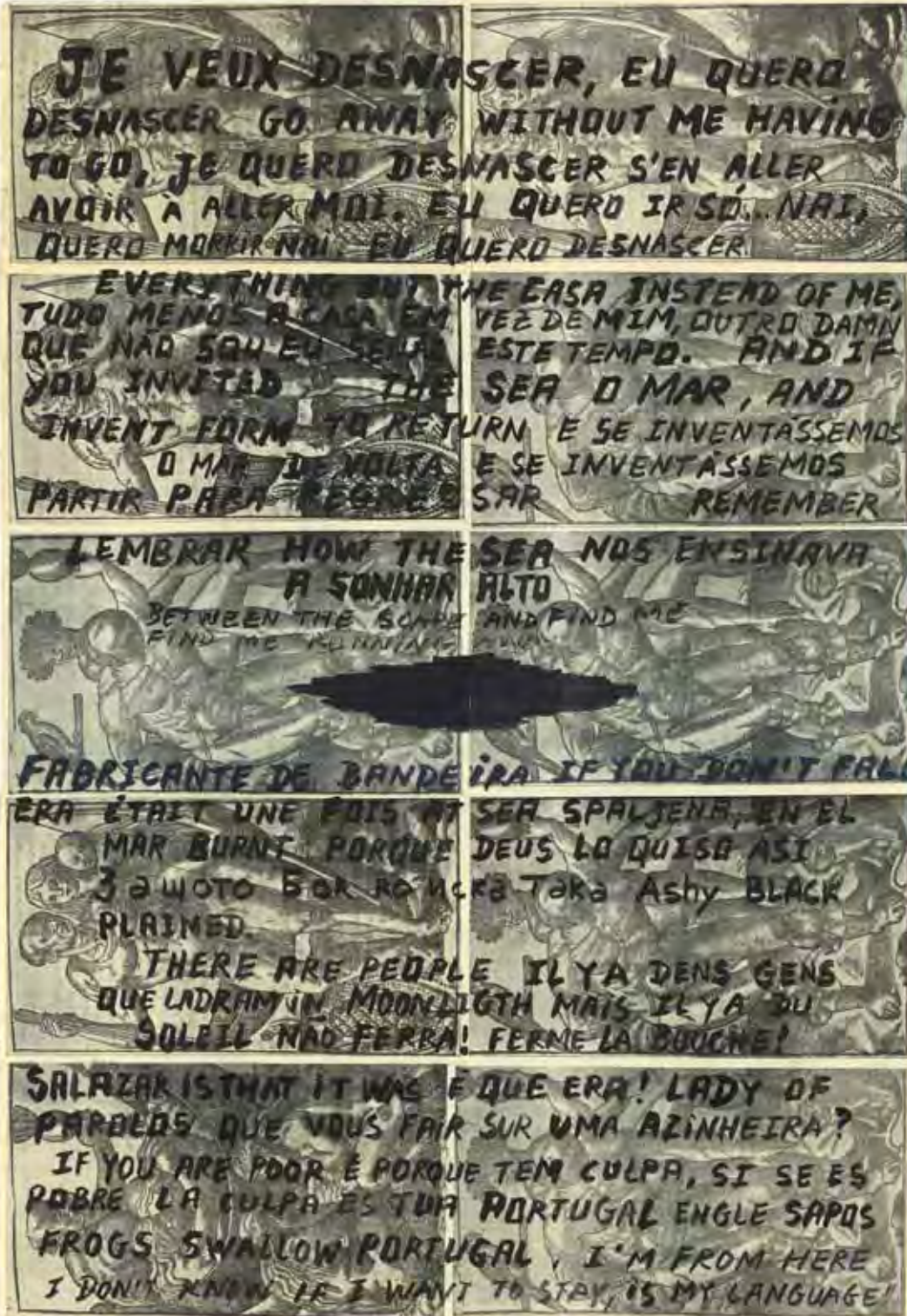


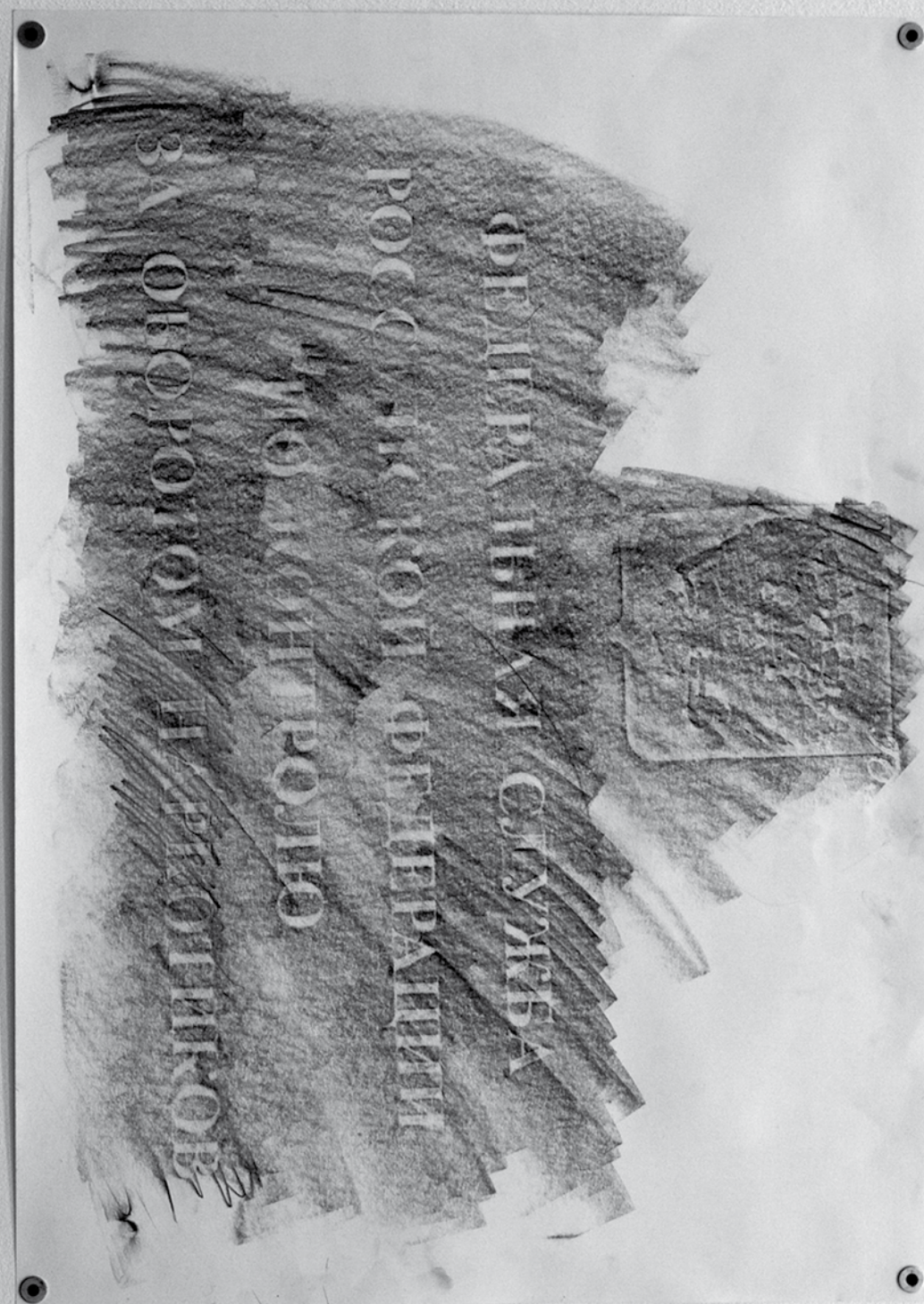
Carla Filipe trabalha em um âmbito donde a fronteira entre cultura elevada e cultura popular se desdibuja inexoravelmente. La artista ha desarrollado una actividad basada principalmente en el dibujo y combinada con escritura automática y obras tridimensionales. Filipe explora varios tipos de reminiscencias, desde obras que exploran su pasado familiar hasta indagaciones en la idiosincrasia social y política de Portugal, y lo hace subrayando la naturaleza tragicómica de sus propuestas.

Filipe aborda el debate más amplio en torno a la traducción cultural. Más que una búsqueda de la correspondencia perfecta entre el original y la traducción, entre un punto de partida y un destino final, la artista efectúa sus análisis a partir de la acumulación de multitud de referencias a un tema concreto. Su proceso deriva de un planteamiento según el cual un tema y su tratamiento artístico consecutivo se desmoronan en su propia "arqueología del presente", donde la combinación de palabras o temas tiene la capacidad de generar una ambigüedad potencial.

Carla Filipe operates in a area where the boundaries between high and popular culture are inevitably merging. The artist has developed an activity anchored in drawing, mixed together with writing in an uninterrupted stream of consciousness, and three-dimensional works. Various types of reminiscences, whether involving works that revisit her family's past, or inquires related to Portugal's political and social idiosyncrasies are approached in a way that underline the tragicomic nature of her proposals.

Filipe looks at the broader discussion around cultural translation. More than a search for the perfect fit between the original and the translation, between a departure point and a final destination, the artist explores the accumulation of a multitude of references to a specific subject. Her process derives from an approach whereby a subject and its consecutive artistic treatment collapses into its own distinctive "archaeology of the present-day", where the combination of words or themes can create the potential for ambiguity.





Fotodocumentación del proyecto / Frottages / Samara 2010;
Photodocumentation "Frottages" project, Samara 2010;
Fotografía / Photo credit: Anton Kuryshev

Scratches (Rasguños)

Sasha Galkina desafía los procesos reflexivos de la ciudad. Interfiere con el entorno urbano planteando sus reclamaciones artísticas y observando la reacción que estas suscitan.

En la exposición de hace un año, "The Conquered City" (La ciudad conquistada) expuso una serie de frottages (frotados) basados en rótulos de distintas instituciones estatales, como un departamento de policía, una oficina del instituto de desempleo y un hospital. Los nombres grabados en metal o plástico en estos rótulos se transfirieron automáticamente al papel. La ciudad capitalista actual es agresiva y despiadada. En caso de producirse contacto, sus formas distan mucho de la aceptación o el entendimiento mutuos, cosa que se encargan de subrayar algunas de las características arriesgadas de la psicogeografía rusa.

El arte, como es bien sabido, libera. A la hora de concebir su proyecto para Murcia, Sasha buscó símbolos distintos a los de Moscú. No era el pasado oficial del edificio que antiguamente albergó los barracones militares en Murcia lo que le interesaba, sino las huellas subculturales dejadas por otro tiempo en el que las barracas se convirtieron en una colonia ocupada ilegalmente. Su proyecto pretende legitimar dichas huellas mediante un acto artístico, abstrayéndolas de su contexto y transfiriéndolas al ámbito discursivo de Manifesta 8. Armada con lápiz y papel, Galkina frota las grietas de la pintura en las paredes y luego las expone en esas mismas paredes; con esta acción tiende la mano a través de los siglos a los artistas anónimos que, como ella, invitaron a la ciudad a ser reflexiva y a expresarse, aquellos que fueron desalojados prematuramente de los barracones y trasladados a la reserva.

Konstantin Bokhorov

Scratches

Sasha Galkina challenges the reflexive processes of the city. She interferes with the urban environment by making her artistic claims and observing the reaction in response.

At last year's show The Conquered City, she exhibited a series of frottages based on the signboards of different state institutions, such as a police department, an unemployment agency and a hospital. In these, every name inscribed in metal or plastic was "automatically" transferred to paper. The modern capitalist city is aggressive and hard-hearted. If contact occurs, its forms are far from mutual understanding or acceptance, which highlights some risky features of the Russian psycho-geography.

Art, as we all know, gives us freedom. Devising the Murcian project, Sasha turned to symbols different to the ones in Moscow. It was not the official past of the building that formerly housed the military barracks in Murcia that interested her, but the subcultural traces left from the time when the barracks were used as a squatter's colony. Her project attempts to legitimate these traces through an artistic act by abstracting them from their context and transferring them to the discursive field of Manifesta 8. With a pencil and paper, rubbing the cracks of paint on the walls and then exhibiting them on the same walls, she extends her hand over the years to the unknown artists who, like her, provoked the city to be reflexive and to communicate, and who were prematurely discharged from the barracks into the reserve.

Konstantin Bokhorov



Sung Hwan Kim
1975, Seoul.
Vive y trabaja / Lives and works in
Amsterdam and New York City

Rellene el siguiente formulario:

Mi obra anterior versa sobre _____

Recientemente he estado trabajando en _____

porque me interesaba cómo _____

Cuando trabajo _____

_____ con recuerdo que _____

Empiezo una obra _____

Sé que una pieza está concluida cuando _____

Cuando mi obra funciona bien me invade una sensación de _____

Me gustaría que, al contemplar mi obra, el público _____

Adela Jušić

K1

For exercise, fill the blanks below:

My previous work is about _____

Recently I have been working on _____

_____ because

I was interested in how _____

When I work with _____

_____ I am reminded that _____

I begin a piece by _____

I know a piece is done when _____

When my work is going well, I am filled with a sense of _____

When people see my work, I'd like them to _____

Adela Jušić

L1

Twitter / Gilles Peterson : Darius Miksys - Latvian ar ...
Darius Miksys - Latvian artist - heard of him? Need info if you have any.
twitter.com/gillespeterson/status/6115954825 - Cached

- (b.1969 Kaunas) Darius Miksys shares a bit of every nation, including Lithuania, UK, France, USA, Italy, Puerto Rico and Estonia.



K1

Twitter / Gilles Peterson : Darius Miksys - Latvian ar ...
Darius Miksys - Latvian artist - heard of him? Need info if you have any.
twitter.com/gillespeterson/status/6115954825 - Cached

- (b.1969 Kaunas) Darius Miksys shares a bit of every nation, including Lithuania, UK, France, USA, Italy, Puerto Rico and Estonia.



L1

thus half water and half air, are torn to pieces by the wind whenever they rise, and carried away in roaring smoke, which chokes and strangles like actual water. Add to this, that when the air has been exhausted of its moisture by long rain, the spray of the sea is caught by it as described above (Section III. Chapter IV. § 13), and covers its surface not merely with the smoke of finely divided water, but with boiling mist; imagine also the low rain-clouds brought down to the very level of the sea, as I have often seen them, whirling and flying in rags and fragments from wave to wave; and finally, conceive the surges themselves in their utmost pitch of power, velocity, vastness, and madness, lifting themselves in precipices and peaks, furrowed with their whirl of ascent, through all this chaos; and you will understand that there is indeed no distinction left between the sea and air; that no object, nor horizon, nor any land-mark or natural evidence of position is left; that the heaven is all spray, and the ocean all cloud, and that you can see no farther in any direction than you could see through a cataract. Suppose the effect of the first sunbeam sent from above to show this annihilation to itself, and you have the sea picture of the Academy, 1842, the Snowstorm, one of the very grandest statements of sea-motion, mist, and light, that has ever been put on canvas, even by Turner. Of course it was not understood; his finest works never are: but there was some apology for the public's not comprehending this, for few people have had the opportunity of seeing the sea at such a time, and when they have, cannot face it. To hold by a mast or a rock, and watch it, is a prolonged endurance of drowning which few people have courage to go through. To those who have, it is one of the noblest lessons of nature.

But, I think, the noblest sea that Turner has ever painted, and, if so, the noblest certainly ever painted by man, is that of the Slave Ship, the chief Academy picture of the Exhibition of 1840. It is a sunset on the Atlantic, after prolonged storm; but the storm is partially lulled, and the torn and streaming rain-clouds are moving

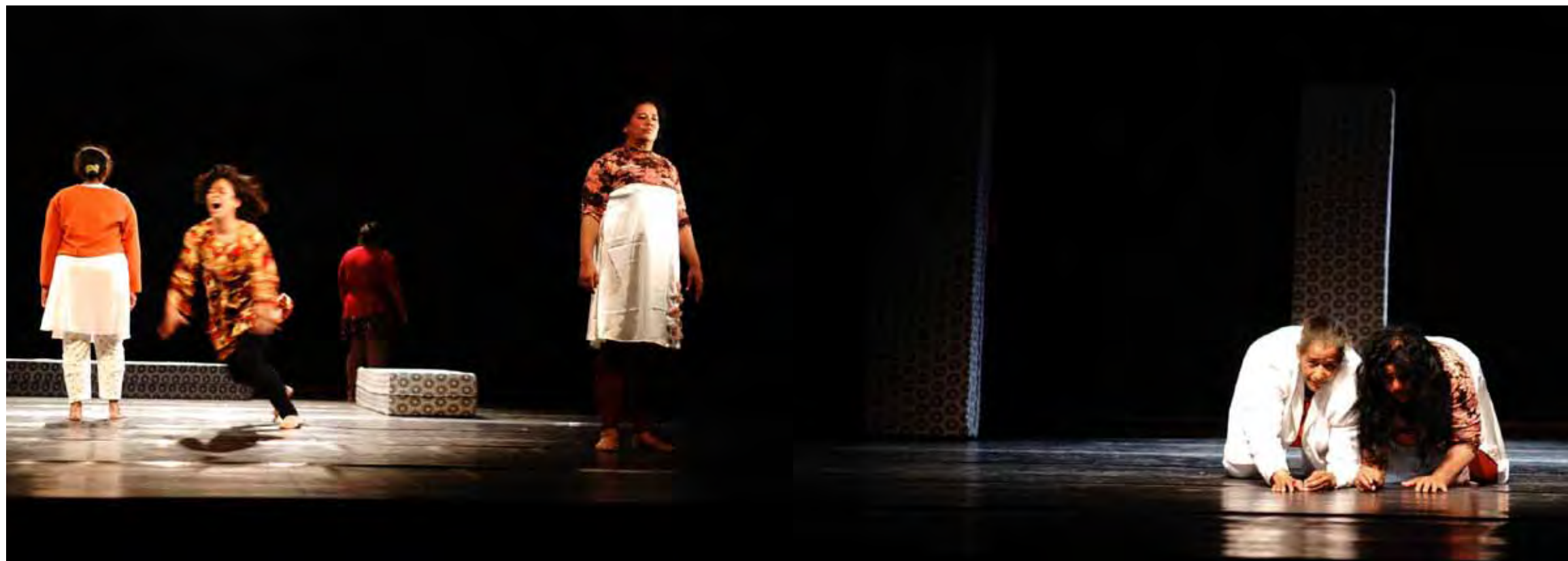
§ 39. Turner's noblest work, the painting of the deep open sea in the Slave Ship.

in scarlet lines to lose themselves in the hollow of the night. The whole surface of sea included in the picture is divided into two ridges of enormous swell, not high, nor local, but a low broad heaving of the whole ocean, like the lifting of its bosom by deep-drawn breath after the torture of the storm. Between these two ridges the fire of the sunset falls along the trough of the sea, dyeing it with an awful but glorious light, the intense and lurid splendour which burns like gold, and bathes like blood. Along this fiery path and valley, the tossing waves by which the swell of the sea is restlessly divided, lift themselves in dark, indefinite, fantastic forms, each casting a faint and ghastly shadow behind it along the illumined foam. They do not rise everywhere, but three or four together in wild groups, fitfully and furiously, as the under strength of the swell compels or permits them; leaving between them treacherous spaces of level and whirling water, now lighted with green and lamp-like fire, now flashing back the gold of the declining sun, now fearfully dyed from above with the undistinguishable images of the burning clouds, which fall upon them in flakes of crimson and scarlet, and give to the reckless waves the added motion of their own fiery flying. Purple and blue, the lurid shadows of the hollow breakers are cast upon the mist of night, which gathers cold and low, advancing like the shadow of death upon the guilty¹ ship as it labours amidst the lightning of the sea, its thin masts written upon the sky in lines of blood, girded with condemnation in that fearful hue which signs the sky with horror, and mixes its flaming flood with the sunlight, and, cast far along the desolate heave of the sepulchral waves, incarnadines the multitudinous sea.

I believe, if I were reduced to rest Turner's immortality upon any single work, I should choose this. Its daring conception, ideal in the highest sense of the word, is based on the purest truth, and wrought out with the concentrated knowledge of a life; its colour is absolutely perfect, not one false or

§ 40. Its united excellences and perfection as a whole.

¹ She is a slaver, throwing her slaves overboard. The near sea is encumbered with corpses.



Choreography "Madame Plaza" by Bouchra Ouizguen, 2008-2009

Photocredit: Muhamad Saadi

Madame Plaza

Bouchra Ouizguen aparece junto a cuatro artistas de su ciudad natal que, durante décadas, se han visto limitadas a exponer sus cuerpos únicamente para un público masculino. Largo tiempo atrás, las Aïtas marroquíes cumplían un papel similar al de las geishas japonesas o las cortesanas del período romántico europeo. En la actualidad, las Aïtas son chicas de alterne a quienes se invita a fiestas y a bodas. Hace cien años palpitaban en el corazón de los ricos y poderosos. Hoy se ven constantemente amenazadas por la vergüenza social, la soledad y el menosprecio, pese a que continúan siendo objeto de fantasía y adulación. El canto lleno de embrujo y el suave contoneo de caderas de las Aïtas, apenas perceptible pero incisivo, fascinó a Bouchra Ouizguen, que en su día fue bailarina árabe en solitario. La imagen de las mujeres en Marruecos es ambivalente: a las Aïtas o bien se las odia, o bien se las envidia por la posición que ocupan en el seno del mundo masculino; en el presente trabajo la artista descubre un destello utópico de libertad social.

Concepto / Coreografía

Bouchra Ouizguen

Con

Kabboura Aït Ben Hmad, Fatima El Hanna, Bouchra Ouizguen y Naïma Sahmoud

Música

"Ahat" (Youssef El Mejjad) y "Akegarasu" (Shin-Nai)

Diseño de vestuario

Nouredine Amir

Producción

Compagnie Anania

Financiación de la producción

Embajada francesa en Rabat, Culturesfrance

Coproducción

Fabrica Europa Florenz, Montpellier Danse 2009

Apoyo logístico

ESAV, École supérieure des arts visuels de Marrakech.

Madame Plaza

Bouchra Ouizguen appears together with four female artists from her homeland who, for decades, have been reduced to exhibiting their bodies for a mainly male public. Long ago, the Moroccan Aïtas functioned in a similar way to Japanese geishas or the courtesans of the European Romantic period. These days Aïtas are hostesses invited to parties and weddings. A hundred years ago they were at the heart of power and the powerful. Today they are constantly threatened by social disgrace, loneliness and scorn, yet they are still objects of fantasy and adulation. The bewitching song and the gentle hip-swaying of the Aïtas, barely perceptible and yet all-consuming, fascinated Bouchra Ouizguen, who was once a solo Arabic dancer. The image of women in Morocco is ambivalent – Aïtas are either hated or envied for their position within the world of men – and here she discovers a Utopian spark of social freedom.

Concept / Choreography

Bouchra Ouizguen

With

Kabboura Aït Ben Hmad, Fatima El Hanna, Bouchra Ouizguen, Naïma Sahmoud

Music

"Ahat" (Youssef El Mejjad), "Akegarasu" (Shin-Nai)

Costume Design

Nouredine Amir

Production

Compagnie Anania

Production support

French Embassy in Rabat, Culturesfrance

Coproduction

Fabrica Europa Florenz, Montpellier Danse 2009

Logistical support

ESAV, École supérieure des arts visuels de Marrakech.

tas, en una verdadera confusión de medidas socialistas, sindicalistas y anarquistas, imagen fiel de la heterogeneidad de aquella masa. Fueron separados de sus puestos los jefes y dueños de empresas y comercios y sustituidos por Comités de obreros y bajos empleados, incluso ordenanzas, completamente ajenos de todo conocimiento para la dirección del negocio. Se desvalijan las tiendas por el método del saqueo

minio rojo, que se desparrió por la capital y los pueblos; detuvo a centenares de personas y se dedicó especialmente al pillaje y al saqueo; sus patrullas armadas recorrieron los comercios y se incautaron de cuanto quedaba en ellos, registraron las casas en busca de joyas, cubiertos y dinero, para dejar lo que deja un huracán devastador.

En Murcia, el populacho invadió la iglesia y el monasterio de las Capuchinas, y después de destrozar y robar retablos,

*Iglesia
del Rosario,
destrozada
por las
hordas,*



*Nuestra
Señora
del Carmen,
de la
parroquia
de Benioján,
obra
de Saltillo,
destruida.*

*Iglesia
de las
Verónicas
convertida
en almacén
de chatarra.*

La Entrada: Fiestas profanas/fiestas paganas se desarrolla a partir de los copiones del mismo título pertenecientes a la película que bajo el título Murcia presentó José de Val del Omar en 1936 con filmaciones procesionales en Lorca, Cartagena y Murcia. El montaje se articula en torno a un punto básico, la influencia en este film de la alteración sinestésica de las imágenes según las teorías de Einstein. Se trabaja sobre imágenes en video de la investigación del Archivo F.X. sobre iconoclastia antisacramental en la comunidad murciana.

Archivo F.X. Entrada: Fiestas cristianas/fiestas profanas.

Video a partir de grabaciones domésticas: super8, video8, mp4, móvil, cámara fotográfica LOMO, diapositivas, animamatrix, power-point, etc. Duración: 45 minutos.

Música: Proyecto Lorca.

Año de la entrada: 2010.

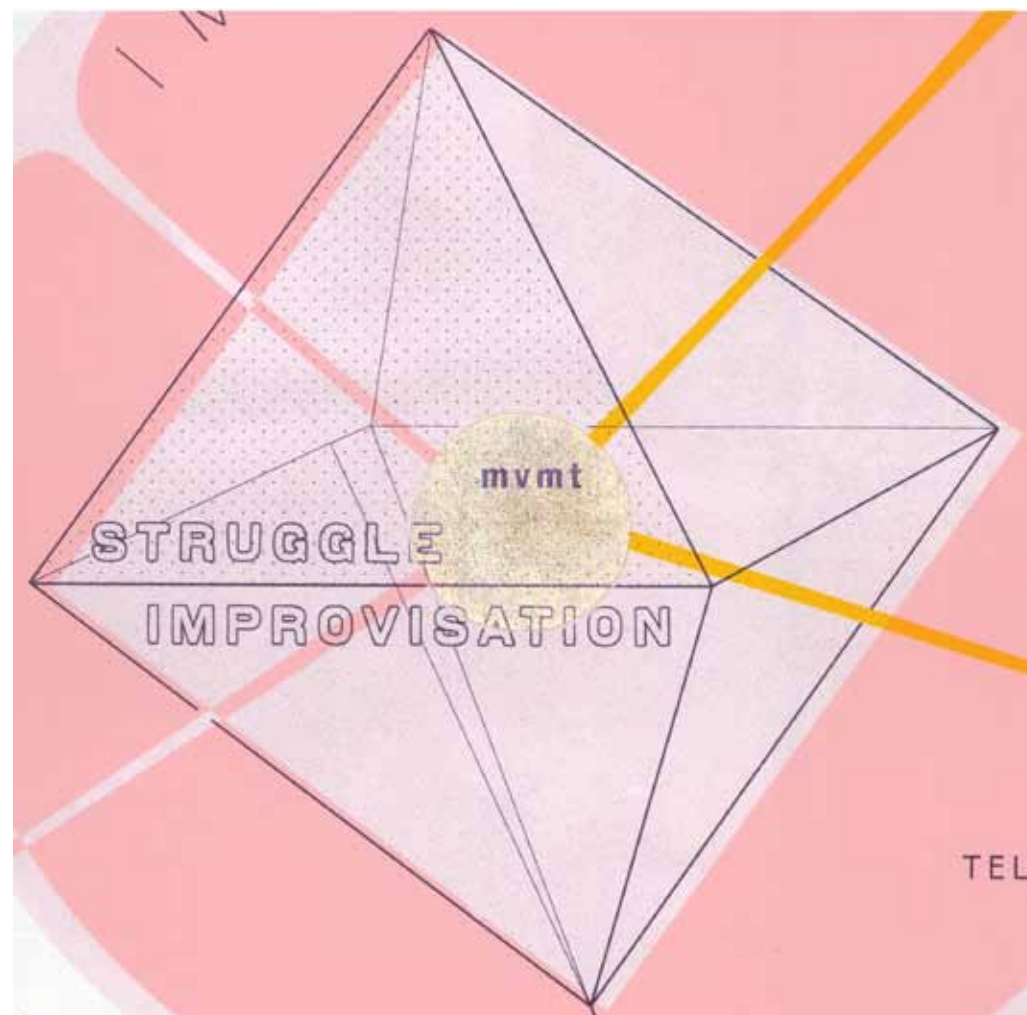
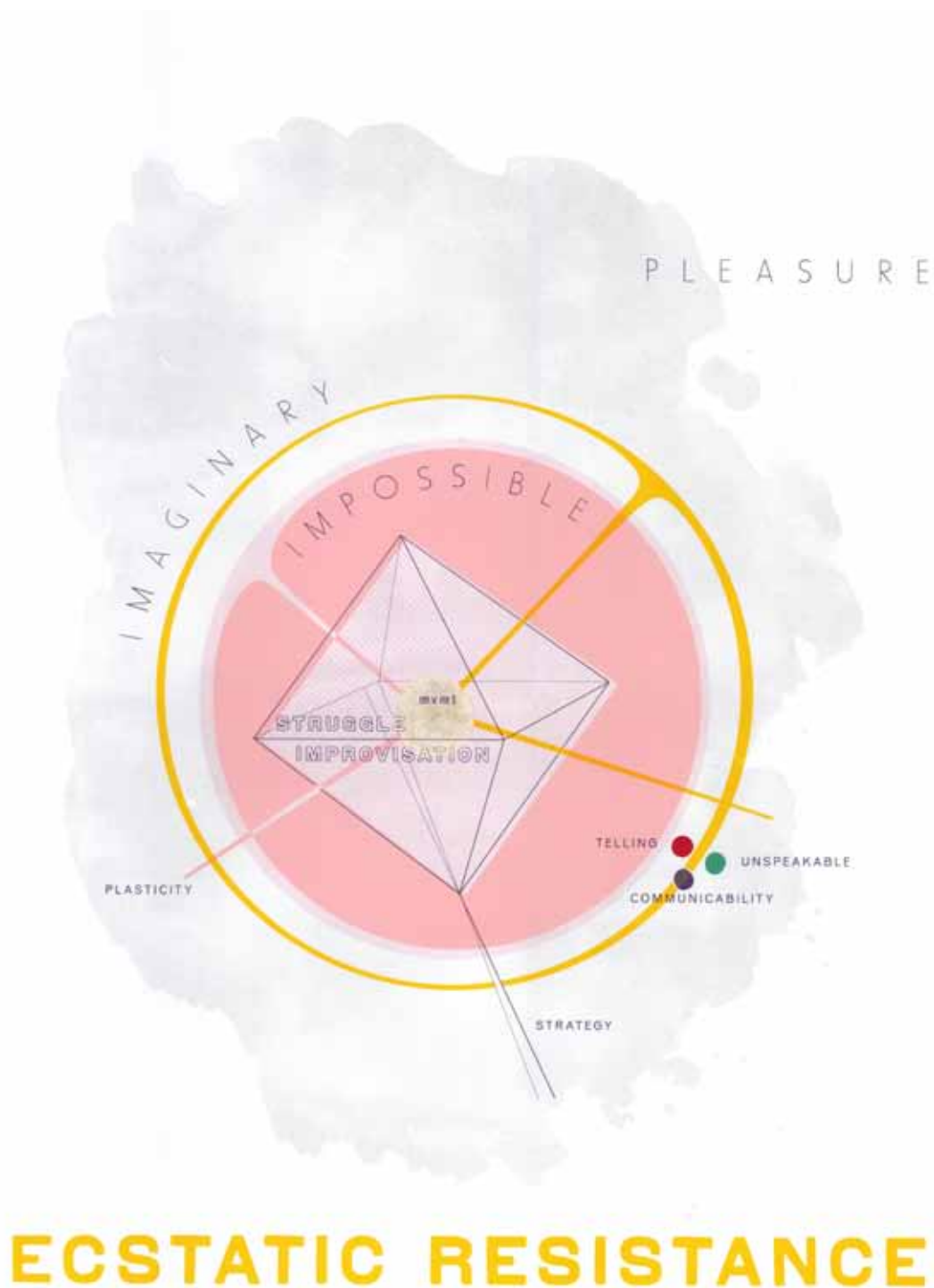
La Entrada: Fiestas profanas/fiestas paganas se desarrolla a partir de los copiones del mismo título pertenecientes a la película que bajo el título Murcia presentó José de Val del Omar en 1936 con filmaciones procesionales en Lorca, Cartagena y Murcia. El montaje se articula en torno a un punto básico, la influencia en este film de la alteración sinestésica de las imágenes según las teorías de Einstein. Se trabaja sobre imágenes en video de la investigación del Archivo F.X. sobre iconoclastia antisacramental en la comunidad murciana.

Archivo F.X. Entrada: Fiestas cristianas/fiestas profanas.

Video a partir de grabaciones domésticas: super8, video8, mp4, móvil, cámara fotográfica LOMO, diapositivas, animamatrix, power-point, etc. Duración: 45 minutos.

Música: Proyecto Lorca.

Año de la entrada: 2010.



Ecstatic Resistance (Resistencia extática) es un proyecto, una práctica, una semi-filosofía y un conjunto de estrategias. Desarrolla la posicionalidad de lo imposible a la vez que plantea un llamamiento a rearticular lo imaginario. *Ecstatic Resistance* explora los límites de la representación y la legibilidad, las fronteras de lo inteligible, y las estrategias que socavan oposiciones hegemónicas. Inicia un diálogo en torno al placer en el ámbito de la resistencia, *sexualizando* estructuras modernas para centralizar la inestabilidad y la plasticidad de la vida, del vivir y del *ego*. Indaga en la espera y en la temporalidad del cambio. *Ecstatic Resistance* busca pensar todo lo impensable e indescriptible en el orden mundial eurocéntrico y falocéntrico.

Ecstatic Resistance is a project, practice, partial philosophy and set of strategies. It develops the positionality of the impossible alongside a call to re-articulate the imaginary. *Ecstatic Resistance* is about the limits of representation and legibility — the limits of the intelligible, and strategies that undermine hegemonic oppositions. It wants to talk about pleasure in the domain of resistance — sexualizing modern structures in order to centralize instability and plasticity in life, living, and the self. It is about waiting, and the temporality of change. *Ecstatic Resistance* wants to think about all that is unthinkable and unspeakable in the Eurocentric, phallogocentric world order.

Ruti Sela - Autobiography

I was born in Jerusalem in 1974. My parents immigrated to Israel from Uruguay in 1972. To this day I have created about 32 video works, a number of which I will describe as biographical stepping-stones: I finished my studies at the Bezalel Academy of Arts and Design in Jerusalem in 2001. That same year I traveled to Spain, where I met Kopernika, Rudríguez, Maria, Agueda, Tonyo and Jason, with whom I created one of my earlier works, "Una Proyeccion Solamente". I shot them in the streets of Valencia, wearing T-shirts with the Israeli Defense Force logo that I bought in souvenir shops in Israel. They played tricks such as putting foam in fountains, stealing from supermarkets, or walking around partially naked, while wearing the incriminating shirts, unassociated with and not assuming any responsibility towards what they represent. I saw it as reminiscent of the moment where I was recruited to the army, not understanding the meaning of wearing uniform or the weight of responsibility I took upon myself. I was eighteen and enlistment in the army was mandatory; the large majority of recruits do not realize what they put themselves into.

In 2003 I set about studying towards a MFA in film at Tel Aviv University. There I met Maayan Amir, with whom I created the trilogy Beyond Guilt, the three parts of which were shot in heterotopic spaces and documented situations we brought into being: the first part we shot during encounters in the restrooms of bars; the second part was shot in a hotel room, where we invited people through chats on online dating services; for the last part we hired a prostitute and requested her to shoot us. This work exposed the complex relation between militarism and sexuality in Israeli society.

The name of the trilogy derives from a short, wild essay written by the Jewish intellectual Jean Amery, who experienced the tortures of the Nazis during World War II. The essay is one of the most important testimonies of the twentieth century, and its focus is the attempt to describe the life of intellectuals in Auschwitz and the limits of the human mind.

At present I am working on a series of new works, which I am shooting with students from a number of art academies where I teach.

The first work in the series is "History of Violence". It was shot in 2009 at the Haifa Museum of Art. Featuring a group of female students from the University of Haifa: Palestinians, Druzes, and settlers, the film discusses the complexity of art as a political tool, and calls into question whether a cultural boycott could be meaningful.

The second work in the series is "People Will Comply", shot in 2010 at the Digital Art Lab in Holon, during the exhibition "Evil to the Core". The exhibition addressed the Milgram experiment and the banality of evil; the film thus examines the students' will to obey my orders as a teacher, and echoes questions from the past concerning the acceptance of authority during the military service.

I am currently working with Maayan Amir on the project "Exterritory". This project will explore extraterritorial zones. Exterritory is the space between nations, as well as between cultures, between the subject and a sum of enacted ideological interpolations. We research critical and poetical possibilities, and attempt to shutter down fixation of discriminating social constructions. Exterritory exposes the decline of territorially-defined identities understanding that these traditional definitions have reached an ideological dead-end. Historically, the distance separating between territory and Exterritory is the length of cannon shot. Symbolically, if territory is defined by weapons, Exterritory commences where the power of weapons has no domain.



Una Proyeccion Solamente, 2001, 12:30 min.



Beyond Guilt, 2003-2005, 43:00 min.



History of Violence, 2009, 11:34 min.



People Will Comply, 2010, 11:00 min.



BASMA EL-SHARIF



ARTIFICIO ARTIFICIOSO



Ruti Sela, Pride Parade, 2005, Video, 3:00 min.



Fora de Campo (Fuera de plano): arquivo cinematográfico de Mozambique

Justo después de la independencia de Mozambique, en 1975, el eslogan FRELIMO (“Filmar o povo e devolver a imagem ao povo” o “Filmar al pueblo y devolver la imagen al pueblo”) desató una reveladora producción de cine propagandístico socialista acerca de la lucha contra los efectos del imperialismo. Las imágenes que aún se conservan están compiladas en un archivo que sirve simultáneamente de depósito de multitud de interferencias e influencias externas. En Mozambique, FRELIMO conserva su papel a la cabeza del gobierno desde la Independencia, lo que le convierte en el interlocutor con los países europeos que contribuyen con fondos de colaboración para la conservación de estas imágenes producidas por esta misma entidad en el pasado.

¿Cómo se ofrecen estos fondos? ¿Cómo se reciben? ¿Hasta qué punto estas negociaciones reproducen la mirada de los europeos? ¿O de los mozambiqueños? ¿O de un sistema que aún no está completamente descolonizado?

Fora de Campo (Fuera de plano / Off screen) propone trabajar con el archivo cinematográfico de Mozambique utilizando su propia estructura memorística tanto en prácticas materiales como simbólicas.

Fora de campo parte de un guión de “asociogramas” formado por documentación oficial, objetos, informes y otro material relacionado con las películas y la constitución de los archivos. La construcción y la lectura de este tipo de exposición anhela reforzar la conciencia de una cadena ininterrumpida de acción política basada en estas imágenes. En la actualidad, este hecho es particularmente relevante, si tenemos en cuenta que el restablecimiento de las negociaciones con el gobierno portugués está suscitando dudas acerca de la capacidad de estas imágenes para representar Portugal con plena autoridad, puesto que el permiso se halla en manos de una cultura occidental estructurada sobre el legado del colonialismo.

Off screen – on the film archive of mozambique

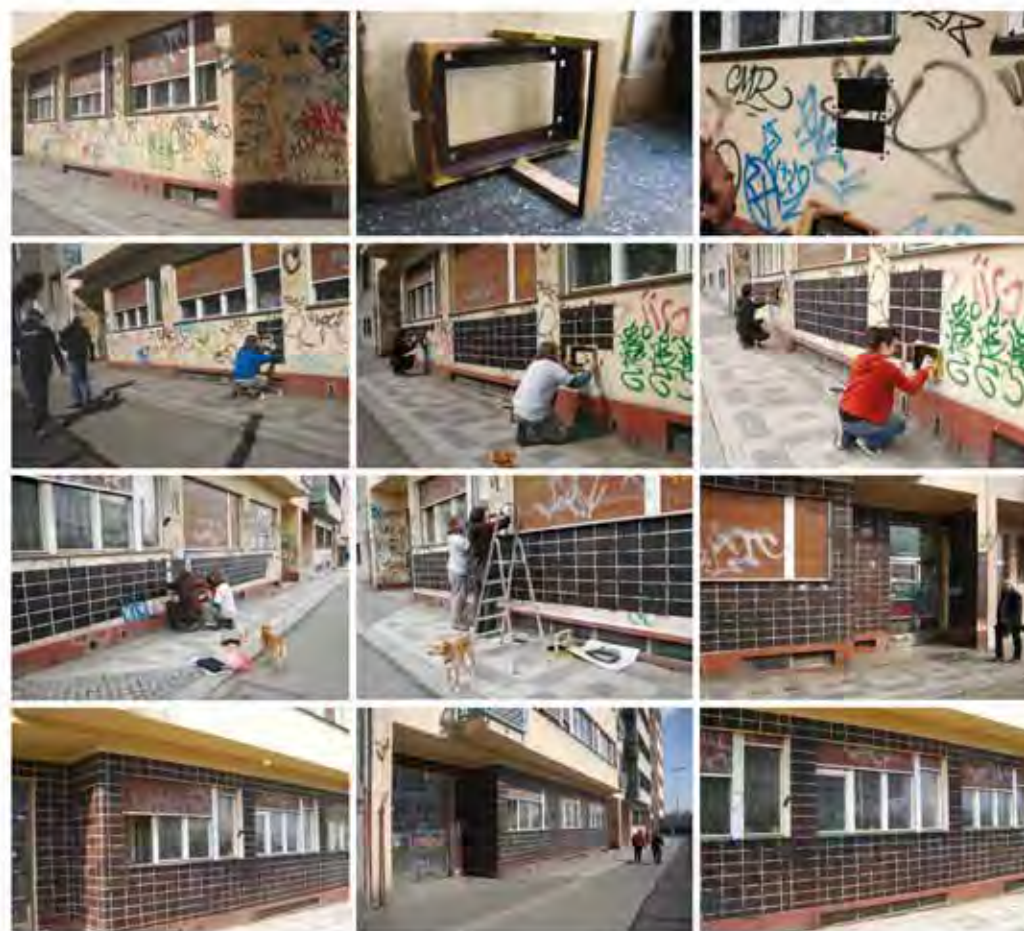
Just after the mozambique independence in 1975, the frelimo slogan “filmar o povo e devolver a imagem ao povo” (to film the people, and to deliver these images back to the people) led to a revealing production of socialist film propaganda about the fight against the effects of imperialism. The images that remain are collected in an archive which is concurrently the depot for a succession of external influences and interference. In mozambique, frelimo persists in its role at the head of government since independence. Therefore it continues to be the interlocutor for european countries that contribute support funds for the preservation of these images, which frelimo itself produced in the past.

How are this support funds offered? How are they received? Up to what point are these negotiations reproducing the way these images are seen by the europeans? By the mozambicans? By a system which is not yet totally de-colonised?

Off screen (*fora de campo*) proposes working with the film archive of mozambique, using its own structure of memory, in both material and symbolic practices.

Off screen displays an “associogram” storyline made up from official documentation, objects, reports and other material related to the films and the constitution of the archives. The construction/reading of this kind of display seeks to reinforce the awareness of an uninterrupted chain of political action based around these images. Nowadays, this is particularly relevant, given that the reanimation of negotiations with the portuguese government is activating doubts about the ability for these images to represent portugal with its full authority, since permission is in the hands of a western culture structured on the legacy of colonialism.

1965	concepción, el viento, algunas, en algún lugar, Jana, Josef	conception, wind, somewhere, Jana, Josef
1966	nacimiento, camionetas, a lactancia materna, no sé	birth, tongs, breastfeeding, I do not know
1967	el primo salchicha, paseos, contar una historia	the first sausage, walking, storytelling
1968	corredor, alegría, miedo	corridor, joy, fear
1969	erizo, ventana, carrusel, ratones, alcohol	hedgehog, window, carousel, mice, alcohol
1970	hermana, mamá, hospitales, la abuela	sister, mom, hospitals, grandmother
1971	hacha, cabeza, sangre	axe, head, blood
1972	escuela, la escritura, de profesores, oficina de correos	school, writing, teacher, post office
1973	fútbol, el peso, el estadio, el lago	football, weight, stadium, lake
1973	pesca, licencia, fútbol	fishing, license, football
1974	la muerte, verano, sol, las lágrimas	death, summer, sun, tears
1975	bomberos, uniformes, fuego, camión	firemen, uniform, fire, truck
1976	viaje niñas, erótico, vacas	girls, trip, erotic, cows
1977	hockey, fiesta, Pepa, los indios, tank	hockey, party, Pepa, indians, tank
1978	voleibol, fútbol	volleyball, football
1979	los roles, sueño, sótano	parrots, dream, cellar
1980	Praga, camion, Saša, la escuela	Prague, truck, Saša, school
1981	arte, máquinas de afeitar, ron, prensa	craft, shaving, rum, newspapers
1982	sexo, fuego, sexo, fuego	sex, fire, sex, fire
1983	Austria, Sharp, Wasserman	Austria, Sharp, Wasserman
1984	el alcohol, el happening, la confusión	alcohol, happening, confusion
1985	graduación, alcohol, vacío	graduation, alcohol, empty
1986	ejército, de pelo, la intimidación, no	army, hair, bullying, non-
1987	ejército, pintura, dibujo, protesta	army, painting, drawing, protest
1988	arte, caos, la fábrica	art, chaos, the factory
1989	revolución, arte, política	revolution, art, politics
1990	Jiří Šopko, trabajo, payasadas	Jiří Šopko, work, grotesque
1991	Jan Kotík, tao, sección áurea	Jan Kotík, tao, golden section
1992	estar perdido, el arte abstracto, entretenimiento	being lost, abstract art, entertainment
1993	boda, hijo, diversión, trabajo	wedding, son, fun, work
1994	Vladimír Kokolia, farsa, los aceites de secado	Vladimír Kokolia, merry-making, drying oils
1995	tai chi, drogas, monocromo	tai chi, drugs, monochrome
1996	la transparencia, la pausa, figura	transparency, pause, figure
1997	la pintura, la superficie, el gusto, nada	paint, surface, taste, nothing
1998	hija, particip, spray, muro	daughter, particip, spray, wall
1999	Jana y Jiří Ševčík, plantilla	Jana and Jiří Ševčík, stencil
2000	pas, la cooperación, la energía, la lucha contra el ego	pass, cooperation, energy, anti ego
2001	Jindřich Chaloupecký, Josef Lada	Jindřich Chaloupecký, Josef Lada
2002	San Francisco, el océano, el eneldo	San Francisco, ocean, dill
2003	plantillas, frases, plantillas de cartón	stencils, phrases, templates, cardboard
2004	londres, sombras, teatro de zorro	London, shadows, a fox, theater
2006	globos, método de conexión	balloons, method, connection
2007	New York, lavadora, dólar	New York, washing machine, dollar
2008	marcador en directo, chance, burbuja	Live score, chance, bubble
2009	oídos, ojos, tacto, sonido, a través de	ears, eyes, touch, sound, through
2010	fachada, Murcia, globos, binaural	facade, Murcia, balloons, binaural
2011		
2012		



Particip No. 102 - Pinté con aerosol la fachada de un edificio funcionalista en la calle Antonínská en Praga 7, construido por el arquitecto Eugene Rosenberg entre los años 1936-1937. Fui convocado por los habitantes del edificio a que trabajara con mi aerosol en la fachada del mismo. Decidieron que de acuerdo a las reglas de los grafiteros, no se grafitea arriba del trabajo de otros grafiteros. Me invitaron igualmente aunque mi trabajo utiliza plantillas y aerosoles. Diseñé para ellos una estrategia sencilla: imitar con mi plantilla y un aerosol marrón el clásico revestimiento de azulejos utilizado en la arquitectura funcionalista. El trabajo fue realizado directamente en la pared venida a menos del edificio. Los grafitis y tags original no fueron afectados sino que fueron rodeados por el diseño de los azulejos y se convirtieron así en parte de la obra. Dejé a disposición de los habitantes del edificio las plantillas usadas para que puedan en caso de necesidad arreglar ellos mismos la fachada. 2010 – Praga, la calle Antonínská 423/6.

Particip No. 102 – The spray-painted façade of the functionalist apartment house in Antonínska Street in Prague, built by Eugene Rosenberg from 1934-37. The tenants of this apartment building asked me if I would spray paint the graffiti covered façade of their building. They invited me because I work with spray paint and stencils and they decided this would be a good idea taking into account the unwritten rule of the street that sprayers never write over other sprayer's works. I came up with a simple design and solution for them: dark brown wall tiles in the functionalist style sprayed directly on the damaged façade using stencils. The original sprayer's tags remained and can be seen showing through in the gaps between the tiles. I left the tenants with the stencils of the tiles so that they can, if need be, repaint or touch up any further damage themselves. 2010 – Prague, Antonínská st. 423/6.

Tomáš Vaněk

Tris Vonna-Michell

Recently I found a collection of slide carousels, almost twenty piled into a cardboard box, beside a dustbin. Put aside as waste, surplus to the industry's advancements. From the dozen carousels which I took home, six contained slides. Two of which appeared to be a father and son holiday from the early nineties. The four other carousels were reiterations of the same lecture, each carousel possessing a core set of images and distinct chronology. Recurring in different formations were makeshift blackboard slides. The only consistency visible on each board were minuscule piercings towards all four edges. It was an odd construct; imperfect, yet the ideal void for overlaying another image. A serrated border, somehow, was backlit by a sepia glow. What kind of an image did the creator envisage for such an enchanted backdrop? Was the intention simply to place the thirty-five-mil slide on a cutting mat and carve a window into existence – for a new slide to occupy the negative space? In each varying carousel I realised that these slides followed a certain logic. These blackboard voids were the abstractions in the creator's narration. Aside from the abstract images, the rest were taken from printed sources – casting a factual tone and historical voice over most slides. Yet speech was missing. Perhaps it was the first time I had held a slide which I considered historical. While slowly decanting each carousel only a few images enticed me beyond the actual enjoyment of ciphering through a discarded collection of visual facts. The found images didn't uphold an objective history, but so many images I had seen before – regularly throughout my life, and this new found familiarity with an antiquated technology and visual meaning brought me closer to the absent creator than words could have done. Unlike the absent creator with his discarded slides, my speech never strays too far from the accompanying images. As for meaning, my thoughts return to the few abstract slides I found earlier today – blackboards scattered amongst a succession of discernible visual facts.

Last night I received an image of a pin board display, one of three which I made recently. Each board holding a handful of pinned images, most of which have long been exhausted by repetition and reformation. After ten days of installing they were put to the test: a performance scheduled to take place between six and eight pm and to last between seven and twelve minutes. Such time parameters, still insignificant. Although I needed a framework; a defined expanse of cork or a perforated blackboard, chosen or found, created or lost. I knew that the images, sheets or slides, would soon lose their meaning. Seven or twelve minutes, time would still escape me. But, a few weeks ago, standing between three pin boards on Easter Sunday at six-thirty pm I performed the piece which I could not escape. I completed the story only one or two seconds behind the maximum time slot, of twelve minutes. The egg-timer rang as I concluded. Seldom has that happened during a performance. Timeliness was never an attribute I knew or sought for. Meaning neither, but the images only derailed the preconditions of narration and threw me off track, off-balance yet on-time. It ended, the timer rang. Destination not quite there. A relief, despite accepting that the story I knew too well and have performed over a hundred times had begun its disintegration. It was the first time since I wrote the words in two-thousand-and-three that I performed the story in such a way; beside the pin boards of meaning and direction. I was as lost as ever in a familiar world. I saw the sheets daily during the install, I have held and sequenced the same few slides for several years now and performed the core narratives forever longer. Days after the performance I returned home and viewed images of pin boards once again: a water fountain filtration grid, photographed around midnight in Brussels while watching an apple core drift in circular motion. I realised that this one image didn't belong to the evening performance and never will. And the story which supposedly went around and around – appeared more oblong than circular. The byproduct of repetition granted the image a title and the pin board an incoherency: *No more racing in circles – just pacing within lines of a rectangle*. Regardless the egg-timer functioned, and rang at the moment of completion.



Tris Vonna-Michell
GTO: hahn / huhn (detalle)
2010
instalación / procesos múltiples
Exposición: Overduin and Kite, Los Angeles,
April 4 – May 8, 2010

Tris Vonna-Michell
GTO: hahn / huhn (detalle)
2010
installation / mixed media
Exhibition: Overduin and Kite, Los Angeles,
April 4 – May 8, 2010

TJW/TJW

text

Cast the roles, begin the rehearsals, settle problems concerning the direction, perfect the entrances and exits, learn your lines by heart. Which lines? All this time I did no writing. But this is how it was: for 1 text there is 1 text frame or maybe 2, for 1 text and 1 image or 1 diagram

there are 2 other frames. A limited palette. One field for the title on each page, on the larger side, but a little smaller in this case. PowerPoint predetermines one and a number of frames and a lot conceptually, and there is no point to it. The picture was what it was and could have been different, could have been a different one, I had stained it red, the other options were blue or green. That, too, would have been possible, but not transparencies, not this time. Yet here the autobiography already ends, and another begins. And then I asked every one because I was interested what it would mean to write an autobiography. This is what I found: any autobiography has an I that is considered important enough to make linking the private to the public worthwhile. In autobiography, this I seems to yield readily to analysis, as though one could trust this speech of the I itself. The I then poses as a thing, as an object that, it seems, has form and value, creating the fiction of a story that can be told, a story that emerges between an oeuvre that is already public and the acts, both private and public, of a life. A variety of agendas can impel this strategy: to trace, say, a political desire in the structures of love, work, sexuality, gender, social relations, or relationships; to spread gossip or to encourage it; the mise-en-scène of a glamorous life, a success story, the story of a rise and fall, or the like. A desire to render a sort of account in the form of confessions. But which I ought to be brought into play here. As almost every time I begin to write this text, I start to alienate myself from the I that I am trying to form. I forget and I change my ideas, my thoughts from one moment to the next. While writing, I escapes myself like this. I tends to get rid of itself, becomes formless. THE PERSONAL IS POLITICAL. It feels as though I have been trying to realize this statement throughout my entire feminist life. And also that it was clear from the beginning that this would not be possible on the basis of self-affirmation and self-realization, no matter how disadvantaged and minority this self might be. To write an autobiography the way everyone writes one she writes but here the I seemed in the safe zone and a difference immediately emerges. If the I took any shape, it was that of a young girl in puberty, the I must have been tushificated. The I pulled a face. How did this happen? Yet here the autobiography already ends, and another begins. Anyway autobiography is easy like it or not autobiography is easy for any one. For instance, she said she

TJW/TJW

text, photo, collage, drawing, diagram etc.

The Author as Receiver

19



had finally resolved that she would be, a success, a triumph, or—on the contrary—a failure, a flop.” Here Godard seems to be characterizing JLG/JLG as a spectacle in which he must perform the leading role: the role of the filmmaker or artist. There is some question as to

a rehearsal, or the final dress rehearsal. Do the opening night. Be, as the case may be, a success, a triumph, or—on the contrary—a failure, a flop.” Here Godard seems to be characterizing JLG/JLG as a spectacle in which he must perform the leading role: the role of the filmmaker or artist. There is some question as to

oh said I that explains everything. Everything said Marcel and everybody burst out laughing but it is true it does. That's how it was and she felt she had the right and she felt she didn't have the right. But even less did she want to make art, but she wanted to make art. Yet here the autobiography already ends, and another begins. Now she wouldn't write that anymore, she thought, and I did. This would be placed next to the image of a childhood place taken by someone for someone else. It could thus be everyone's childhood place, an exotic and common place, the image of a lake in central Europe. A place of escape, anyone's place of escape. The I would thus be a general I, one that would belong to everyone, I thought, she wrote. That is the way any autobiography has to be written. She did hers and now everybody will do theirs. For how, after all, would this I write itself as an artist. Most of the time it was clear that this I sought to present itself as different from something general, in its expressions, in its appearance, in everyday life as much as in the work. The promise of a different life, probably. That seemed demanding, but somehow also interesting. Yet she wanted to be like everyone. Stylization was the tool, anti-stylization and anti-aesthetics merely a part of it. But that was much earlier and all that will come later. Because none of this was all that clear yet, everything appeared this way or another way, and yet not everything amounted to the same thing. Trash was an obvious option, video was possible, cheap. That was in 1992. Female pirates and trash, for example. Somehow people liked that and somehow people didn't like that and yet she wasn't happy. Even before that were the '80s, not knowing as a mode of production, but also Punk, cheap materials and appropriation. And everything conceived as a sort of refusal, someone said. That's how it could have been. Soon after, she left. That day was interesting. But now what has art to do with all this. That explained her own way of working to her and yet nothing could be made. The thing is like this, it is all the question of identity. It is all a question of the outside being outside and the inside being inside. And, time and again, bringing in money. It is funny about money. It seems very long ago and it is long ago because at that time I had never made any money and since then I have made some and I feel differently now about everything, so it is a long time ago it is four years ago. And, time and again, the issue was also how this I was then capitalized on, a mode of production etc., and then at some point was in this way a surplus value for everyone. Because even the subject (me, myself) could not escape the I. The young girl was a successful model. I felt attracted but the I pulled a face. Communities formed, which often meant nothing but that. But sometimes it was different. But first to go back to what writing the autobiography did to me. It is funny this knowing being a genius, everything is funny, she writes, and that is already evident, too, because that is Gertrude Stein. I am I because my little dog knows me. I always wonder how this fundamental acknowledgement of oneself was able to settle in. And whether the domestics didn't play a role after all. Well that is another matter but still it has something to do with the story of myself and my brother, who died that day, earlier, and, yes, took this dying into his own hands. In any case, this assertion of an I seemed strange to her, this assertion of an I seemed obvious to her, while the I was always caught pants down, and she read on and wrote on. The story of a woman who rewrites. Her aim was never to produce a mechanical transcription of the original, she did not want to copy it. Only in this way it was possible for her to raise a voice. She lied through her teeth. Every word she wrote was a lie, including the word and. So that, too, is less than original. An authorship that proposes others, the I that pulled a face. For who will have said or written all of it, who will have lent the text to me or performed it, who does the display, the light, the sound, or the hairstyles. And who gives the voice? That would be her way of working. Everybody says something, certainly everybody here does. Yes she does. Perhaps a group could be conceived in this way as well. Now what has art to do with all this. Well then, this title doesn't make any sense either, that would have become clear, nor these initials, because that would mean one would already have a name, but that would precisely not be the case. Yet perhaps it was possible that one would present this name, this specific name and, quite simply, any name, as a joke. For she distrusted the names, the references, and many had already been suppressed. Perhaps she ought nonetheless to write lists: Gertrude Stein, Eva Meyer, Sherrie Levine, and then, exactly, also JLG, but most importantly Raymond Roussel. She doubted it. For once again names had been suppressed or betrayed. And what's more, JLG, that was a well-worn reference if ever there was one, but only in this way did it make sense, but even that everyone had realized by now. And there was simply nothing that could be done against this insertion, it was stipulated with the frame. That's how that was then.

ld be entirely inappropriate one thought. And this is what is, and so we all went on. Duchamp was a notary's son

CONSTITUCIÓN PARA UNA EXPOSICIÓN TEMPORAL?

LA PRIMERA ETAPA: PREGUNTAS SOBRE LA CONSTITUCIÓN PARA UNA EXPOSICIÓN TEMPORAL (COMISARIOS)
LA SEGUNDA ETAPA: CONSTITUCIÓN (COMISARIOS Y ARTISTAS Y CONSEJERES) a través de blogs, correo electrónico, encuentros personales...
LA TERCERA ETAPA: Realización, traducción de las IDEAS CONSTITUCIONALES EN MEDIDAS CONCRETAS (comisarios y artistas y Producción MANIFESTA)
LA CUARTA ETAPA: CONSTITUCIÓN EN LA EXPOSICIÓN PARA VISITANTE

1. CONDICIONES PREVIAS:

La decisión de organizar M8 en Murcia (organizada por Murcia Cultural, el Ministerio de Cultura de la Región de Murcia) fue realizado por la Fundación Manifesta. La Fundación Manifesta y su consejo ha establecido un marco temático para M8: "La Región de Murcia (España) en el diálogo con el Norte de África."
Posteriormente, la Fundación Manifesta 8 estableció un consejo para sugerir los equipos curatoriales y los invitó a proponer conceptos para Manifesta 8, junto con un jurado final, que decide quién comisariará M8.
Manifesta 8, junto con los colectivos curatoriales, seleccionaron las sedes, con la condición que fueran sedes públicas y de propiedad del municipio y la región.
tranzit.org así como los dos otros colectivos, ACAF y CPS, seleccionaron a los artistas para ser pre-invitados.
tranzit.org propuso la creación de una TCD para desafiar todos los estereotipos que una bienal como Manifesta trae.
tranzit.org quiere presentar los mecanismos de la bienal a la consideración crítica de los artistas y consejeros, con el deseo de hacer realidad la proclamación constitucional y que ésta sea traducida en acciones concretas.

2. LA PRIMERA ETAPA: ALGUNAS PREGUNTAS SOBRE LA CONSTITUCIÓN PARA UNA EXPOSICIÓN TEMPORAL (COMISARIOS)

¿Quiénes somos?

1. Rousseau define el derecho constitucional como una „expresión de una voluntad general.“ ¿De quién es la voluntad general implicada en este caso? ¿Quién establecerá el contenido de esta constitución?
2. ¿Serían los artistas y curadores invitados y consejeros - durante la fase preparatoria de la exposición?
3. ¿Este derecho sólo se aplica a los artistas invitados por tranzit.org, o deberá ser ofrecida a todos los artistas invitados por los otros colectivos curatoriales de M8, o se aplica a todos los artistas?
4. ¿Se incluyen también otros grupos e individuos?

¿Cómo trabajamos?

5. ¿Cuál será el principio para la preparación del TCD?
6. ¿Qué forma y estructura discursivas establecemos - correo electrónico, skype, ftp, el blog? ¿Y cómo va a desarrollarse el diálogo físico in situ durante el período de instalación e inauguración, así como durante el transcurso de la exposición?
7. ¿Puede cualquier miembro del órgano establecido contribuir? Sólo con un número limitado de artículos o el mayor número artículos, tal como él o ella lo desee?
8. ¿Cómo concebir la relación entre aquellos que pueden aportar con aquellos que no pueden?
9. ¿Cuáles son las reglas para la toma de decisiones? (Acuerdo general, el voto, veto)
10. ¿Seguiremos el principio del voto democrático?- es decir, la mayoría de los miembros del cuerpo decide?
11. Si optamos por una votación democrática, cuál de los dos principales modelos legales para la toma de decisión democrática – descrito por Ronald Dworkin⁽¹⁾ aplicaremos?

Las funciones, deberes y división del trabajo

12. La redistribución de las energías y los poderes decisivos podrían cambiar ¿Cuál es el papel de todas las personas involucradas en la Constitución para una exposición? Tienen todos derechos similares, poder de decisión, y tiene todas posibilidades similares para ejecutarlos?
13. Cuáles serán los reglas para dicho desarrollo?
14. ¿Cuáles serán las reglas para este procedimiento?
15. ¿Esto tendría que ser parte tambien del Constitution? (nosotros creemos que sí)

—

(1) Democracia de la mayoría:es un gobierno escogido por la mayoría, esto es, con relación de la voluntad del mayor número de personas, expresado a través de elecciones con sufragio universal o casi universal. No hay garantía que la mayoría decida de forma justa; sus decisiones podrían ser injustas para las minorías cuyos intereses son ignorados sistemáticamente por la mayoría. Entonces, la democracia es injusta pero no menos democrática por esa razón. Democracia asociativa: significa que las personas se gobiernan a sí mismas como socio en una empresa política coletiva así que las decisiones sólo son democráticas cuando algunas condiciones garantizan la protección y el status e intereses de cada uno de los ciudadanos como socios de esa empresa. Desde el punto asociativo de la democracia , una comunidad que ignora los intereses de alguna moría o algún otro grupo no es democrático, incluso si la elección ha sido tomada desde la mayoría.

La exposición temporal

Sobre autonomía

16. De qué forma un grupo de artistas invitado a una exposición puede general acción social? De qué forma el espacio expositivo puede convertirse en una polis autónoma?
17. Podemos proclamar que en el espacio expositivo se darán toda una serie de reglas provisionales y distintas que serán distintas de las del espacio más allá del propiamente expositivo?
18. ¿En qué medida, y si es posible, podemos convertir el e espacio expositivo en autónomo?

Sobre forma y contenido

19. ¿ Existen reglas y/o restricciones de algún tipo?
20. Si es así, ¿qué es lo prohibido o permitido hacer / ver / realizar en el espacio expositivo?
21. Tendríamos que contemplar la posibilidad de de hacer/mostrar/comportarse de forma inusual en el espacio expositivo? Ya está sucediendo en una predefinición del espacio expositivo como un espacio de contemplación, posición estética, proceso de aprendizaje visual, etc.

Acerca de la organización de los recursos

Espacio

22. ¿Cómo queremos organizar el espacio preexistente dentro de la exposición?
23. El colectivo curatorial tiene que encargarse del escenario de la exposición?
24. ¿Tenemos que partir de una división del espacio en los proyectos individuales? ¿Y quién se encargará de los espacios comunes de la exposición como los espacios intermedios, pasillos, etc?
25. ¿Cómo debemos organizar el espacio inexistente de la exposición (es decir, prácticamente todos los existentes y espacios utilizables)?
26. ¿Estamos interesados en poder hacer uso de cualquier otro tipo de espacio distinto a la que está disponible en nuestra propuesta?

Dinero

27. ¿Cómo lidiamos con el presupuesto?
28. ¿El presupuesto tendría que ser distribuido democráticamente (cada artista recibe una suma similar) o de acuerdo con las necesidades de cada proyecto y artista?
29. ¿Los artistas aceptarán el rol de los comisarios de ser responsables de la gestión del presupuesto (junto con el equipo de gestión de Manifesta 8) y la división de los espacios para la exposición?
30. Si no, quién y cómo se hará esta distribución – quién seleccionará la cantidad de la aportación para cada proyecto, y según qué criterios?
31. Deberían todos los artistas reciben una tarifa plana similar, con el resto del presupuesto de producción distribuido de acuerdo a los proyectos?
32. ¿Podemos crear algún tipo de presupuesto que se destine al desarrollo de la Constitución? Nosotros creemos que este es un punto importante y estamos a favor de ello.

Acceso y Tiempo

33. ¿ Cuándo debería ser inaugurada la exposición?
34. ¿Aceptamos la lógica de una inauguración oficial, coincidiendo con el final de la producción (del 7 / 10 - 9/ 10)? ¿Debería nuestra actividad empezar en algún momento – más pronto o más tarde que la inauguración?
35. Si decidimos que nuestro proyecto ha empezado desde el momento de debatir sobre la Constitución - como podemos hacerla pública?
36. ¿Nos podemos plantear un calendario nuevo y distinto para nuestra exposición?
37. ¿Nos podemos plantear tener expuestas obras durante las horas normales de apertura y durante el periodo entero de exposición? O ellos generan o necesitan otra temporalidad?
38. ¿Cuál es la noción de las horas de apertura para tí?

Sobre el público

39. ¿Qué tipo de relación quieres establecer con el público de la exposición?
40. ¿Los visitantes y público de la exposición serán invitados a desarrollar aún más la constitución después de la inauguración?
41. ¿Cómo hacer frente a las restricciones de acceso ya existentes - todos aquellos que no pueden venir por diversas razones (visado, la situación económica, enfermedad, etc)?
42. ¿Queremos que el público participe en un proceso participativo?
43. Si es así, ¿qué tipos y estructuras de participación preferimos?
44. ¿Qué opciones debemos ofrecer a los visitantes? La posibilidad de ver, contemplar obras de arte, estudiar, relajarse, comer, socializar, dormir?

CONSTITUTION FOR TEMPORARY DISPLAY

THE FIRST STAGE: QUESTIONS ON THE CONSTITUTION FOR TEMPORARY DISPLAY (CURATORS)

THE SECOND STAGE: CONSTITUTION (CURATORS & ARTISTS & ADVISORS) via blog, e-mail, personal meetings.

THE THIRD STAGE: REALISATION AND TRANSLATION OF THE CONSTITUTIONAL PROCLAMATIONS INTO CONCRETE STEPS (CURATORS & ARTISTS & MANIFESTA PRODUCTION) on site

THE FOURTH STAGE: CONSTITUTION ON DISPLAY FOR VISITORS

A. PRECONDITIONS

The decision to organise M8 in Murcia (hosted by Murcia Cultural, the Ministry of Culture of the Region of Murcia) was made by the Manifesta Foundation. The Manifesta Foundation and their board have set a thematic frame for M8: "The Region of Murcia (Spain) in Dialogue with Northern Africa."

Subsequently, the Manifesta 8 Foundation established a board of nominators to suggest curatorial teams and invited them to propose concepts for Manifesta 8, along with a final jury, who has decided who will curate M8.

Manifesta 8, together with the curatorial collectives, selected the locations solely on the basis of the available property of the municipality and the region.

tranzit.org as well as two other collectives, Alexandria Contemporary Arts Forum (ACAF) and Chamber of Public Secrets (CPS), selected artists to be pre-invited. tranzit.org proposed to launch a process of a Constitution for Temporary Display (CTD) to challenge the normativity of the curatorial and institutional strength, and to initiate social action.

tranzit.org would like to submit the mechanisms of the biennial to the critical consideration of the artists and advisors, with a desire to make the constitutional proclamation happen, and to translate this into concrete steps for action.

B. THE FIRST STAGE: SOME INITIAL QUESTIONS ON THE CONSTITUTION FOR TEMPORARY DISPLAY (CURATORS)

Who are we?

1. Rousseau defines constitutional law as an "expression of a general will". Whose general will is involved in this case? Who will establish the content of this constitution?
2. Are these people, the artists and curators and invited advisors, going to establish the content during the preparatory phase of the exhibition?
3. Does this right apply only to the artists invited by tranzit.org or shall it be offered to all artists invited by the three collectives of M8, or does it apply to all artists?
4. Do we also include other groups and individuals?

How do we work?

5. What will be the principle for preparing the CTD?
6. What form and structure of discourse do we establish — e-mail, Skype, ftp, blog? And how will the on-site physical dialogue then be conducted during the installation and opening period, and later for the duration of the display?
7. Can any member of the established body contribute? Can he or she contribute only a limited number of articles or as many articles as he or she wants?
8. How to conceive a relationship between those who can contribute and those who cannot contribute?
9. What are the rules for decision-making (general agreement, vote, veto, anarchy)?
10. Will the principle of a democratic vote be followed — i.e. the majority of the members of the body decide?
11. If we opt for a democratic vote, which of the two major legal models for democratic decision-making as described by Ronald Dworkin⁽¹⁾ do we apply? Do we follow the majoritarian or partnership democratic model?

Roles, duties and division of labour

12. The re-distribution of the energies and decisive powers may change. What is the role of all the people involved in the CTD setup? Do they all have similar rights and power of decision, and do all they have a similar possibility to execute these?
13. What will the rules for such a procedure be?
14. What is the role of the administrators, i.e. the executors of the decision passed by the members?
15. Shall this be part of the constitution as well? (We think so.)

(1) Democracia de la mayoría:es un gobierno escogido por la mayoría, esto es, con relación de la voluntad del mayor número de personas, expresado a través de elecciones con sufragio universal o casi universal. No hay garantía que la mayoría decida de forma justa; sus decisiones podrían ser injustas para las minorías cuyos intereses son ignorados sistemáticamente por la mayoría. Entonces, la democracia es injusta pero no menos democrática por esa razón. Democracia asociativa: significa que las personas se gobiernan a sí mismas como socio en una empresa política coletiva así que las decisiones sólo son democráticas cuando algunas condiciones garantizan la protección y el status e intereses de cada uno de los ciudadanos como socios de esa empresa. Desde el punto asociativo de la democracia , una comunidad que ignora los intereses de alguna moría o algún otro grupo no es democrático, incluso si la elección ha sido tomada desde la mayoría.

The Temporary Display

About autonomy

16. To what extent can a group of artists invited to an exhibition generate a (social) action? To what extent can the exhibition space become an autonomous polis?
17. Can we proclaim that in the exhibition space different, provisional rules will apply, distinct from those in the space beyond?
18. In which sense, if at all, shall it be autonomous?

About form and content

19. Are there any rules and restrictions?
20. If so, what is forbidden and what is allowed to do/show/perform in the exhibition space?
21. Shall we state the possibility to do/show/behave in unusual ways in the exhibition space? It is already happening within a pre-definition of the exhibition space as a space of contemplation, aesthetic shift, visual learning process, etc.

About the organisation of resources

Space

22. How do we want to organise the existing space inside the exhibition?
23. Should the curatorial collective be responsible for the scenario of the display?
24. Do we have to start from a division of the space into individual projects? And who will take care of the common spaces of the exhibition, such as in between spaces, corridors, etc.?
25. How should we organise the non-existent space of the exhibition (i.e. all the virtually existing and usable spaces)?
26. Are we interested in procuring the use of any other kind of space besides the one that is available in our proposal?

Money

27. How to deal with the budget?
28. Shall the budget be distributed democratically (each artist receives a similar sum) or according to the needs of each project/artist?
29. Do the artists accept the curators' role of being responsible for budget management (together with the M8 production office) and the division of the space for the exhibition?
30. If not, how and by whom shall this distribution be made — who will select the contribution amount for each project, and according to which criteria?
31. Shall all the artists receive a similar flat fee, with the rest of the production budget being distributed according to the projects?
32. Is it possible to create some sort of budget that will be allocated to developing the constitutional processes? We think that this is an important point and we are in favour of it.

Access and time:

33. When should the temporary display be opened?
34. Do we accept the logic of an official opening, coinciding with the end of production (from 9/10 – 11/10)? Should our activity start any time from now on - earlier or later than the opening?
35. If we decide that our project has started right from the moment of discussing the Constitution, how can we make it public?
36. Would we consider scheduling the dates of the exhibition differently?
37. Would we consider having work(s) being shown during regular opening hours and during the entire period of the exhibition? Or do they or you generate/need another temporality?
38. What is the notion of opening hours for you?

About the audiences

39. What kind of relation do you want to generate with the public of the exhibition?
40. Will the visitors to the exhibition be invited to further develop the constitution after the opening?
41. How do we deal with the already existing access restrictions — all of those who are unable to come for various reasons (visa, economic situation, illness, etc.)?
42. Do we want the audience to be involved in a participatory process?
43. If so, what types and structures of participation do we prefer?
44. What options should we offer visitors? Viewing, contemplating artworks, studying, relaxing, eating, socialising, sleeping?

COMMON
CURATORIAL
STATEMENT

A CONVERSATION BETWEEN ACAF, CPS AND TRANZIT.ORG

CONVERSACIÓN ENTRE ACAF, CPS Y TRANZIT.ORG

Curating in the context of Manifesta 8 / Comisariado en el contexto de Manifesta 8

tranzit: En los últimos años, las bienales han sido objeto de crítica por haberse convertido en otro agente más de la conversión de la cultura en espectáculo y de la culturalización de la política. Se las ha acusado de ser un medio para la estratificación y estriación de antagonismos culturales y sociales.

Cuando aceptasteis comisariar *Manifesta 8*, ¿qué fuerzas considerasteis que engendraban la libertad y la posibilidad de jugar y experimentar en el contexto de un medio de estas características?

ACAF: En nuestra opinión, la naturaleza de *Manifesta 8*, como ocurre con los grandes eventos culturales que exigen colaboraciones difíciles, chocaba precisamente con ciertas tendencias que se dan en el mundo del arte contemporáneo: la sobreabundancia de proyectos genéricos que se presentan como “críticos” o que simplifican tremendamente las condiciones mediante la generación de narrativas. Consideramos que había llegado el momento oportuno para replantearnos las relaciones entre el arte, el comisariado, la cultura y la política abordando sin ambages la complejidad inherente e incalculable de la vida. Al desembarazarnos de las fórmulas trilladas, surgieron nuevos desafíos y oportunidades para la experimentación al amparo de un proceso hondamente itinerante y tortuoso que nos permitiría llegar a una gama diversa y polivalente de artistas y proyectos sin una temática convencional clara, sino que encarnaban más bien la idea de una complejidad indescriptible.

CPS: Nuestra pregunta era cómo asumir el riesgo sin devaluar nuestro concepto. Cómo provocar y materializar un experimento sin perder de vista los aspectos políticos y curatoriales que anteceden y constituyen

tranzit: In recent years, biennials have been widely criticised as being just another agent of the “spectacularisation” of culture and the culturalisation of politics. They have been accused of being a medium for stratification and striation of cultural and social antagonisms.

When you accepted the commission to curate *Manifesta 8*, what did you consider were the forces that engender the possibility for play, freedom and experiment within the grip of such a medium?

ACAF: The conditions of *Manifesta 8* – as is true of most large cultural undertakings in which complex collaborations are required – for us collided precisely with certain trends within the contemporary art system: the over-abundance of rather generic projects that are presented as “critical” or that grossly simplify conditions through narrative-making. In this we found an opportune moment to rethink the relationships between art, the curatorial, the cultural and the political by coming to grips with the inherent and incalculable complexity of life. As we abandoned well-rehearsed formulas, the challenge and opportunity for experimentation arose in the embrace of a deeply iterative, circuitous process by which we would arrive at a multivalent, diverse range of artists and projects with no clear, conventional thematic link, but rather embodying the idea of an indescribable complexity.

CPS: The question was how to take on the risk without diminishing our concept. How to prompt and carry out an experiment without losing sight of the political and the curatorial, which precedes and constitutes the act of exhibition making (also in terms of power structures). The answer came from

el acto de la organización de exposiciones (también en términos de estructuras de poder). A raíz de un análisis intensivo, llegamos a una respuesta, a una planificación esmerada y a grandes dosis de pensamiento crítico, tanto por parte de nuestros colaboradores como de nosotros mismos. Para CPS, esas posibilidades que mencionáis, de juego, libertad y experimentación, las generaba la idea de dirigir una película en lugar de comisariar una bienal. Este “procedimiento cinematográfico” debía construirse cuidadosamente a partir de un planteamiento estético coherente, tanto en la teoría como en la práctica.

ACAF: Lo principal era determinar las condiciones y el contexto específico al que nos enfrentábamos y, a partir de tal entendimiento, empezar a establecer qué lugar ocupaba nuestra organización y dónde podíamos ejercer control. Este análisis definió las limitaciones en términos de alcance, formato y métodos para crear nuestra exposición y nuestros proyectos para *Manifesta 8*.

CPS: Pero ¿qué implica “comisariar” en un contexto como la Región de Murcia, donde las expectativas son altas y tienen una gran carga social y política, además de cultural?

ACAF: Quizá sea más relevante preguntarse quién detenta el poder y cómo este se utiliza. Qué posición ocupamos los colectivos de comisarios en el contexto de *Manifesta 8* en la Región de Murcia, en el seno del espectro de poder del gobierno local y estatal, dentro de la institución de *Manifesta*, en nuestros propios proyectos individuales y entre nuestros artistas y colaboradores invitados.

Nuestro principal recurso ha consistido en evaluar el contexto y las condiciones de *Manifesta 8* en la Región de Murcia, entender

intensive analysis, careful planning and a large dose of critical thinking, among our contributors and us. For CPS, the possibilities you mention, of play, freedom and experiment, were engendered in the idea of directing a film rather than curating a biennial. This ‘film procedure’ needed to be carefully constructed with a coherent aesthetic approach, both in theory and practice.

ACAF: What we had to do is ascertain the specific context and conditions in which we arrived. From this understanding we could begin to determine where our agency lay and where we could exert control. This analysis provided us with constraints about the scope, format and methods for creating our exhibition and projects for *Manifesta 8*.

CPS: But what does ‘curating’ mean in a context where expectations are high, as well as politically and socially charged, considering the ‘culturally charged’ layer that we inhabit in Murcia?

ACAF: The question of who holds power and how power is used is maybe more relevant. What position do we, the curatorial collectives, hold within the context of *Manifesta 8* in Murcia, within the power spectrum of state, local government, within the institution of *Manifesta*, within our individual projects and among our invited artists and contributors?

Our main recourse has been to assess the context and conditions of *Manifesta 8* in Murcia, understand how we operate within it, and then make something meaningful and significant out of it - in spite of it, and because of it.

Our strategy has been to work with those factors we feel we have authority over, or can

cómo operamos dentro de dicho contexto y, a partir de ahí, crear algo con ello, a pesar de ello y por ello, dotado de significado y signifiante. Nuestra estrategia ha consistido en trabajar con aquellos factores que consideramos que poseen una autoridad o una influencia pertinentes en el contexto de *Manifesta 8*, factores relacionados principalmente con la esfera de lo curatorial y lo cultural. Hemos concebido una metodología y un proceso de comisariado que inauguran nuevos territorios conceptuales para nosotros y generan un espacio flexible para nuestros colaboradores y artistas invitados. En general, el proyecto puede contemplarse como un prototipo o modelo que asienta los cimientos para oponer resistencia a un proceso de recuperación fácil por parte de la política que domina el discurso artístico.

tranzit: Si el papel de los comisarios y artistas en esta constelación específica de *Manifesta 8* consistía en encontrar formas de práctica adecuadas a las expectativas de una institución translocal y una política local o una respuesta a una crisis mundial, determinaría ineludiblemente los interrogantes formulados con respecto a aspectos de inclusión y exclusión en los asuntos comunes. A nosotros no nos interesaba tocar este tema. Relacionarse con constelaciones locales es una de las cosas más problemáticas que existen. No conviene caer en la trampa de centrarse en la localidad y negar la situación estratificada y compleja de las narrativas culturales y políticas de los distintos contextos locales, que a menudo se desconocen recíprocamente. En cualquier caso, muchos de los *fantasmata* locales que rodean *Manifesta 8* han sido deconstruidos por los efectos de la crisis actual y las realidades de las comisiones y los presupuestos institucionales. Lo que podría suceder es que el evento genere una importante reacción y crítica local que, a

influence, within the context of *Manifesta 8*. These factors are mainly in the sphere of the curatorial and the cultural. We have developed a curatorial methodology and process which opens up new conceptual territories for us to create flexible space for our invited artists and contributors. Overall, the project can be seen as a prototype or model to lay the foundations for resisting an easy recuperation process by the politics that dominate artistic discourse

tranzit: If what curators and artists had to do in this specific constellation of *Manifesta 8* was to find forms of practice adequate to the expectations of a translocal institution and local politics or as a response to a global crisis, this would determine the questions asked about issues of inclusion and exclusion in common affairs. This was not of interest to us. To relate to local constellations is one of the most problematic of things. Not to fall into the traps of extracting the essence of locality, thus denying the complex layers of political and cultural narratives for each local context, which often remain ignorant of one another. In any case, many of the local *fantasmata* around *Manifesta 8* have been deconstructed by the effects of the current crisis and the realities of institutional budgeting and co-option. What might happen is that the event will create a lot of local response and critique. This then, one would hope, will function as a unifying agent for political action at another, local level.

ACAF: Biennials are unofficially assigned the status of global art platforms for addressing global issues. In what ways do you consider your contribution to *Manifesta 8* to be ‘critical’ in the sense that it probes certain socio-political conditions?

la vez, funcione como agente cohesionador para la acción política en este nivel local.

ACAF: Extraoficialmente se asigna a las bienales la categoría de plataformas artísticas internacionales desde las cuales se abordan temas mundiales. ¿En qué medida consideráis que vuestra colaboración con *Manifesta* es “crítica”, en el sentido de que indaga en determinados aspectos sociopolíticos?

tranzit: El término “criticidad” ha sido denostado. El arte que nos interesa más bien tematiza las asunciones subyacentes a las situaciones sociopolíticas y despliega medios en ocasiones contradictorios para conseguir su objetivo. El arte de estas características por lo común adopta un pensamiento conflictivo, sin por ello neutralizar o generar conflictos de una esencia insuperable. Las buenas exposiciones son modelos de espacios donde formas, figuras y eventos conflictivos establecen relaciones mutuas. El proyecto que hemos concebido para *Manifesta 8* surge de la topología y la naturaleza temporal de dichas relaciones que —esperamos— no queden reducidas a la mera representación. A la hora de elaborar una “Constitución” para esta muestra temporal imaginamos nuestro proyecto como un espacio donde las condiciones y las realidades de la organización de exposiciones son consecuencia de un “esfuerzo constitucional” común.

CPS: Entendemos la idea de “ser críticos” en el sentido de cambiar, de proporcionar los medios y los contextos necesarios para transformar perspectivas. No se trata de una inquietud limitada al mundo del arte y los artistas, sino más bien de un asunto común a todos los seres humanos. “Adoptar nuevas perspectivas” es una metodología crucial

tranzit: Criticality is a battered term. Art that interests us looks at the assumptions behind socio-political conditions and organises them in themes, striving with sometimes contradictory means to get to the point. Such art often takes up a position of conflictive thought without, however, neutralising or making conflict an unsurpassable essence. Good exhibitions are models for spaces where conflictive forms, figures and events enter into mutual relationships. Our project for *Manifesta 8* is intended to grow out of the topology and temporal conditions of these relationships – which, we hope, may not be reduced to mere representation. Working on a “Constitution” for a temporary display, we imagine our project is a space where the conditions and realities of exhibition-making are consequences of a common “constitutional effort”.

CPS: We understand ‘being critical’ in the sense of changing, providing the means and contexts to transform perspectives. This is a concern that is not limited to the art-world and artists, but rather a common affair for human beings. ‘Shifting perspective’ is the crucial mode of working for artists and for anyone else who does not simply ‘address’ things within the art system but rather produces this shift in her/his own life, and in other people’s lives. Our invitation to a range of actors, from media producers, documentary filmmakers, writers, scientists, neuro-psychiatrists and other extra-artistic workers, is testament to this.

ACAF: To what degree and to what end have you - as a curatorial team - been brought into this edition of *Manifesta* in order to solve certain so-called crises (immigration, environmental, political, economical,

tanto para los artistas como para cualquiera que no se limite a abordar temas en el contexto de los sistemas artísticos, sino que introduzca este replanteamiento en su propia vida y en la vida de otras personas. Nuestra invitación que se extiende a un amplio abanico de participantes (entre los que hay productores mediáticos, cineastas documentalistas, escritores, científicos, neuropsiquiatras y otros trabajadores ajenos al medio del arte) es prueba de ello.

ACAF: ¿En qué medida y con qué finalidad habéis, en tanto que colectivo curatorial, participado en esta edición de *Manifesta* con la intención de solucionar parte de las denominadas crisis (de inmigración, medio ambiente, política y económica, etc.) mediante un proyecto artístico?

CPS: Nosotros no creemos que nadie, incluida la comunidad de la Región de Murcia, espere que ni nosotros ni los otros dos equipos de comisarios solucionen ninguna crisis, y menos aún mediante un proyecto artístico. En conjunto, deberíamos dejar de considerar al público como una circunscripción de personas uniformes que creen a pie juntillas la información que se les proporciona. La realidad es que en Murcia y en Cartagena, como en cualquier lugar del mundo, hay varios aspectos importantes que conviene tener en consideración. Por qué surgen estos temas aquí y ahora, cómo pueden debatirse, qué importancia tienen y en qué podrían transformarse mañana. Que cada cual se formule estas preguntas con respecto a su propia ciudad natal y responda por sí mismo: una biennial no es una herramienta necesaria para abordar estos temas. Puedes leer libros o limitarte a cenar y conversar con amigos y extraños. Ahora

for example) through an art project?

CPS: We don’t think anybody, including the community in Murcia, expects us and the other two teams to solve crises, even less through an art project. As a whole, we should stop considering an audience as a constituency of critically uninformed people who blindly believe whatever is brought to them. The reality is that in Murcia and Cartagena, like anywhere else in the world, there are various issues about which it is important to be aware. Why are these issues here, now, what are the ways to discuss them, how important are they, what will they potentially transform into, there and tomorrow? You can apply these questions to your own home or city, and provide answers for yourself – a biennial is not a necessary tool to address these issues. You can read books or simply have dinners and conversations with your friends or strangers. The biennial does, however, have its benefits. It acts as a good platform for different positions and (shifted) perspectives. It offers the opportunity to build on these or articulate a personal viewpoint in confrontation, accordance or confrontation.

tranzit: Contemporary art practices are no remedies to any social problem.

CPS: What could be the new challenges your invited artists are facing in this biennial? Are they bringing new elements to the surface in terms of working methodologies and/or research issues? Or do you think they apply their mode of working regardless of their given context?

tranzit: Working together with the artists, we see the exhibition as a multi-authorial space;

bien, la bienal sí presenta beneficios y sirve como plataforma útil para plantear distintas posiciones y perspectivas (nuevas). Y brinda la oportunidad de desarrollar tales perspectivas o de articular otras propias en contraposición, acuerdo o confrontación con estas.

tranzit: Las prácticas artísticas contemporáneas no son remedios para ningún problema social.

CPS: ¿Cuáles podrían ser los nuevos desafíos que afrontan los artistas a los que habéis invitado a esta bienal? ¿Están haciendo aflorar a la superficie nuevos elementos en términos de metodologías laborales y/o temas de investigación? ¿O consideráis que aplican su estrategia de trabajo independientemente del contexto dado?

tranzit: Nosotros concebimos la exposición que estamos desarrollando en colaboración con los artistas como un espacio de autoría múltiple, un espacio temporal con sus propias reglas en relación con las personas que lo idean y lo crean y también con las personas que le otorgan sentido visitándolo y ejerciendo de receptores; una exposición sobre la realidad y el presente que todavía contiene y refleja la historia de su creación y, por consiguiente, una estructura construida que refleja la temporalidad de la unión humana. Imaginamos este espacio materializado como actividad estética que implique actos de subjetivación y permita expresar la opinión propia en relación con un tema, así como alterar las identidades, las ubicaciones y las visibilidades prescritas. De este modo, la muestra podrá convertirse en un espacio donde negociar quién permanece excluido e invisible y por qué, quién está autorizado a participar y en calidad de qué. Tal metodología no busca dibujar un mapa, sino

as a temporary space with its own rules in relation to the people who conceive and make it and the people who produce its signification by visiting and receiving it; as an exhibition on actuality and the present day, yet which contains and reflects the histories of its making, and therefore as a structure reflecting the temporality of human togetherness. We imagine this space realised in the form of an aesthetic activity which would involve acts of subjectification and voicing one's opinion on a subject, disrupting prescribed identities, placements and visibilities. And thus it would become a space where one can negotiate who remains excluded or invisible and why; who can participate and in what capacity. The methodology does not aim to present a map but to suggest itineraries, fragmentary sequences of events and actions through spaces, multiple narratives whose paths are articulated by the passage of the artists and the audience. And all this may happen virtually as well as physically, through a modification of the conditions of an exhibition.

Our contribution will not be able to solve the opposition between the aesthetic appeal of the artwork and the procedural techniques of artistic practice. And of course: In the current situation there is always the danger that every statement and every realisation will be reified (*the abstract treated as a concrete reality*).

ACAF: To what extent are you planning to differentiate or integrate theory and practice? How do you 'mind the gap', so to speak, between them? In relation to this, to what degree are you planning to reconsider the familiar formats of past biennials for the production and presentation of art in your Manifesta 8 project?

sugerir itinerarios, secuencias fragmentarias de acontecimientos y acciones a través de los espacios, narrativas múltiples cuya singladura esté articulada por el paso de los artistas y el público. Y todo ello puede ocurrir no solo de manera virtual, sino también físicamente mediante la modificación de la naturaleza de una exposición. Nuestra contribución no solventará la oposición entre el atractivo estético de la obra de arte y las técnicas procedimentales de la práctica artística. Y, por supuesto, en la situación actual, siempre se corre el riesgo de que toda declaración y toda materialización se cosifiquen, se reifiquen, es decir: de que las ideas abstractas se traten como una realidad concreta.

ACAF: ¿En qué grado planeáis diferenciar o integrar teoría y práctica? ¿Cómo pensáis "salvar las diferencias" —por decirlo de algún modo— entre ambas? Y en relación con esto, ¿en qué grado planeáis reformular los formatos familiares de las bienales pasadas para la producción y presentación de arte en vuestro proyecto para Manifesta 8?

tranzit: Las bienales y las muestras de arte fundamentadas en conceptos teóricos elaborados, a menudo pecan de una cierta incoherencia y una incapacidad de traducir las críticas propuestas al formato de una exposición. Para nosotros, el desafío consiste en replantear el espacio mental y físico de la exposición con vistas a tender un puente entre la imaginación y la acción crítica. Llegamos a esta conclusión a partir de la práctica de personas vinculadas con un clima de cambio intelectual en cuatro países de Centroeuropa y la Europa del Este. Empezamos a percibir con fuerza este conflicto entre la teoría y la práctica en la década de los noventa, cuando el arte de la Europa del Este se interpretó, a

tranzit - Biennials and art shows based on elaborate theoretical concepts often suffer from a certain incoherency — an inability to translate the proposed criticism into the form of an exhibition. The challenge for us is to reconsider the physical and mental space of the exhibition in order to bridge the gap between critical imagination and making. We were also led to this as a practice of persons linked to a climate of intellectual change in four countries of Eastern or Central Europe. We began to sense this conflict between theory and practice strongly in the 1990s, when Eastern European art in the eyes of a Western art institutional, non-institutional and academic practice found itself one of the offshoots of Orientalism. The historically new, already post-orientalist quality of arguments deriving from anti-essentialist paradigms, Deleuze epistemology, post-Foucault reception and antagonistic political reflections, was very surprising. We did not understand until later that this change of paradigms had only and exclusively a theoretical statute and dimension. On a practical level, such a theoretical apparatus, often driven by hegemonic, narcissistic, capitalistic and other power agendas, created much confusion and non-productive conflict which we needed to experience and then learn from.

CPS: In this regard, for us Aristotle's triangular disciplines and categorisation of knowledge and behaviour (the productive, the theoretical and the practical) were very helpful reminders. These drove us to reconsider new arrangements where content and method are constantly evaluated. We understand theory as practice and practice (or better 'praxis') as theory. Therefore there's no need to 'mind the gap'.

ojos de la práctica académica, institucional y no institucional del arte occidental, como un vástago del orientalismo. Este atributo históricamente nuevo y ya postorientalista de los argumentos derivados de los paradigmas antiesencialistas, la epistemología de Deleuze, la recepción posfoucaultiana y las reflexiones políticas antagonistas causó una enorme sorpresa. No entendimos hasta tiempo después que este cambio de paradigmas poseía una dimensión y una ley teóricas únicas y exclusivas. En el nivel práctico, tal aparato teórico, con frecuencia regido por programas hegemónicos, narcisistas, capitalistas o de otros poderes, generó una gran confusión y conflictos no productivos que tuvimos que atravesar y de los que también tuvimos que aprender.

CPS: En este sentido, para nosotros las disciplinas triangulares de Aristóteles y la categorización del conocimiento y el comportamiento (productivo, teórico y práctico) fueron recordatorios sumamente útiles. A partir de ellos nos replanteamos nuevas disposiciones en las que el contenido y el método se reevalúan continuamente. Entendemos la teoría como práctica y la práctica (o mejor, *praxis*) como teoría, de manera que no hay necesidad de “salvar las diferencias”. Colaboramos con teóricos, que realizan su trabajo con la eficacia absoluta de la práctica, y con profesionales que están transformando las bases teóricas de sus campos. A título de ejemplo, mediante su investigación y colaboración con CPS, el neuropsiquiatra John Kennedy desafía a su propio entorno con respecto a la ceguera y la visualización. Su obra reescribe la historia del arte (y de la visualidad), desde las pinturas rupestres pasando por el inventor de la *camera obscura*, Ibn Al-Haythm (965-1039), y la aparición de los dibujos de perspectiva de Filippo Brunelleschi

We collaborated with theoreticians, who do their work as fully effective practice and with practitioners who are transforming the theoretical basis of their fields. For instance, through his research and the work with CPS, neuro-psychiatry scientist Professor John Kennedy is challenging his own environment in relation to blindness and visualisation. His work redraws the history of art (and visuality), from cave inscriptions via the founder of the *camera obscura* Ibn al-Haythm (965-1039) and the appearance of Filippo Brunelleschi's perspective drawings, to the birth of the phenomenological blind artist Esref Armagan (1953). CPS is itself overturning curatorial practice since it deals not only with art history but information processes.

transit: Do you see yourself, and your curatorial project being co-opted by a situation, wherein by consciously thinking about criticality and about resisting the conventions of the biennial, you are already catering to the whole sense of spectacle? Or, spoken more generally, did certain forms of inquiry lose their capacity to provide autonomous reference points for you? Was institutional critique one of these forms, though it still needs to be given a status and distinguished as element and as function? But, what function?

ACAF: In the idea that every curatorial or artistic act is somehow useless because it will - in the end - be co-opted by a 'totalizing' spectacle; we find a nihilistic element that originates in the inability of 'criticality' to find its place outside a nagging desire for 'the real' in the Lacanian sense. If curatorial

hasta el nacimiento del artista invidente fenomenológico Esref Armagan (1953). CPS está asimismo dándole la vuelta a la práctica del comisariado, pues no solo aborda la historia del arte, sino también los procesos informativos.

transit: ¿Consideráis que, en tanto que colectivo de comisariado, a través de vuestro proyecto participáis en una situación en la que la reflexión consciente acerca de la criticidad y la resistencia a las convenciones de la bienal se suma a la sensación general de conversión de la cultura en espectáculo? O, hablando en términos más generales, ¿han perdido ciertas formas de investigación su capacidad de proporcionar puntos de referencia autónomos? ¿Es la crítica institucional una de dichas formas, pese a que aún no se le haya conferido un estatus concreto ni se haya distinguido como elemento y como función? Y en tal caso, ¿de qué función hablaríamos?

ACAF: En la idea de que, en cierto sentido, cada acción de comisariado o artística es inútil porque al final acabará formando parte de un espectáculo totalizador detectamos un elemento nihilista cuya génesis es la incapacidad de la crítica de encontrar su lugar fuera de un anhelo gruñón de lo Real en el sentido lacaniano. Si la práctica del comisariado se basa exclusivamente en la criticidad, entonces carece de la potente dimensión propia de lo Imaginario y acusa una aceptación pragmática de lo Simbólico.

CPS: En última instancia, el papel del artista es forzar los límites en aras de generar espacio para nuevas articulaciones en el seno del propio arte. En relación con la segunda parte de vuestra pregunta, en nuestro caso

practice is based only on 'criticality' then it lacks the powerful dimensions found in 'the imaginary' and a pragmatic acceptance of 'the symbolic'.

CPS: Ultimately the role of art is to push this limit in order to give room for new articulations in art itself. In relation to the second part of your question, we specifically elaborated on this in the catalogue text. We find ourselves facing a triangular configuration, forming three major challenges for our contributors and for ourselves. The first was closely related to institutional critique, the current position of Manifesta itself as a Foundation at a crossroads after fifteen years in operation. Reviewing the previous Manifestas, we became convinced that new thinking and action in relation to the 'format biennial' was needed. The second challenge is connected to the host country of Spain. This relates to demands and expectations by the Region of Murcia, which is reshaping its cultural policy through a combination of cultural aspiration and political will. The third issue is related to the aesthetic approach and constructs of CPS's production, history and performance. It is this which eventually prompted the impulse to think of a different Manifesta. As a multi-national / multi-disciplinary collective, CPS was born as a media lab for information and aesthetics; we adopt and accommodate a multiplicity of socio-political conditions in different countries and situations. We chose to inject into the project our own notions, histories and multiple experiences. It has been much more than creating the context, which in itself was a great deal to achieve. Perhaps it's too early to evaluate if all this can be regarded as institutional critique.

abordamos con detalle este aspecto en el texto que incluimos en el catálogo. El hecho de enfrentarnos a una configuración triangular, a nuestro modo de ver, plantea tres grandes desafíos tanto para nosotros, los comisarios, como para nuestros colaboradores. El primero de ellos está íntimamente relacionado con la crítica institucional y con la posición actual de *Manifesta* en tanto que fundación que se encuentra en una encrucijada tras quince años de actividad. Al revisar las ediciones previas nos convencimos de que era imprescindible replantear tanto el concepto como las actividades que engloba el formato de la bienal. El segundo desafío tiene relación con el país anfitrión, España y, en concreto, con las demandas y expectativas de la Región de Murcia, que se halla en plena fase de reformulación de su política cultural mediante una combinación de aspiraciones culturales y voluntad política. El tercer aspecto tiene más que ver con el planteamiento estético y los constructos de la producción, de la historia y de la actividad de CPS. Es precisamente este aspecto el que finalmente nos impulsó a concebir una *Manifesta* diferente. En tanto que colectivo multinacional y multidisciplinario, CPS nació como un laboratorio mediático centrado en la información y la estética; asimilamos y nos amoldamos a múltiples coyunturas sociopolíticas de distintos países y situaciones. Decidimos inyectar al proyecto nuestras propias ideas, historias y experiencias variopintas. Para nosotros ha significado mucho más que crear el contexto que, en sí mismo, ya supuso todo un desafío. Con todo, quizá sea demasiado pronto para evaluar si todo esto puede contemplarse como crítica institucional.

ACAF: La crítica institucional, por ser una forma de criticidad, en realidad gira en torno a una libertad posible imaginada. No

ACAF: Institutional critique, because it is a form of criticality, is ultimately about an imagined possible freedom. It has no one to account to because freedom is seen as an absolute value, a very strong currency in the art-world, just as in the realm of nation-state politics. Institutional critique can be of great value if it begins to take on positions that cannot be boiled down to desires for freedom, and if it re-establishes itself as a discourse with the potential to develop and build systems and models which can offer prototypical solutions to the things being critiqued, while embracing the fact that freedom is never and has never been absolute.

CPS: If you have chosen a precise direction or train of thought in curating this biennial, do you think this could prevent your artists from finding their own thinking process and working format?

tranzit: We do not build our project on such a distinction. Since tranzit is not a collective in the classical activist sense, but rather a polycentric structure of autonomous units cooperating across various borderlines (be it nations, languages, media, mentalities or histories), we always try to analyze the potential for action in relation to, and collaboration with, specific artistic and intellectual constellations, including the various knowledge and experience that our collective generates. So far, this has enabled us, we hope, to move beyond an all-encompassing culture of the spectacle.

CPS: What thoughts are driving your collective (we know we are 3 very different collectives, but since we've been invited as such...)? What do

rende cuentas ante nadie porque la libertad se considera un valor absoluto, una divisa valiosísima en el mundo del arte, así como en el mundo de la política de los estados nación. La crítica institucional puede revestir un gran valor si empieza a adoptar posiciones que no se reduzcan a anhelos de libertad, si se reestablece en tanto que discurso con potencial para engendrar y construir sistemas y modelos capaces de ofrecer soluciones prototípicas a los temas objeto de crítica, y al mismo tiempo que asimila el hecho de que la libertad no es ni ha sido nunca absoluta.

CPS: ¿Creéis que el hecho de haber escogido una dirección o un tren de pensamiento concretos a la hora de comisariar esta bienal podría impedir que los artistas hallasen su propio proceso de pensamiento y formato de trabajo?

tranzit: Nosotros no hemos construido nuestro proyecto partiendo de esa premisa. Puesto que tranzit no es un colectivo en el sentido activista clásico, sino más bien una estructura policéntrica de unidades autónomas que colaboran de manera transversal (traspasando fronteras físicas, mediáticas, mentalidades e historias), siempre intentamos analizar el potencial para la acción en relación y colaboración con constelaciones artísticas e intelectuales específicas, incluidos el conocimiento y la experiencia diversos que genera nuestro colectivo. Hasta la fecha, esto nos ha permitido —o al menos eso esperamos— ir más allá de una cultura del espectáculo que todo lo abarca.

CPS: ¿Qué ideas son el motor de vuestro colectivo (sabemos que somos tres colectivos muy distintos, pero precisamente por eso nos han invitado...)? ¿En qué aspectos

you focus on in your approach, how do you intend to develop these ideas within (or without) Manifesta 8?

tranzit: Curating always runs the danger of endeavouring to integrate, domesticate and appropriate the excess that it resists (and rejects) for didactical or thematic reasons. Is it not to this function of domestication of excess that can be referred the power of thematisation? We are interested in the very moment of blurriness, of the liquefaction of condensed, formal meanings and structures, that opens up the relationship of aesthetic space, of art and of histories — to politics. Art can be solar, hypertrophic, contradictory, cynical, obscene, deviant, ...

ACAF: A curatorial project without an imposed narrative that does not use the usual vocabulary of criticality, a curatorial approach that magnifies the intricate complexities of contemporary socio-political and socio-cultural life, a curatorial project that does not declare a crisis because we will always be in some sort of crisis, an approach that is not afraid to pose solutions however unfinished these solutions may be, a project that looks at the collective unconscious of the art world as a force to be reckoned with and that seeks answers in the institutional and cultural files of the 80's. These are some of the aspects built into our project for Manifesta 8.

tranzit: For you personally, is there an imagined universality of artistic creation? Is it one of the functions of art to propose another universality, an overarching impetus that serves to create sociality and politics?

ACAF: The problem with the idea of universality is that it has very few

**se fundamenta vuestro proyecto?
¿Cómo pensáis desarrollar estas ideas
dentro (o fuera) de *Manifesta 8*?**

tranzit: El comisariado siempre corre el peligro de intentar integrarse, domesticar y apropiarse de los excesos a los que se resiste (y rechaza) por razones didácticas o temáticas. ¿No remite acaso el poder de la tematización precisamente a esta función de la domesticación del exceso? Lo que nos interesa a nosotros es justo ese momento de nebulosidad, de licuación de las estructuras y de los significados condensados y formales, ese momento que inaugura la relación entre el espacio estético, el arte y las historias con la política. El arte puede ser solar, hipertrófico, contradictorio, cínico, obsceno, desviado...

ACAF: Un proyecto de comisariado sin una narrativa impuesta que no utiliza el vocabulario de la criticidad, un enfoque curatorial que magnifica las intrincadas complejidades de la vida sociopolítica y sociocultural contemporánea, un proyecto de comisariado que no declara una crisis porque siempre estamos sumidos en algún tipo de crisis, un enfoque que no teme plantear soluciones por inacabadas que estas se encuentren, un proyecto que concibe el subconsciente colectivo del mundo del arte como una fuerza con la que hay que identificarse y que busca respuestas en los archivos institucionales y culturales de los años ochenta del siglo xx: estos son algunos de los aspectos que incorpora nuestro proyecto para *Manifesta 8*.

tranzit: En vuestra opinión, ¿existe una universalidad imaginada de creación artística? ¿Es una de las misiones del arte proponer otra universalidad, un ímpetu predominante que permita crear sociedad y política?

coordinates, meaning that it relies on there being a given to measure up to, or to measure against. It depends on equivalence. If we cannot find a similar or translatable equivalent to something, then it cannot be introduced into the universalist encyclopaedia. Thus to reach a universal form of artistic creation, one must subject oneself to the coordinates of universality, its measuring tools, etc., which have ultimately been formulated according to histories and philosophies that are not at all culturally subjective, to say the least. There are many sub-universalities. Most of them branch out from what has just been described, but one interesting universality yet to be solidified in art - and which has very different parameters - is the universality of complexity, complexity as universality. When you understand that you cannot possibly understand yet still attempt to understand, universality with an infinite number of coordinates emerges; this is a complex universality surpassing the historically, culturally, economically biased versions of universality that dominate most discourses. This is the universality that we think art should be concerned with.

tranzit: Does any of you, in your contribution, relate to the motto of Manifesta 8 proposed by the Board of Manifesta Foundation: to implement a dialogue between Spain (a part of the global north) and northern Africa (as representing emerging countries of a specific global south)? And if so, how did you balance between the need for topicality and the task of historicisation? Are the problems of cross-cultural work substantially altered by the existence of considerable internal diversity of narratives and opposition in practically every society?

ACAF: El problema con la idea de la universalidad es que cuenta con un número muy reducido de coordenadas, lo cual significa que siempre depende de un parámetro por el que medirse. Depende de la equivalencia. Si no somos capaces de hallar un equivalente similar o trasladable a algo, entonces no podemos introducirlo en la enciclopedia universalista. De ahí que, para alcanzar una forma de creación artística universal, uno deba someterse a las coordenadas de la universalidad, a sus herramientas de medición, etc., que, a fin de cuentas, se han formulado de acuerdo con historias y filosofías en absoluto subjetivas, al menos en términos culturales. Existen muchas subuniversalidades. La mayoría de ellas entroncan con lo que acaba de describirse, pero una universalidad interesante que aún debe cuajar en el arte, y que presenta parámetros muy dispares, es la universalidad de la complejidad, la complejidad en tanto que universalidad. Cuando uno entiende que no es posible entender y, pese a ello, intenta hacerlo, emerge la universalidad con un número infinito de coordenadas; se trata de una universalidad compleja que ultrapasa las versiones histórica, cultural y económicamente sesgadas que dominan la mayoría de los discursos. En nuestra opinión, ésa es la universalidad que debería abordar el arte.

tranzit: ¿Os habéis regido en vuestra colaboración por el lema para *Manifesta 8* propuesto por la Junta Directiva de la Fundación *Manifesta*: establecer un diálogo entre España (como parte del norte del planeta) y el Norte de África (como representante de los países emergentes de una zona concreta del sur)? Y en tal caso, ¿cómo encontrasteis el equilibrio entre la necesidad del interés actual y la tarea de la historización? ¿Se ven los

CPS: We ‘designed’ our approach by a question: ¿The Rest is History? (Probably no, and will never be.) Spain/Europe and North Africa/the Arab world share one history, yet one which conveys many stories. European researchers who studied the history of Northern Africa and the Arab world divided it into several epics, namely: the era of emergence, the era of translation, the era of intellectual formation, the age of stagnation and decline, and that of Renaissance. Most European scholars saw the Mamluk and Ottoman empires as eras of twilight, and considered that the Arabic Renaissance begins with Napoleon’s campaign in Egypt in 1798. For the Arabs, this division comes out of an Orientalism-inspired Western civilisation. Here memory becomes a driving force behind political awareness in contemporary Africa and the Arab world. To answer your last question, we think that cross-cultural work is not, and will never be, a simplistic task of historicisation and ‘correction’; precisely for the huge array of diverging narratives, point of views and layers of identity (not only cultural) that exist in every society. It is much more useful to create a context in which these problematic issues of diversification can emerge ‘organically’ and learn to co-habit and question each other – also via the use of information systems.

ACAF: Here we would like to quote Jacques Rancière (from *Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, 2006): „There is no reason why the sensory strangeness produced by the clash of heterogeneous elements should bring about the understanding of the state of the world, no reason why the comprehension of the state of the world should bring about the decision to change.“ This quote and Rancière’s work in general is an important

problemas del trabajo transcultural alterados de manera sustancial por la existencia de una diversidad interna considerable de narrativas y oposición en prácticamente todas las sociedades?

CPS: Nuestro proyecto está diseñado a partir de la pregunta: “¿El resto es historia?”. (Probablemente no, y nunca lo será). España/Europa y Norte de África/el mundo árabe comparten una historia, si bien esta está integrada por muchas otras historias. Los investigadores europeos que estudiaron la historia del Norte de África y el mundo árabe la dividieron en varias épocas: la era de la emergencia, la era de la traducción, la era de la formación intelectual, la edad del estancamiento y el declive y el Renacimiento. La mayoría de los eruditos europeos consideran crepusculares los imperios Mameluco y Otomano y sitúan el inicio del Renacimiento árabe en la campaña de Napoleón en Egipto en 1798. Para los árabes, esta división responde a una civilización occidental inspirada en el orientalismo. En este caso, la memoria se convierte en una fuerza conductora subyacente a la conciencia política de África y del mundo árabe contemporáneos. En respuesta a tu última pregunta, pensamos que el trabajo transcultural no es ni será nunca una tarea simplista de historización y “corrección”, precisamente a tenor del amplio abanico de narrativas divergentes, puntos de vista y capas de identidad (no solo cultural) que existe en toda sociedad. Resulta mucho más fértil crear un contexto en el que estos temas problemáticos de diversificación puedan emerger de manera “orgánica” y aprender a convivir y cuestionarse mutuamente, también mediante el uso de sistemas de información.

ACAF: Nos gustaría en este punto citar a Jacques Rancière (*Aesthetic Separation, Aesthetic*

station for us because it constantly tests and challenges the limits and boundaries of our agency as curators. Recent curatorial inclinations tempt us to ‘go beyond’ the homogeneity of contemporary art where everyone has to be subjected to the same measuring devices in order to be let into the bosom of contemporary practice. They tempt us to portray the world and its politics as heterogeneous. But for us, portraying or establishing heterogeneity for heterogeneity’s sake is not enough, because the roots of the cultural-ethnic strain problematic in the art world lay outside it in the first place. The question then is how do we position ourselves curatorially in this condition in which we know we cannot bring about change? A valid option then seems to be to look at it from the angle of the engineer who builds systems or the mathematician who develops interfaces. A curatorial interface or system can be taken and developed further, modules can be reinforced and updated later with the ideas of others. This implies that this condition will continue for many years to come and that we need much more than a dog-eared copy of Edward Said’s *Orientalism*, a few denouncing curatorial statements, and a bunch of exhibitions that ‘represent’ a region to reconfigure it. *The Theory of Applied Enigmatics* is our attempt to build such an interface, as both tactic and logic.

transit: But how do you relate to the „geographical“ given of the Motto? Do you break down this massive corpus into meaning-bearing contexts or units of analysis? On what maps? The map of personal narratives, of artistic subjectivities, the map of cultural geographies, of political agendas, of social structures, the map of conflict and dissent, the map of communities and

Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art, 2006): “No hay razón por la que la extrañeza sensorial producida por el choque de elementos heterogéneos genere un entendimiento de la situación mundial, ni tampoco para que la comprensión de dicha situación derive en la decisión de cambiarla”. Esta cita (y la obra de Rancière en general) nos parece una condición importante porque pone a prueba y desafía constantemente los límites y las fronteras de nuestra organización como comisarios de arte. Las inclinaciones curatoriales recientes incitan a “traspasar” la homogeneidad del arte contemporáneo, donde todo el mundo debe someterse a los mismos dispositivos de medición para franquear la entrada en el seno de la práctica contemporánea. Nos tientan a retratar el mundo y su política como algo heterogéneo. Sin embargo, para nosotros, retratar o establecer la heterogeneidad por el mero hecho de hacerlo no basta, porque, para empezar, la génesis de la variada problemática cultural y étnica en el mundo del arte es externa a este. La pregunta, por consiguiente, es cómo nos posicionamos en términos de comisariado en esta situación en la que somos plenamente conscientes de no poder suscitar un cambio. Una opción válida parece ser la de contemplarla desde el ángulo del ingeniero que construye sistemas o del matemático que genera interfaces. Un sistema o una interfaz de comisariado puede adoptarse y desarrollarse, reforzarse con nuevos módulos y actualizarse posteriormente con ideas de otros. Esto implica que dicha condición se prolongará durante muchos años y que necesitamos mucho más que un ejemplar gastado del *Orientalismo* de Edward Said, unas cuantas declaraciones curatoriales de denuncia y un puñado de exposiciones que “representen” una región para reconfigurarla. La *Teoría de la enigmática aplicada* constituye

colonies, of localities and of nation-states, of transnational economies; or different maps, maybe ever smaller and more specific or larger and more universalist - continental, hemispheric in scope? Or do you not relate to the Motto at all?

CPS: The Motto ‘in dialogue with northern Africa’ was one of our biggest challenges. We rarely see a biennial relating to geography, nation-state and the rest of your categorisation with such specificity. So perhaps the Motto can be valid after all – despite the due criticism emerging from the questions: what is ‘Northern Africa’ and what is ‘dialogue’? If we decide to ignore the Motto, it will still keep reminding you and us of its existence in every corner of the region, in every street and news story. We didn’t refuse it *a priori*. We opened up an ever-expanding and spiraling-out space. And through it we saw the Motto emerge almost at every step. So we took it on-board through our contributors’ work, we processed it, dismantled, re-arranged, re-assessed, re-negotiated, re-digested and metabolised it, with everyone being very much implicated.

ACAF: There is an intrinsic link between the generic look of a contemporary world map and the inability of the curatorial to develop non-generic strategies when addressing issues of culture and geography. We try to avoid using the words ‘map’ or ‘mapping’, for many reasons. The coordinates that shape socio-cultural, socio-economic, and socio-political conditions happen, or have happened, in the frontal lobes of human beings or in the cosmic chemistry of orbital territories. The coordinates that shape our existence combine with, and confront, each other in unusual and sometimes mysterious

nuestro intento de construir una interfaz de esta índole, tanto táctica como lógica.

tranzit: Pero ¿cómo habéis abordado el aspecto “geográfico” impuesto por el lema de la bienal? ¿Habéis desglosado este corpus masivo en contextos o unidades de análisis con significado? ¿Y qué mapas habéis aplicado? ¿El mapa de las narrativas personales, el de subjetividades artísticas, el mapa de geografías culturales, de agendas políticas, de estructuras sociales, el mapa del conflicto y la discrepancia, el mapa de las comunidades y las colonias, de localidades y estados nación, de economías transnacionales, u otros mapas, tal vez más reducidos y específicos o de mayor escala y universales, mapas continentales, hemisféricos? ¿O acaso habéis ignorado por completo el lema?

CPS: El lema “En diálogo con el Norte de África” supuso para nosotros uno de los mayores desafíos. Rara vez se convoca una bienal relacionada con la geografía, con los estados nación y el resto de categorización con tal grado de especificidad. De ahí que pueda considerarse válido, pese a las críticas que plantean, preguntas como: ¿qué es el Norte de África y qué se entiende por diálogo? Aunque hubiéramos decidido ignorar el lema, este habría seguido recordándonos a todos su existencia en cada rincón de la región, en cada calle y en cada noticia de prensa. No lo descartamos *a priori*. Lo que hicimos fue inaugurar un espacio expansivo y, a través de él, vimos surgir el lema en prácticamente cada paso. De manera que lo asimilamos a través de la obra de nuestros colaboradores, lo procesamos, lo desmantelamos, lo reconstruimos, lo reevaluamos, lo renegociamos, lo redigerimos y lo

ways. We relate to coordinates that cannot be pin-pointed on a map - maps cannot keep up with the complexity of life.

CPS: Why did you think it was important for the Manifesta Board to again propose a sort of geopolitical framework?

tranzit: Recently, it is obvious that Europe and the Maghreb, the European Union and the states of North Africa, have once again become more deeply embroiled within a mesh of political considerations and re-evaluations. It is just a recent generalisation that speaks about North Africa as a singular political current, a region, which in its inner ethnic, social, religious and political complexity is hard to define – and which reminds us of Eastern Europe. Therefore every *a priori* polarisation of Europe and North Africa disregards history as it disregards the stormy developments of the last thirty or forty years. We would argue to implicate the latter in a shared history of transition. There have been colonies and anti-colonial movements, a long series of religious and trade battles, a long history of changing domination and subalternity; but there are also cultural and social copying processes, a history of multiple exchanges and interchanges, mingled and intertwined. A field full of projections, counter-projections and translational turbulence. For us there is no Europe and no North Africa existing as separate entities. But there are people – and there are borders, there is an economic split, there are different forms of governance. And there has always been a history of migrating humans and ideas since the times of the transhumance. The ‘African North’ has been a driving force in the creation of Europe since antiquity. And: there is a North Africa in Europe – and not only in the *banlieus* of its

metabolizamos, contando en todo momento con la implicación activa de todo el mundo.

ACAF: Existe un vínculo intrínseco entre la visión genérica de un mapa mundial contemporáneo y la incapacidad del comisariado de arte para generar estrategias no genéricas a la hora de acometer temas de cultura y geografía. Intentamos evitar utilizar los términos “mapa” o “cartografiado” por múltiples motivos. Las coordenadas que conforman las condiciones socioculturales, socioeconómicas y sociopolíticas tienen o han tenido lugar en los lóbulos frontales de los seres humanos o en la química cósmica de los territorios orbitales. Las coordenadas que modulan nuestra existencia se combinan y se enfrentan entre sí de modos insólitos y en ocasiones misteriosos. Nos relacionamos con coordenadas que no pueden señalarse en un mapa; los mapas no tienen la capacidad de representar la complejidad de la vida.

CPS: ¿Por qué pensáis que era importante para la Junta Directiva de Manifesta proponer de nuevo un marco geopolítico?

tranzit: En el pasado reciente es evidente que Europa y el Magreb, la Unión Europea y los países del Norte de África se han visto cada vez más atrapados en una maraña de consideraciones y reevaluaciones políticas. Hasta muy recientemente, no se hablaba genéricamente del Norte de África como una región, una realidad política singular con una complejidad étnica, social, religiosa y política difícil de definir y que recuerda, en cierta medida, a la Europa del Este. De ahí que toda polarización *a priori* de Europa y el Norte de África ignore la historia de la misma manera que pasa por alto los violentos desarrollos de los últimos treinta o cuarenta años. Nosotros abogamos por implicarlos en una historia

cities – just as there is a Europe in North Africa – not only in the modernist dwellings near the historic souk. Deriving from the idea of the creation of ambiguous imagery about the past and present of the region, the intention of our approach is to link and generate parallel channels of thought and understanding, to research hidden histories, pinpointing alternative structures and temporary concepts of resistance.

ACAF: Who then is your Manifesta project for? Within the context of the excess of aesthetics, ideas and representation that is Manifesta, how do you intend that the audience - local and non-local, expert and non-expert - will understand the inclusion of such an array of international artists?

tranzit: We do not consider the exhibition as a school where audiences are taught, nor as a mere space for consumption. Instead of trying to work between the different presumed expectations of possible audiences, we try to self-thematize the conditions of production and perception of the exhibition. We’d rather rely on the potential of the disinterested, aesthetic viewpoint of the visitor. And we are in favour of maintaining the tension between the interested community (thus including specific histories) and the idea of a general public in a formalist act – our *Constitution for a Temporary Display*. We believe that art maintains this tension – and an exhibition is an engaged ‘manifestation’, to the extent that the artworks it comprises have an engaged character without verging on politics – this is what constitutes its resistance as well. In keeping with Godard’s definition, artistic form (but also an exhibition, we think) is the *a priori* figure of engagedness. This is

compartida de transición. Han existido colonias y movimientos anticolonialistas, una larga retahíla de batallas religiosas y comerciales, una dilatada historia de alternancia de centros de poder y subalternidad; pero también existen procesos de copia cultural y social, una historia de intercambios múltiples, de mezcla y entrecruzamiento, un campo repleto de proyecciones, contraproyecciones y turbulencias en la traducción. En nuestra opinión, Europa y el Norte de África no existen como entidades separadas. Pero sí existen pueblos y existen fronteras, existe una división económica y existen distintas formas de Gobierno. Y siempre ha existido una historia de migraciones humanas y circulación de ideas, desde los tiempos de la trashumancia. El Norte de África ha sido un motor en la creación de Europa desde la Antigüedad. Y hay un Norte de África en Europa (y no solo en el extrarradio de las ciudades), de la misma manera que hay una Europa en el Norte de África (y no solo en las modernas viviendas cercanas a los zocos históricos). A partir de la idea de la creación de imágenes ambiguas acerca del pasado y el presente de la región, la intención que persigue nuestro proyecto es enlazar y generar canales de pensamiento y entendimiento paralelos, investigar historias ocultas, señalar estructuras alternativas y conceptos temporales de resistencia.

ACAF: ¿A quién va destinado entonces vuestro proyecto para *Manifesta*? Dentro del contexto del exceso de estética, ideas y representación que supone este proyecto, ¿cómo tenéis previsto que el público (local y foráneo, experto y no experto) entienda la inclusión de tal despliegue de artistas internacionales?

tranzit: Nosotros no contemplamos la exposición como una escuela donde se

why we consider it of the utmost importance that artists be a part of the process of creating the forms of the exhibition – this is also reflected in our team.

ACAF: How will the audience understand the predetermined emphasis on „Dialogue with northern Africa“? What are the effects of this internationalism to your contribution?

CPS: Internationalism goes as far as you want, and it can stop within your own four walls. For our research, we began by positioning ourselves in a region we didn't know and subsequently questioning our presence there. We spent time, we met people, we worked with NGOs and governmental offices, we met local artists, those living and working within the region and others based elsewhere. We started to expand our process outside the two cities of Murcia and Cartagena. First embracing the region, then Spain, then Europe and then further to northern Africa and the so-called Middle East, ultimately reaching contacts and issues in Latin and north America. All these contacts, trips, research, work and processes have been calling each other, one thing leading to another, spiraling out from our own position as curators and producers in Murcia. But of course these paths could have been totally different had we met different people or had we been there at a different time.

tranzit: Do you intend to establish contacts between the audience and the production spheres of your project? Is there any educational prospect in your curatorial considerations?

CPS: Today's audiences (especially those of art biennials) are aware of what is

instruye al público ni como un mero espacio de consumo. En lugar de intentar trabajar entre las presuntas diferentes modalidades de públicos posibles, intentamos tematizar de manera individual las condiciones para la producción y la percepción de la exposición. Preferimos confiar en el potencial del punto de vista estético desinteresado del visitante. Y estamos a favor de mantener la tensión entre la comunidad interesada (incluyendo por tanto historias específicas) y la idea de un público general en un acto formal: nuestra *Constitución para una exposición temporal*. Creemos que el arte mantiene esa tensión y que una exposición es una “manifestación” de compromiso, en la medida en que la obra de arte comprende un carácter de compromiso sin caer en lo político, lo cual constituye también su resistencia. En sintonía con la definición de Godard, la forma artística —pero también, desde nuestro punto de vista, una exposición— es la figura *a priori* del compromiso. Por eso consideramos prioritario que los artistas participen del proceso de creación de formatos de exposición, como bien refleja nuestro equipo.

ACAF: ¿Cómo entenderá el público el énfasis predeterminado en el diálogo con el Norte de África? ¿Qué efecto tiene el internacionalismo en vuestra colaboración?

CPS: El internacionalismo se proyecta tan lejos como uno quiera o puede circunscribirse al interior de tus cuatro paredes. Para nuestra investigación comenzamos por situarnos en una región que no conocíamos para, a continuación, cuestionarnos nuestra presencia en ella. Pasamos tiempo, conocimos a gente, trabajamos con ONG e instituciones gubernamentales, conocimos a artistas locales, a artistas que viven y trabajan en el seno de la región y a otros con residencia en otros lugares. Empezamos a ampliar

attached to content and form, and what is detached from it. On our side, we are quite aware that whatever is received is done so according to the manner of the receiver. Consequently, we are proposing to re-frame both the ‘exhibition format’ and the ‘biennial format’ not by denying them but rather by expanding their remit - through mass media analysis, productions and the critical use of information systems.

ACAF: We always find it difficult to talk about education. What we call ‘the collective unconscious of art’ establishes the view in people's minds that education as an art-tactic is ‘good’ and almost always ‘positive’. Even if they know better, there is still a residue of this that can't be removed, or perhaps which needs to remain. Perhaps this is one of the ways art survives in late capitalist societies, by convincing itself that it should, or can, educate. This became particularly evident in the 80s, a period we look back on in our project for Manifesta 8 as the decade which saw the final fermentation of art along various social and cultural lines, a kind of fixative period where problematic conceptions became a permanent part of art-logic. The question then is not if art should educate, because in most cases you cannot develop an exhibition without at least some hint at education, even on a subconscious level, but what and whom should it be educating and in which way? Here again, Jacques Rancière's ideas are important - the idea of starting from a position of equality with the spectator and not presuming anyone's ignorance is, we think, vital for art production in the upcoming years. In our project, we speculate about, and delve into, the origins of the pedagogical strain in art practice in the same way as we treat the cultural-ethnic strain, and the criticality strain,

nuestro proceso fuera de las dos ciudades de Murcia y Cartagena. Primero abarcamos toda la región y luego ampliamos la frontera a España, después a Europa y también al Norte de África y al denominado Oriente Próximo, hasta establecer finalmente contacto con Norteamérica y Latinoamérica. Todos estos contactos, viajes, investigaciones, trabajos y procesos han ido encadenándose, conduciéndose mutuamente unos a otros, desplegándose en espiral a partir de nuestra posición como comisarios y productores en la Región de Murcia. Pero, como es lógico, estas sendas habrían sido completamente distintas de haber conocido a otras personas o haber estado en este lugar en otro momento.

tranzit: ¿Tenéis previsto establecer contacto entre el público y las esferas de producción de vuestro proyecto? ¿Contemplan vuestras consideraciones como comisarios alguna perspectiva educativa?

CPS: El público actual (y en especial el de las bienales de arte) es plenamente consciente de qué acompaña al contenido y a la forma y de qué se distancia de ellas. Por nuestra parte, estamos convencidos de que lo que determina la recepción de una obra depende del modo de recepción por parte del destinatario. Por consiguiente, lo que proponemos es reformular tanto el formato expositivo como el formato de la bienal, pero no negándolos, sino ampliando sus competencias mediante un análisis de los medios de comunicación, producción y el uso crítico de los sistemas de información.

ACAF: Hablar de educación es siempre peliagudo. Lo que denominamos “el subconsciente colectivo del arte” instala en las mentes de las personas que la educación como táctica artística es *buena* y casi siempre

since all of these strains seem to have been constructed from the same source material, for varying but similar reasons. These strains also seem to have developed a similar permanence in contemporary practice.

tranzit: Vampires, as we know, do not generate their image in a mirror. Do you still?

ACAF: Interesting curators should be half-human, half-vampire, like Wesley Snipes in the film *Blade*.

positiva. Y aunque sabemos que no es así, aún queda un residuo de todo ello que es imposible eliminar o que quizá necesite permanecer. Tal vez esta sea una de las estrategias de supervivencia del arte en las sociedades capitalistas: convencerse de que debería o podría educar. Así se comprobó particularmente en la década de los años ochenta, un período que analizamos en nuestro proyecto para *Manifesta 8* como la década que testimonió la fermentación definitiva del arte a lo largo de varias líneas sociales y culturales, una especie de período de fijación donde las concepciones problemáticas se transformaron en una parte permanente de la lógica artística. La cuestión, por consiguiente, no es si el arte debería educar, porque en la mayoría de los casos es imposible organizar una exposición sin tener cierta formación, aunque sea a un nivel subconsciente, sino qué y a quién debería estar educando, y cómo. Una vez más, en este sentido las ideas de Jacques Rancière adquieren importancia: la idea de partir de una posición de igualdad con el espectador y no dar por sentado que la ignorancia será vital para la producción artística en los años venideros. En nuestro proyecto especulamos y ahondamos en los orígenes de la vertiente pedagógica de la práctica artística, del mismo modo que tratamos la vertiente étnico-cultural y la vertiente de la criticidad, puesto que todas ellas parecen haberse construido a partir del mismo material de referencia, por razones diversas aunque similares. Estas vertientes también parecen haber desarrollado una permanencia similar en la práctica contemporánea.

tranzit: Los vampiros, como sabemos, no se reflejan en los espejos. ¿Y vosotros?

ACAF: Los comisarios interesantes deberían ser mitad humanos y mitad vampiros, como Wesley Snipes en la película *Blade*.

BIOGRAPHIES
BIOGRAFÍAS

Mathieu Kleyebe Abonnenc

Cayena (Guayana Francesa), 1977.
Vive y trabaja en París.

Abonnenc siente un interés especial por la historia de la colonización, por la construcción o deconstrucción de las identidades en el transcurso del tiempo provocada por la conquista, la expropiación y las tradiciones conscientes e inconscientes. Nacido y criado en la Guayana Francesa, sabe que el inconsciente colectivo ignora o suprime aspectos de la historia colonial. Sus dibujos, fotografías y piezas de vídeo evocan los huecos que la historia no cubre: en una serie de dibujos titulada *Paysages de Traite* (*Paisajes del comercio de esclavos*, 2004-2007), eliminó todas las figuras de los esclavos y de los colonos de los grabados originales que ilustraban la misión del colonizador y explorador del siglo XIX Jules Crevaux.

The Action Mill**Jeremy Beaudry**

Cedar Rapids, 1974. Vive y trabaja en Filadelfia.

Katie Hargrave

Chicago, 1985. Vive y trabaja en Iowa.

Jethro Heiko

Boston, 1973. Vive y trabaja en Filadelfia.

Nick Jehlen

Boston, 1971. Vive y trabaja en Boston.

Robert Peagler

White Plains, 1965.
Vive y trabaja en Filadelfia.

Meredith Warner

Hilltown, 1975. Vive y trabaja en Filadelfia.

The Action Mill es un colectivo que ayuda a las personas a hallar

soluciones a los problemas que afrontan. Combinando técnicas que engloban desde el diseño hasta la organización comunitaria y la acción directa no violenta, crean herramientas con un impacto social tangible. Dichas herramientas permiten a las personas crear el mundo en el que desean vivir en lugar de simplemente describirlo y, al hacerlo, las mueve a luchar constantemente por avanzar más allá de lo simbólico y hacia lo real. The Action Mill considera que la experiencia directa del cambio es la herramienta más poderosa que existe y que los individuos y grupos albergan en su interior las soluciones a muchos de sus problemas, si bien éstas en ocasiones distan de ser evidentes. Para hallarlas desafiamos a individuos y grupos a intentar mirar más allá de las líneas divisorias y los argumentos dogmáticos habituales y plantearse nuevos interrogantes en aras a encontrar estrategias prácticas para el cambio.

AGM –Annual General Meeting

Encuentro anual itinerante de arte y medios de comunicación fundado en 2003:
<http://www.annualgeneralmeeting.net>

AGM es la contrapartida artística y cultural de las juntas generales anuales organizadas por las empresas y corporaciones, en las que directivos y accionistas se reúnen para debatir estrategias y resultados. AGM es un evento artístico sin ánimo de lucro que se celebra cada edición cambiando de forma, contenido, ubicación y socios colaboradores. Los participantes en AGM exploran nuevas maneras de divulgar información y producción en el ámbito del arte y los medios de comunicación. Los eventos de AGM pretenden establecer lazos de colaboración internacionales, organizar exposiciones y fomentar el intercambio de conocimientos

entre artistas y teóricos de todo el mundo. Los participantes interactúan con el público y con los gestores culturales locales para explorar la individualidad del organismo, la cultura y el lugar que ejerce de anfitrión en cada una de las ediciones. Desde su fundación en 2003, AGM se ha celebrado en Italia, los Países Bajos, Canadá, Dinamarca, Austria, Reino Unido, España y también en Internet. Con ocasión de *Manifesta 8*, Hannah Conroy está organizando, en colaboración con Alfredo Cramerotti e Iben Bentzen, la edición AGM 10 <http://www.annualgeneralmeeting.net>

Basma Al Sharif

Kuwait, 1983. Sin domicilio fijo: actualmente vive y trabaja en Beirut (Líbano) desde octubre de 2009.

Basma Al Sharif es una artista palestina educada en EE.UU. Se licenció en Bellas Artes en la Universidad de Illinois en la Chicago School of Art & Design. Recibió una beca de estudios para la Academia de las Artes de Malmö de la Universidad de Lund (Suecia) en 2004. Ha vivido también en El Cairo (Egipto). Trabajando con fotografía, cine/vídeo, sonido, texto y lenguaje, etc., sus películas nacen de una indagación acerca de cómo interiorizamos la comunicación visual en el nivel más instintivo. Al Sharif utiliza el lenguaje como respuesta a la imagen, provocando discrepancias entre lo que se dice y lo que se ve. En el núcleo de su trabajo palpita el deseo de revelar la poca fiabilidad de los acontecimientos y de la historia descomponiendo los mecanismos representativos y manipulando el modo en el que estos comunican visualmente. Basma Al Sharif ha sido seleccionada y ha expuesto en: en los Rencontres Internationales PARÍS/BERLÍN/MADRID, en el

Mathieu Kleyebe Abonnenc

1977, Cayenne, French Guiana.
Lives and works Paris.

Abonnenc is particularly interested in the history of colonisation, how identities are made or unmade over time due to conquest, expropriation, and conscious or unconscious traditions. Having himself been born and raised in French Guiana, he is aware that parts of colonial history are being ignored or suppressed by the collective unconscious. His drawings, photographs and video pieces evoke the gaps left by history: in a series of drawings titled *Paysages de Traite* (Slave-Trade Landscapes, 2004–2007), he expunged all the figures of slaves and colonists from the original engravings that illustrated the mission of the 19th Century colonist and explorer, Jules Crevaux.

The Action Mill**Jeremy Beaudry**

1974, Cedar Rapids. Lives and works in Philadelphia.

Katie Hargrave

1985, Chicago. Lives and works in Iowa City.

Jethro Heiko

1973, Boston. Lives and works in Philadelphia.

Nick Jehlen

1971, Boston. Lives and works in Boston.

Robert Peagler

1965, White Plains. Lives and works in Philadelphia.

Meredith Warner

1975, Hilltown. Lives and works in Philadelphia.

The Action Mill is a collective that helps people forge their own solutions to the problems they face. Combining techniques from design, community organising, and non-violent direct action, it creates tools that have tangible social impact. These tools allow people to create the world they want to live in rather than describe it, and as such they constantly strive to move beyond the symbolic and toward the actual. The Action Mill believes that the direct experience of change is the most powerful tool available, and that individuals and groups contain within themselves the solutions to many of their problems, though those solutions may be far from obvious. To find them, we challenge individuals and groups to see beyond the usual dividing lines and dogmatic arguments, asking new questions in order to find practical strategies for change.

AGM - Annual General Meeting

<http://www.annualgeneralmeeting.net>
2003, Roaming annual episode of art and media.

AGM is the artistic and cultural counterpart to the Annual General Meeting organised by corporate business, whereby leaders and shareholders meet once a year to discuss strategies and results. AGM is a non-profit art event that happens every year, changing its form, content, collaborative partners and location each time. AGM participants explore new modes of divulging information and production within art and media. AGM events set out to establish international collaboration, organise exhibitions and foster the exchange of knowledge between artists and theorists worldwide. Participants

interact with local audiences and cultural producers to explore the individuality of each hosting body, culture and location. Since it was founded in 2003, AGM has taken place in Italy, the Netherlands, Canada, Denmark, Austria, the UK, Spain and online. AGM 10 is being organised for Manifesta 8 by Hannah Conroy with the collaboration of Alfredo Cramerotti and Iben Bentzen. <http://www.annualgeneralmeeting.net>

Basma Al Sharif

1983, Kuwait. Baseless: currently living and working in Beirut, Lebanon since October 2009.

Basma Al Sharif is a Palestinian artist educated in the US, earning her BFA and MFA from the University of Illinois at Chicago School of Art & Design. She was a guest student at the Malmö Art Academy, Lund University Sweden in 2004 and has also lived in Cairo, Egypt. Working with photography, film/video, sound, text and language, her films stem from an exploration of how we comprehend visual communication at the most instinctive level. She uses language as a response to the image, a discrepancy between what is being said and what is being seen. At the core is a desire to reveal the unreliability of facts and history by breaking down representational mechanisms and manipulating how they visually communicate. Basma has been screened and exhibited at: Rencontres Internationales PARIS/BERLIN/MADRID, the Chicago Underground Film Festival, Beirut International Documentary Festival, the Contemporary Arts Centre of South Australia, Musee Jeu Du Paume Paris, Cinema

Chicago Underground Film Festival, en el Festival de Documentales Internacional de Beirut, en el Contemporary Arts Centre of South Australia, en el Musée Jeu Du Paume de París, en el Cinema East Film Festival de Nueva York, en la Gallery Peep de Suecia y en la IX Bienal de Sharjah (donde fue galardonada con el Segundo Premio del Jurado).

Mounira Al Solh

Beirut (Líbano), 1978. Vive y trabaja entre Beirut y Amsterdam.

Al Solh estudió pintura en la Universidad Libanesa de Beirut y Bellas Artes en la Academia Gerrit Rietveld de Amsterdam. Sus vídeos se han proyectado en diversos festivales de cine, entre los que destaca VideoBrasil, donde se alzó con el Premio del Jurado en 2007. Ese mismo año fue una de las cinco artistas libanesas representadas en el primer Pabellón Libanés de la 52.ª edición de la Bienal de Venecia y recibió el Premio Uriot concedido por la Rijksakademie de Amsterdam, en la que disfrutaba de una residencia artística. Al Solh aborda en su obra asuntos relacionados con historias de inmigrantes libaneses, así como conflictos sociopolíticos y religiosos del Líbano. Apuesta por un enfoque ficticio, no realista, casi fantástico, que en ocasiones relaciona con sus dudas acerca del lugar que ocupa en el mundo del arte. En 2008 participó en la exposición *Be(com)ing Dutch*, en el Van Abbemuseum de Eindhoven, y presentó la revista *NOA (Not Only Arabic)* durante la celebración de la muestra *Home Works IV* en Beirut. En 2009 participó en la 11.ª Bienal de Estambul.

Abed Anouti

Beirut (Líbano), 1963. Vive y trabaja entre Oriente Medio y el norte de Europa.

Como muchos de los artistas de su generación en Líbano, Abed Robert Anouti es un documentalista autodidacta que trabaja con vídeo. Anouti concibe su obra como una combinación de activismo e implicación en la comunidad y la presenta en formato de documental artístico en vídeo que plantea reflexiones en torno a la historia, la geografía y la migración. Su trabajo se centra en conceptos como la historia local, la memoria colectiva y la comparación de la estadística pública con las narrativas públicas. Actualmente explora temas de las comunidades árabes en diáspora. Anteriormente, Anouti ha producido documentales en vídeo acerca de la sociedad contemporánea y la historia moderna árabe, así como también sobre la transformación del paisaje de la televisión por satélite en Europa, centrándose, principalmente, en el hecho de que las poblaciones de origen no-europeo que en ella viven puedan ver de manera creciente canales de televisión en su propio idioma. Su obra plantea una reflexión acerca de la comunicación en las diásporas, el multiculturalismo y la representación de las comunidades desplazadas o reubicadas. En ella examina ejemplos de la interacción euro-árabe a través de los medios del lenguaje árabe y los canales por satélite, a la vez que explora la dinámica cambiante entre el poder simbólico y el territorial. La obra de Anouti se ha expuesto en festivales de cine del mundo árabe y se ha retransmitido en varias cadenas de televisión árabes, incluidas Arabiah, Mustaqbal, Al Alam y LBC.

Eşref Armağan

Estambul (Turquía), 1953. Vive y trabaja en Ankara (Turquía).

Eşref Armağan es ciego de nacimiento. Su vocación fue siempre ser artista. Su principal interés por el dibujo radicaba en intentar otorgar

un sentido al mundo que le rodeaba y que él interpretaba mediante el sonido de distintos objetos, colores e imágenes. Empezó a palpar objetos y a preguntar sus nombres, sus colores y sus usos, cualquier cosa que le aportara información adicional. Su educación formal era escasa y carecía de educación artística. Lo que aprendió lo hizo preguntando, probando y equivocándose. Con el transcurso de los años ha concebido distintas técnicas para mejorar su trabajo. Solo emplea —además del blanco y el negro— los cinco colores básicos, y no utiliza pinceles. Su obra se ha expuesto en toda Turquía y en muchos otros países, y ha aparecido en el programa de televisión *The Real Superhumans* de Discovery Channel.

The ARTS ASSEMBLY

The ARTS ASSEMBLY funciona a la vez como conducto y motor, combinando arte, práctica e investigación. Cofundado por el filósofo empírico y comisario ruso Ivor Stodolsky y la comisaria finesa Marita Muukkonen, esta plataforma actúa como vehículo para replantear paradigmas históricos e institucionales concretos, además de reimaginar modelos teóricos en ámbitos, territorios y marcos dispares. Entre sus proyectos comisariados en colaboración destacan: perpetualmobile.wordpress.com/exhibitions/, www.perpetualpavilion.org y www.perpetualmobile.org Marita Muukkonen (1971) es comisaria del HIAP-Suomenlinna, el Programa Internacional de Artistas en Residencia de Helsinki. Ha trabajado como comisaria para FRAME (Fondo Finlandés de Intercambio Artístico) y fue editora de *FRAMEWORK-Finnish Art Review*. Formó parte del equipo de comisarios del Pabellón Nórdico en la Bienal de Venecia de 2009;

East Film Festival, NYC, Gallery Peep, Sweden and the 9th Sharjah Biennial (awarded 2nd Jury Prize).

Mounira Al Solh

1978, Beirut, Lebanon. Lives and works in Beirut and Amsterdam.

Al Solh studied painting in Beirut at the Lebanese University and Fine Arts in Amsterdam at the Gerrit Rietveld Academy. Her video works have been screened in several film festivals, amongst them *VideoBrasil*, where she won the jury's prize in 2007. In the same year, she was one of the five Lebanese artists represented in the first Lebanese Pavilion at the 52nd Venice Biennale and she was awarded the Uriot prize at the Rijksakademie in Amsterdam where she was a resident artist. Al Solh has been working on issues related to Lebanese immigrants' stories, as well as the Lebanese socio-political and religious conflicts. Her approach is not realistic but fictional, or even fantastic, sometimes relating to her doubts about her place in the art world. In 2008 she participated in the exhibition *Be(com)ing Dutch*, at the Van Abbemuseum in Eindhoven, and she launched *NOA (Not Only Arabic)* magazine during *Home Works IV* in Beirut. In 2009 she took part of the 11th Istanbul Biennial.

Abed Anouti

1963, Beirut. Lives and works in the Middle East and northern Europe.

Like many of his generation from Lebanon, Abed Robert Anouti is a self-educated video documentary maker. Anouti considers his work to be a combination of activism and community involvement, presented in a video documentary, art format. Anouti poses questions

related to history, geography and migration. His work focuses on such notions as local history, collective memory, and how public statistics compare with public narratives. Currently he focuses on the affairs of Arab communities in diaspora. In the past, Anouti has produced video documentaries about Arab modern history and contemporary society, and about how Europe's satellite television landscape has been transformed, particularly in respect to how European populations of non-European heritage increasingly watch television channels in their own languages. His work is a reflection on diasporic communication, multiculturalism and the representation of displaced or relocated communities. He examines examples of Euro-Arab interaction through the means of Arabic-language, satellite channels, while exploring the evolving dynamic between symbolic and territorial power. Anouti's work has been shown at film festivals around the Arab world and broadcast on several Arab TV stations including Arabiah, Mustaqbal, Al Alam and LBC.

Eşref Armağan

1953, Istanbul. Lives and Works in Ankara, Turkey

Eşref Armağan was born blind. He did intend to be an artist. His main interest in drawing was to try to make sense of the world around him as he heard about different objects, colours and sights. He started by feeling objects and then asking about their names, variety of colours and uses, anything to give him more information. He had little formal education and self-evidently, no art education. What he learned, he learned only by asking and through

trial and error. Over the years he has developed different techniques to enhance his work. Besides black and white, he only uses five basic colours and does not use brushes His work has been exhibited throughout Turkey and in many other countries, and he has been featured on the Discovery Channel's *The Real Superhumans*.

The ARTS ASSEMBLY

The ARTS ASSEMBLY functions as a conduit and an engine, bringing together art, practice and inquiry. Initiated by Russian field-philosopher and curator Ivor Stodolsky and Finnish curator Marita Muukkonen of Perpetuum Mobile, it acts as a vehicle to re-propose particular historical and institutional paradigms, as well as re-imagining theoretical models in fields which often exist in disparate territories and frameworks. Co-curated projects include: perpetualmobile.wordpress.com/exhibitions/ www.perpetualpavilion.org www.perpetualmobile.org For Manifesta 8, their project titled *On the Amphitheatre's Ruins* also features the animators Parfyme (Pelle Brage and Laurids Sonne, Copenhagen), Damian Le Bas (London) and S.a.L.E. (Marco Baravalle, Venice) Born in 1971, Marita Muukkonen is curator of HIAP-Suomenlinna, Helsinki International Artists-in-Residence Program. She has worked as a curator for FRAME Finnish Fund for Art Exchange, and was editor of FRAMEWORK - Finnish Art Review. She was part of the curatorial team for the Nordic Pavilion at the 2009 Venice Biennale, she curated *Arctic Hysteria on Screen* - the Finnish Video Art and Film Program for MoMA in

ha comisariado *Arctic Hysteria on Screen*, el Programa de Videoarte y Cine Finlandés para el MoMA de Nueva York en 2008, y ha ejercido como coordinadora de proyectos en el NIFCA (Instituto Nórdico de Arte Contemporáneo) entre 2001 y 2005. Junto con Ivor Stodolsky organizó la exposición *The Raw, The Cooked and The Packaged* y el Archivo del Arte de la Perestroika para el Museo de Arte Contemporáneo KIASMA de Helsinki en 2007. Ivor Stodolsky (1972) es escritor y comisario. Desde que lo concibiera en su etapa en el London Consortium, ha aplicado su método filosófico a la práctica del comisariado (en el Archivo de Arte de la Perestroika - KIASMA) y a la investigación social en el campo cultural en San Petersburgo (Rusia). Ivor se licenció en Filosofía y Matemáticas en la Bristol University y ha trabajado como editor adjunto de project-syndicate.org. Actualmente, está ultimando un libro acerca de la intelectualidad inconformista en la escena independiente soviética de la Universidad de Helsinki. Ivor ha organizado, asimismo, conferencias y festivales como el Aleksanteri Cultural Fora y ha comisariado eventos en un ámbito interdisciplinario más amplio, entre los que podemos destacar el reciente *Perpetual Gypsy Pavilion* para la Bial de Venecia de 2009.

Sherif El Azma

Manchester, 1975. Vive y trabaja en El Cairo.

Sherif el Azma es videoartista y cineasta experimental. En sus obras recurre a estrategias narrativas del cine y a la semiótica de los medios para poner en tela de juicio la experiencia humana. Su trabajo se ha expuesto desde 1997 en importantes instituciones artísticas, como el Museo Gropius Bau de Berlín, el Camden Art Centre de Londres, la Townhouse Gallery de El Cairo, el

Museo Madre en Nápoles (Italia) y el National Film Theatre de Londres. Actualmente, El Azma trabaja en proyectos basados en una forma cinematográfica narrativa más clásica.

Babi Badalov

Lerik (Azerbaiján), 1959. Vive y trabaja en París.

Tras licenciarse en la Universidad de Bellas Artes de su país de origen, Badalov emigró a San Petersburgo (Rusia), donde empezó a realizar y a exponer obras gráficas, pinturas e instalaciones, y llegó a convertirse en una de las figuras más destacadas de la escena del arte *underground*. “Mis últimos trabajos con *poesia artística* o *poesia visual* se basan en mi vida personal, en la topología del lenguaje, las lenguas nómadas y cómo uno puede ser víctima del idioma. Atravesar fronteras, cambiar de país, nuevos idiomas, nuevas sociedades, adaptarse sin parar, no lograr nunca manejarse por completo en un idioma... mi proyecto artístico sobre poesía visual consiste en expresarme en siete idiomas simultáneamente, creando una confusión entre los alfabetos cirílico y latino.”

Neil Beloufa

París (Francia), 1985. Vive y trabaja en París.

Argelino y francés de origen, Neil Beloufa estudió en la Universidad de Bellas Artes y Artes Decorativas de París, en la Cooper Union de Nueva York y en el CalArts de Valencia (California). Mezclando con desenfado objetos ensablados en su estudio con vídeos de calidad cinematográfica, Neil Beloufa genera un universo caótico en el que aún estanterías, ventiladores, herramientas, esculturas y mobiliario, objetos que *funcionan* correctamente ante nuestros ojos

y se hacen eco unos de otros. En su obra, lo secundario se convierte en un tema de primer orden. La probabilidad de que estos temas se encuentren equivale a la de que lo hagan dos submarinos o dos satélites... algo que, sin embargo, parece suceder con bastante frecuencia en nuestros días. Sus obras se han incluido en exposiciones colectivas en el XII Premio Ricard de París, el Kunstmuseum de Bonn, el Palais de Tokyo de París, el Dumbo Art Center de Brooklyn, el Centro de Arte Contemporáneo de Tel Aviv y la Trienal Internacional de Arte Contemporáneo de Praga. También ha contado con muestras individuales en la Galerie Kai Middelndorf de Frankfurt, la Galerie François Ghebaly de Los Ángeles, la Galerie LHK de París y Whitebox en Nueva York.

Erick Beltrán

México DF, 1974. Vive y trabaja entre Barcelona y México DF.

Mi trabajo es una investigación sobre el concepto de la edición. Se centra en los mecanismos que definen, evalúan, ordenan, clasifican, seleccionan, reproducen y distribuyen imágenes para crear discursos en el ámbito político, económico y cultural de la sociedad contemporánea; la manera en la que la figura de la edición define nuestro mundo y las relaciones de fuerzas entre grupos de personas. ¿Cómo adquieren valor las imágenes? ¿Qué imágenes deben ser reproducidas? ¿Cuáles son las razones por las que se reproducen ciertas imágenes y no otras? ¿Cuáles son las técnicas y los medios usados para reforzar el contenido de una imagen? ¿Cuáles son los diferentes pesos de las imágenes dependiendo de su soporte? ¿Quién hace su selección en los medios de comunicación? ¿En qué medida la distribución es parte del proceso de publicación y edición de un impreso?

New York en 2008 and was project co-ordinator at NIFCA, Nordic Institute for Contemporary Art 2001-2005. With Ivor Stodolsky she co-curated the exhibition *The Raw, The Cooked and The Packaged* – The Archive of Perestroika Art, KIASMA Museum of Contemporary Art, Helsinki 2007. Born in 1972, Ivor Stodolsky is a writer and curator. The philosophical method he developed at the London Consortium has since been applied in curatorial practice (at The Archive of Perestroika Art - KIASMA) and in social research in the cultural field in St. Petersburg, Russia. Ivor holds a degree in Philosophy and Mathematics from Bristol University and has worked as associate editor for the global powerhouse Project-Syndicate.org. He is currently finishing a book on the non-conformist intelligentsia of the Soviet Underground at Helsinki University. Ivor has organised conference-festivals such as the Aleksanteri Cultural Fora and he curates events in the wider interdisciplinary field, most recently the Perpetual Gypsy Pavilion for the 2009 Venice Biennale.

Sherif El Azma

1975, Manchester. Lives and works in Cairo.

Sherif El Azma is an experimental film-maker and video artist. In his works he uses the narrative strategies of cinema and media semiotics to re-question human experience. Since 1997, his work has been shown in major art institutions including the Gropius Bau museum in Berlin, Camden Art Centre in London, Townhouse Gallery in Cairo, Madre Museum in Naples, Italy and the National Film Theatre in London. El Azma is currently

working on projects that involve a more classical narrative film form.

Babi Badalov

1959, Lerik, Azerbaijan, lives and works in Paris.

After graduating from art college in his native country, Badalov left to Saint Peterburg (Russia) where he began to perform and exhibit graphic works, paintings and installations, to become one of leading figures in the underground art scene. “My later works of ‘art poetry’ or ‘visual poetry’ are based on my personal life, on the topology of language, nomadic languages, about how one can be a victim of language. Crossing borders, changing countries, new languages, new societies, constantly adapting, missing fully speaking in one language - my Visual Poetry art project is expressing myself in several languages at the same time, with a visual confusion between the Cyrillic and Latin alphabets.”

Neil Beloufa

1985, Paris. Lives and works in Paris.

Algerian and French, Neil Beloufa studied at the Beaux Arts and the Art Decoratifs de Paris, at Cooper Union in New York and at CalArts in Valencia. By unabashedly mixing objects pieced together in his studio, with cinematographic quality videos, Neil Beloufa produces a chaotic universe by bringing together shelves, fans, tools, sculptures and furniture - things that “function” right before our eyes and echo one another. In his work, what is incidental becomes a full-fledged subject, and these subjects are as likely to meet as two submarines

or two satellites... which seems to happen rather often these days. His works have been included in group exhibitions in the 12th Ricard Prize, Paris; Kunstmuseum Bonn; Palais de Tokyo, Paris; Dumbo Art Center, Brooklyn; Center of Contemporary Arts, Tel-Aviv; and International Triennale of Contemporary Art, Prague, with solo shows in Galerie Kai Middelndorf, Frankfurt; Galerie François Ghebaly, Los Angeles; Galerie LHK, Paris and Whitebox, New York.

Erick Beltrán

1974, Mexico City. Lives and works in Barcelona and Mexico City.

“My work has always been an investigation of the concept of the printed edition. It focuses on the mechanisms that define, value, order, classify, select, reproduce and distribute images to create a social, cultural, political and economical discourse in contemporary societies. The manner in which the figure of edition determines the way we may approach the world is regulated by the different forces within groups of people. How do images gain value? Which images should be reproduced? What are the reasons to reproduce those images? Which are the technical procedures and mediums used to reinforce their messages? What are the different weights of images in different supports? Who makes the selection in public printing to reproduce an image? In which way is distribution part of the whole printing process?”

Lene Berg

1965 Oslo. Lives and works in Berlin and New York

Lene Berg

Oslo, 1965. Vive y trabaja a caballo entre Berlín y Nueva York

Formada como cineasta, Lene Berg trabaja con cine, fotografía y textos. A través de distintos medios y ficciones, en sus instalaciones explora las relaciones entre imágenes contemporáneas y convenciones heredadas, entre clichés y hechos, entre la política y las reglas de la narración. Durante los últimos años se ha interesado especialmente por la distribución de ideas y las condiciones de la libertad artística en relación con los programas políticos. Entre sus presentaciones y exposiciones individuales destacan las realizadas en la Cooper Union de Nueva York 2008 (clausurada tras sólo dos días), la Fotogalleriet de Oslo (2008) y la Whitechapel Gallery de Londres (2007). Entre sus muestras colectivas figuran: «Contour» en Mechelen (2009), la Biennale Cuvée en Linz (2009), la Bienal de Sídney (2008), la Bienal de Taipei (2008), «Headlines & Footnotes» en el Centro de Arte Henie Onstad de Oslo (2008), la «Conspire! Transmediale» en la Haus der Kulturen der Welt de Berlín (2008) y «Pensée Sauvage» en el Frankfurter Kunstverein (2007).

Pablo Bronstein

Buenos Aires, 1977.

Vive y trabaja en Londres.

Los dibujos, las pinturas, las instalaciones, las películas y las *performances* de Pablo Bronstein están apuntalados por referencias a estilos y motivos arquitectónicos que van desde el Barroco hasta la posmodernidad. Mientras que sus dibujos e intervenciones arquitectónicas juegan con las ideas del poder y la economía y su manifestación en la forma arquitectónica, sus *performances*, donde a menudo colabora con

grupos de bailarines, delinean espacios físicos y sociales a través del gesto y el movimiento coreografiado. Entre sus exposiciones individuales recientes destacan: «Pablo Bronstein at the Met» en The Metropolitan Museum of Art de Nueva York y «Garden a la Mode», un encargo para el patio de esculturas de la Tate Britain. Entre sus publicaciones recientes figuran: *Postmodern Architecture in Londres* y *Ornamental Designs*, ambas publicadas por Walther Koenig.

Michael Paul Britto

Nueva York, 1968. Vive y trabaja en Nueva York.

Nacido y criado en Brooklyn, Michael Paul Britto se licenció en bellas artes por el City College de Nueva York. Las obras de Michael engloban desde vídeos a fotografía digital, escultura y *performance*. Britto ha realizado residencias en el New Museum de Nueva York, así como en el Smack Mellon y The Marie Walsh Sharpe Foundation. Además ha contado con muestras en el Museo del Barrio, The Studio Museum of Harlem, la Galería Nacional Zacheta de Varsovia y el Victoria and Albert Museum de Londres. *The New York Times*, *Art In America* y *Brooklyn Rail* han publicado críticas sobre su obra.

Brumaria

Fundada en el año 2000 en Madrid. Opera en Madrid, Londres y Berkeley (California).

Brumaria es un proyecto artístico surgido con la voluntad de crear un espacio para la reflexión, el estudio y el desarrollo de propuestas culturales. Su objetivo es poner en circulación materiales teóricos y prácticos en lo referente a ideas artísticas y estéticas y a su relación con las estructuras políticas y sociales inherentes.

Brumaria ha llevado a cabo diversas actividades editoriales, artísticas y de comisariado, implicándose simultáneamente en varios proyectos de prácticas en colaboración. Entre sus publicaciones figuran ensayos críticos a cargo de autores internacionales de prestigio como Alexander Alberro, Marius Babias, Alain Badiou, Roger Buerger, Judith Butler, Hal Foster, Andrea Fraser, Boris Groys, Hans Haacke, Maurizio Lazzarato, Pamela M. Lee, Lucy Lippard, WJT Mitchell, Gerardo Mosquera, Antonio Negri, Jacques Rancière, Irit Rogoff y Slavoj Žižek.

Igor e Ivan Buharov

Nándor Hevesi, Hajdúnánás. Vive y trabaja en Budapest. Kornél Szilágyi, Budapest. Vive y trabaja en Budapest.

Igor e Ivan Buharov (Kornél Szilágyi y Nándor Hevesi) colaboran bajo este pseudónimo desde 1995. Nándor Hevesi estudió Educación Artística en la Universidad Pedagógica de Eger (Hungría), mientras que Kornél Szilágyi lo hizo en el Departamento de Intermedia de la Universidad de Bellas Artes de Budapest. Su práctica común conecta primordialmente con el cine: producen y dirigen películas experimentales, tanto largometrajes como cortometrajes, documentales y piezas de animación. Sus películas se han proyectado y han recibido galardones en festivales de cine tanto húngaros como internacionales. Hevesi y Szilágyi son además fundadores y miembros de la banda de *avantgarde-jazz* Pop Ivan y han participado en la creación de varios proyectos musicales, incluidas bandas sonoras para películas. Ambos son miembros fundadores de otros colectivos como Labor 40 y Kaos Camping Group. Al margen de sus actividades en común, Szilágyi es director de documentales y Hevesi pintor.

Educated as film-director, Lene Berg works with film, photography and texts. Using different medias and fictions in her installations, she explores relationships between contemporary images and inherited conventions, between clichés and facts, between politics and rules of narration. During the last few years, she has been particularly interested in the distribution of ideas and the conditions of artistic freedom in relation to political agendas. Selected solo exhibitions and presentations include: Cooper Union, New York 2008 (closed after 2 days); Fotogalleriet, Oslo 2008; Whitechapel Gallery, London 2007. Group exhibitions include: Contour, Mechelen 2009; Biennale Cuvée, Linz 2009; The Sydney Biennale 2008; The Taipei Biennial 2008; *Headlines & Footnotes*, Henie Onstad Art Center, Oslo 2008; *Conspire! Transmediale*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin 2008; and *Pensée Sauvage*, Frankfurter Kunstverein, 2007.

Pablo Bronstein

1977, Buenos Aires. Lives and works in London.

Pablo Bronstein's drawings, paintings, installations, films and performances are underpinned by his references to architectural styles and motifs ranging from the Baroque to Postmodern. While his architectural interventions and drawings play with notions of power and economy as they are manifest in architectural form, his performances, often working with groups of dancers, delineate both physical and social spaces through gesture and choreographed movement. Recent solo exhibitions include *Pablo Bronstein at the Met*, The Metropolitan Museum of Art, New York, and *Garden a la Mode*,

Sculpture Court Commission, Tate Britain. Recent publications include *Postmodern Architecture in London*, and *Ornamental Designs*, both published by Walther Koenig.

Michael Paul Britto

1968, New York.

Lives and works in New York.

Born and bred in Brooklyn, Michael Paul Britto graduated with a BA from the City College of New York. His works range from videos to digital photography, sculpture, and performance. Britto has had residencies at the New Museum in New York as well as Smack Mellon and The Marie Walsh Sharpe Foundation. His work has been featured in shows at El Museo del Barrio, The Studio Museum of Harlem, The Zacheta National Gallery in Warsaw and the Victoria & Albert Museum in London, with articles published in *The New York Times*, *Art In America* and the *Brooklyn Rail*.

Brumaria

Founded in 2000, Madrid.

Operates in Madrid, London and Berkeley, California.

Brumaria is an artists' project dedicated to the creation of a space for reflecting, studying and developing cultural proposals. Its objective is to circulate theoretical/practical materials relative to artistic and aesthetic ideas and their relation to inherent social and political structures. Brumaria has developed various publishing, curatorial and artistic activities, simultaneously involved in several projects of collaborative practices. Publications include critical essays by renowned international authors such as Alexander Alberro, Marius Babias,

Alain Badiou, Roger Buerger, Judith Butler, Hal Foster, Andrea Fraser, Boris Groys, Hans Haacke, Maurizio Lazzarato, Pamela M. Lee, Lucy Lippard, WJT Mitchell, Gerardo Mosquera, Antonio Negri, Jacques Rancière, Irit Rogoff and Slavoj Žižek.

Igor and Ivan Buharov

Nándor Hevesi, Hajdúnánás. Lives and works in Budapest. Kornél Szilágyi, Budapest. Lives and works in Budapest.

Igor and Ivan Buharov (Kornél Szilágyi and Nándor Hevesi) have been working together under this pseudonym since 1995. Nándor Hevesi studied art education at the Pedagogical University in Eger, Hungary, Kornél Szilágyi at the Intermedia Department of the University of Fine Art in Budapest. Their common practice is primarily connected to filmmaking - they produce and direct experimental films, features, shorts, documentaries, and animation. Their films have been shown and received awards at Hungarian and international film festivals. Hevesi and Szilágyi are also founders and members of the avantgarde-jazz band Pop Ivan and they have been involved in the creation of several music projects, including music for films. Both are founding members of other collectives, including Labor 40 and Kaos Camping Group. Alongside their common activities, Szilágyi is a director of documentaries, Hevesi is active as a painter.

Ergin Çavuşoğlu

1968, Targoviste, Romania.

Lives and works in London

In the early 1980s, Ergin Çavuşoğlu studied at The National School of

Ergin Çavuşoğlu

Targoviste (Rumanía), 1968.
Vive y trabaja en Londres

Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes Iliya Petrov de Sofía a principios de la década de 1980. Posteriormente se licenció en pintura mural por la Universidad de Marmara, Estambul, cursó un máster en Goldsmiths, Universidad de Londres, y se doctoró por la Universidad de Portsmouth. Representó a Turquía en la 50ª edición de la Bienal de Venecia en 2003. Quedó seleccionado para el Beck's Futures Prize en 2004 y más recientemente, en 2010, para el Artes Mundi 4, el principal premio de arte contemporáneo del Reino Unido. Entre sus exposiciones individuales recientes destacan: «Ergin Çavuşoğlu» en el Ludwig Forum für Internationale Kunst de Aquisgrán, «Place after Place» en el Kunstverein Freiburg de Friburgo, «Quintet Without Borders» en ShContemporary en Shanghái y Haunch of Venison en Zúrich, «Point of Departure» en la John Hansard Gallery de Southampton y NGCA Sunderland, y «Entanglement» en DCA en Dundee. Entre sus exposiciones colectivas figuran: la I Bienal Mediterránea de Arte Contemporáneo en Haifa (Israel), «All Inclusive – A Tourist World» en el Schirn Kunsthalle de Frankfurt, «Between Borders» en MARCO Vigo, la VIII Bienal de Estambul, el British Art Show 6 y la III Bienal de Berlín.

Banu Cennetoglu

Ankara (Turquía), 1970. Vive y trabaja en Estambul.

Banu Cennetoglu trabaja con fotografía, instalación y material impreso. Su obra aborda la interpretación visual y la posible “documentación” de la incertidumbre dentro de las manifestaciones visibles

de situaciones con carga política, social y económica. Tras licenciarse en psicología, estudió fotografía en París. Entre 1996 y 2002 residió y trabajó en Nueva York. Durante el curso de 2002-2003 fue artista residente en la Rijksakademie de Amsterdam. En 2006 inauguró BAS (www.b-a-s.info), un espacio para proyectos en Estambul centrado en la colección y producción de libros de artista y material impreso. Entre sus exposiciones más recientes figuran el Pabellón de Turquía en la Bienal de Venecia de 2009, la V Bienal de Berlín, la X Bienal de Estambul, la I Bienal de Atenas, *Brave New Worlds* en La Colección Jumex y el Walker Art Center y *Wherever You Go* en el San Francisco Art Institute.

Filipa César

Oporto (Portugal), 1975.
Vive y trabaja en Berlín.

Filipa César es artista y cineasta. En su obra reflexiona acerca de la relación entre la imagen en movimiento y su recepción pública o, en otras palabras, su asimilación por parte del espectador. Movida por la inquietud de indagar en los aspectos ficticios del género documental y marcada por una necesidad imperiosa de precisar las políticas que subyacen a las imágenes en movimiento, obras como *F for Fake* (2005), *Rapport* (2007), *Le Passeur* (2008), *The Four Chambered Heart* (2009) y *Memograma* (2010) caminan sobre la delgada línea que separa narración, crónica, documental y cine experimental. Las instalaciones de César sugieren escenarios para una producción ampliada de imágenes en movimiento en la que se solicita a los espectadores que participen activamente con su poder de percepción para que así tomen conciencia de la presencia de aspectos sociopolíticos. En la obra de Filipa César, las

imágenes evolucionan a partir de una lucha entre memoria real y memoria cinematográfica.

Corporación Bacilö
Fundada en 2003

La Corporación Bacilö es un animal/ ente complejo. Un enigma que muta cuya estructura se ramifica incontrolada. En su obsesivo juego de *ficción de la ficción dentro de la ficción...* se subdivide en lo que llaman las micro-corporaciones, -consumeESTO, in_direct_film, New Models for a New Battle, Superarte S.A., Husflid. Contenedoras a su vez de un incierto número de identidades personificadas o genéricas.

Provenientes de un futuro no muy lejano e indefinido, estudian y emulan, de forma excéntrica, desde el año 2003, comportamientos significativos y Sistemas Operativos de las sociedades contemporáneas, sirviéndose de métodos como Laboratorios Experimentales, Des-conciertos, Eventoterapias, hasta llegar a eventos de masas como manifestaciones, mítines y misas. Sus acciones se incluyen dentro de formatos acuñados por la propia Corporación Bacilö como el ANTIESpectáculo, el circo gitano, la eventoterapia o la reinserción de máquinas, entre otros.

Gonzalo Ballester

1982, Murcia. Vive y trabaja en Madrid.

Licenciado en Comunicación Audiovisual. Realizador de cortometrajes documentales, destacando el corto *Mimoune* (2006, 11'), ganador de 15 premios y seleccionado en un centenar de festivales internacionales. En 2003 graba en Venecia el material para *La Serenissima* (2006, 30'), cortometraje seleccionado en el Festival de Málaga y nominado

Fine Arts 'Iliya Petrov', in Sofía. He consequently received a BA in mural painting from the University of Marmara, Istanbul, an MA from Goldsmiths, University of London, and a PhD from University in Portsmouth. He represented Turkey at the 50th Venice Biennale in 2003. He was shortlisted for the Beck's Futures Prize in 2004, and most recently in 2010 for *Artes Mundi 4* – the U.K.'s largest contemporary arts prize. Recent solo exhibitions include *Ergin Çavuşoğlu*, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, *Place after Place*, Kunstverein Freiburg, *Quintet Without Borders*, ShContemporary, Shanghai and Haunch of Venison, Zurich, *Point of Departure*, John Hansard Gallery, Southampton and NGCA Sunderland, and *Entanglement*, DCA, Dundee. Group exhibitions include *The First Mediterranean Biennial of Contemporary Art*, Haifa, Israel, *All Inclusive – A Tourist World*, Schirn Kunsthalle, Frankfurt, *Between Borders*, MARCO Vigo, the 8th Istanbul Biennial, *British Art Show 6* and the 3rd Berlin Biennial.

Banu Cennetoglu

1970, Ankara, Turkey. Lives and works in Istanbul.

Banu Cennetoglu works with photography, installation and printed matter. Her work deals with the visual interpretation and possible 'documentation' of uncertainty within the visible occurrences in politically, socially, and economically charged situations. After receiving a B.A. in Psychology, she studied photography in Paris. Between 1996-2002 she lived and worked in New York City. Between 2002-2003 she was an artist in residence at the Rijksakademie, Amsterdam. In 2006 she initiated

BAS (www.b-a-s.info), a project space in Istanbul focusing on the collection and production of artists' books and printed matter. Her recent exhibitions include the the Turkish Pavilion at the 2009 Venice Biennial, the 5th Berlin Biennial, 10th Istanbul Biennial, 1st Athens Biennial, *Brave New Worlds* at La Colección Jumex and Walker Art Center and *Wherever You Go* at the San Francisco Art Institute.

Filipa César

1975, Oporto, Portugal.
Lives and works in Berlin

Filipa César is an artist and filmmaker whose work reflects on the relationship between the moving image and its public reception, or in other words, how it is absorbed by the viewer. Influenced by her interest in exploring the fictional aspects of the documentary genre, and imbued with an urge to pinpoint the politics behind moving images, works such as *F for Fake* (2005), *Rapport* (2007), *Le Passeur* (2008), *The Four Chambered Heart* (2009), and *Memograma* (2010) walk the thin line between storytelling, chronicling, documentary and experimental film. César's installations suggest settings for an expanded production of moving images in which spectators are required to actively engage their powers of perception, and they are made aware if the presence of socio-political concerns. In Filipa César's work, the imagery evolves from a struggle between real-memory and cinema-memory.

Corporación Bacilö

Founded 2003

Corporación Bacilö is a complex animal/being, a mutating enigma

with an uncontrollably expanding structure. In its obsessive play of *fiction of fiction within fiction...* it is subdivided into the so-called micro-corporations - consumeESTO, in_direct_film, New Models for a New Battle, Superarte S.A., and Husflid - which contain in themselves an uncertain number of personified or generic identities. Coming from a not-so-far and undefined future, since 2003 they study and emulate - in an eccentric way - meaningful behaviour and contemporary societies OS, using such methods as experimental laboratories, dis-concerts, eventherapies, as well as massive events including demonstrations, political meetings and masses. Their actions are included in formats also conceived by the Corporación Bacilö such as ANTIESpectáculo, the gypsy circus, eventherapy or the reintegration of machines into society, among others.

Gonzalo Ballester

1982, Murcia.
Lives and works in Madrid.

A graduate of Audiovisual Communication, Ballester also studied at the European Film College in Denmark (2005). He has directed short-duration documentaries including *Mimoune* (2006, 11'), which has been awarded 15 prizes and has been selected for a hundred international festivals. In 2003 he filmed the footage for *La Serenissima* (2006, 30') in Venice, a short film shortlisted for the Malaga Festival and nominated best short documentary in the Goya Prizes in 2007. In 2006 he was selected to participate in the Young Prize of the Cannes Film Festival. His latest productions - *El último paisajista* (2007, 25') and *The Molky Way* (2009, 24') - have been awarded a dozen prizes and screened in several festivals around the world.

como mejor corto documental en los premios Goya de 2007. A finales de 2005 estudia en el European Film College, Dinamarca. En 2006 es seleccionado para participar en el Premio de la Juventud del Festival de Cannes. Sus últimas producciones, *El último paisajista* (2007, 25') y *The Molky Way* (2009, 24') han obtenido una decena de premios y han sido proyectadas en numerosos festivales por todo el mundo.

Boris Charmatz

Es bailarín y coreógrafo. Es director del Musée de la Danse/Centre Chorégraphique National de Rennes et de Bretagne desde enero de 2009.

Lou Lou Cherinet

Heman Chong

Muar (Malasia), 1977. Vive y trabaja entre Singapur y Nueva York.

Heman Chong es artista, comisario de arte y escritor de ciencia ficción. Su práctica artística se centra en la investigación de las filosofías, razones y métodos que las personas, en tanto que individuos y comunidades, despliegan para imaginar el futuro. Desde una perspectiva conceptual, Chong adapta posteriormente sus indagaciones a objetos, imágenes, instalaciones, situaciones o textos. En 2006 realizó un taller de escritura con Leif Magne Tangen en el Project Arts Center de Dublín donde escribieron *PHILIP*, una novela de ciencia ficción, en colaboración con Mark Aerial Waller, Cosmin Costinas, Rosemary Heather, Francis McKee, David Reinfurt y Steve Ruston. Heman Chong está representado por Vitamin Creative Space (Pekín/Guangzhou).

Céline Condorelli

Paris, 1974. Vive y trabaja en Londres.

Céline Condorelli trabaja en los ámbitos del arte y la arquitectura, combinando varios planteamientos que pasan por desde desarrollar estructuras para «aguantar» (la obra de otros artistas, formas de imaginario político, realidades existentes y ficticias) hasta indagaciones de más amplio alcance en formas del pueblo llano y emplazamientos discursivos cuyo resultado acostumbra a ser proyectos donde fusiona la política, el espacio público y aquello que se le antoja urgente en el momento. Céline Condorelli es autora y editora de *Support Structures* (2009) y una de las fundadoras de Eastside Projects, un espacio expositivo dirigido por artistas en Birmingham, Reino Unido. Entre sus exposiciones recientes figuran: «Revision, part 2» en el Cell Project Space de Londres (2010); «Generosity is the new political» en Wysing Arts, Cambridge, y «And the columns held us up» en el Artists Space de Nueva York (2009). Entre sus proyectos recientes se incluye «Support Structure» (fases 1-10), con el artista y comisario Gavin Wade, expuesto en varias salas (2003-2009). Su proyecto para Manifesta 8 se centra en la frágil infraestructura urbana y en el «andamiaje» de una ciudad como Alejandría (Egipto).

Danilo Correale

Nápoles (Italia), 1982. Vive y trabaja entre Nápoles y Berlín.

Según Michel Foucault, la legibilidad de los archivos históricos depende de las divisiones creadas por el poder. La investigación de Danilo Correale centra una atención renovada en algunos archivos considerados menores, y distribuye de manera orgánica información poco conocida con la intención de destacar las estructuras de poder que subyacen en algunos informes históricos específicos. Para ello,

se basa en una reconstrucción circunstancial y fácilmente explicable de los acontecimientos en la que el artista recopila imágenes producidas e inspiradas en un informe histórico. El diseño y la exposición final sirven de estrategia a través de la cual la secuencia de imágenes puede desembarazarse de su cualidad narrativa y emerge de nuevo a modo de serie de documentos, expurgados de toda posible comercialización por parte de los medios de comunicación y, de acuerdo con el crítico Matteo Lucchetti, “listos para retomar su vida como materia viva al servicio de la memoria”.

Chamber of Public Secrets (CPS)

Fundada en 2004, posee sedes en varios países de Europa, norte de África y Oriente Próximo.

CPS es una unidad de producción de arte y medios de comunicación que colabora de manera informativa, no lucrativa e independiente con la escena cultural global (véanse chamberarchive.com y chamberarchive.org). La unidad funciona como una red de artistas, comisarios y pensadores que colaboran desde 2004 en la organización, producción y difusión de cine, documentales, ficciones políticas, festivales, programas de televisión y radio y exposiciones de arte. Los integrantes de CPS también organizan foros de debate y charlas y publican libros y artículos sobre temas como la representación en los medios de comunicación, los movimientos migratorios, la movilidad, el periodismo estético, el neocolonialismo, el género y la diferencia. CPS contribuye a cuestionar la posición de las narrativas artísticas y mediáticas, así como la función y la responsabilidad de ambas en relación con la sociedad. Entre los colaboradores de *Approaching Tomorrow* figuran

Boris Charmatz

Boris Charmatz is a dancer and choreographer. He is director of Musée de la Danse/Centre Chorégraphique National de Rennes et de Bretagne since January 2009.

Lou Lou Cherinet

Heman Chong

1977, Muar, Malaysia. Lives and works in Singapore and New York.

Heman Chong is an artist, a curator and a science fiction writer. His art practice involves an investigation into the philosophies, reasons and methods of individuals and communities imagining the future. Charged with a conceptual drive, this research is then adapted into objects, images, installations, situations or texts. In 2006, he developed a writing workshop with Leif Magne Tangen at Project Arts Center in Dublin where they co-authored “PHILIP”, a science fiction novel with Mark Aerial Waller, Cosmin Costinas, Rosemary Heather, Francis McKee, David Reinfurt and Steve Ruston. Heman Chong is represented by Vitamin Creative Space (Beijing / Guangzhou).

Céline Condorelli

1974, Paris. Lives and works in London.

Céline Condorelli works with art and architecture, combining a number of approaches from the development of structures for ‘supporting’ (the work of others, forms of political imaginary, existing and fictional realities) to broader inquiries into forms of commonality and discursive sites, resulting in

projects merging politics, fiction, public space and whatever else feels urgent at the time. Céline Condorelli is the author/editor of *Support Structures* (2009) and one of the founding directors of Eastside Projects, an artist-run exhibition space in Birmingham, U.K. Recent exhibitions include *Revision, part 2* at Cell Project Space, London (2010), *Generosity is the new political* at Wysing Arts, Cambridge, *And the columns held us up* at Artists Space, New York City (2009). Recent projects include developing *Support Structure phase 1-10*, with artist-curator Gavin Wade, various sites (2003-2009). Her project for Manifesta 8 focuses on the fragile urban infrastructure and “scaffolding” of a city such as Alexandria in Egypt.

Danilo Correale

1982, Napoli, Italy. Lives and works in Napoli and Berlin.

According to Foucault, the legibility of historical archives is dependent on the partitions created by power. Danilo Correale’s research focuses new attention on archives considered to be of minor importance, organically spreading little-known information in order to highlight the power structures that exist behind specific historical accounts. This is based on a circumstantial, easily explainable reconstruction of events, in which the artist collects the images produced and inspired by a historical account. The design and display of the final exhibition serves as a strategy through which the sequence of images can lose its storytelling quality, and again appear as a series of factual documents, sealed off from potential commercialisation by the mass media and, according to critic Matteo Lucchetti, “ready

to resume their life as living matter in the service of memory.”

Chamber of Public Secrets (CPS)

Founded in 2004, based in several countries in Europe, northern Africa and the Middle East.

Chamber of Public Secrets is a production unit of art and media, working as an informative, non-profit, independent contributor to the global cultural scene (see chamberarchive.com and chamberarchive.org). The unit works as a network of artists, curators and thinkers who have been collaborating since 2004 in the organisation, production and diffusion of film, documentaries, political fictions, festivals, TV and radio programs and art exhibitions. CPS members also set up debate forums and publish books and articles on such issues as media representation, migration, mobility, aesthetic journalism, neo-colonialism, gender and difference. CPS contributes to question the position of artistic and media narratives, and the function and responsibility of both in relation to society. Collaborators for *Approaching Tomorrow* include Alfredo Cramerotti (Derby, UK and Trento/Bologna, Italy), Khaled Ramadan (Scandinavia/Lebanon), Jakob Falk (Copenhagen), Khaled Hafez (Cairo, Egypt), Stine Hoxbroe (Denmark/Sweden), Rian Lozano (Murcia/Valencia, Spain) and Hannah Conroy (Nottingham, UK).

Common Culture

Founded in Liverpool, England, 1996

David Campbell.

1957, Corbridge, U.K.. Lives and works in Belfast and Crewe.

Alfredo Cramerotti (Derby, Reino Unido, y Trento/Bolonia, Italia), Khaled Ramadan (Ecandinavia/Líbano), Jakob Falk (Copenhague), Khaled Hafez (El Cairo, Egipto), Stine Hoxbroe (Dinamarca/Suecia), Rían Lozano (Murcia/Valencia, España) y Hannah Conroy (Nottingham, Reino Unido).

Common Culture

Fundado en Liverpool (Inglaterra) en 1996

David Campbell

Corbridge (Inglaterra), 1957. Vive y trabaja a caballo entre Belfast y Crewe.

Mark Durden

Stourbridge (Inglaterra), 1964. Vive y trabaja en Wirral.

Ian Brown

Stoke on Trent (Inglaterra), 1972. Vive y trabaja en Londres.

A través de una serie de proyectos de vídeo multicanal, fotográficos y escultóricos, Common Culture investiga cómo se construye la identidad social a partir de los rituales del consumo de artículos comerciales en el seno de la cultura popular. A menudo en colaboración con trabajadores del sector del entretenimiento, diseñan colisiones estratégicas entre las asunciones elitistas asociadas con el arte y sus instituciones y los supuestos lugares comunes y aspectos vulgares de la cultura popular. En su trabajo anterior han abordado la temática de la alienación y la explotación de los trabajadores en tanto que consecuencia lógica pero culturalmente invisible del consumo de mercancías. Common Culture ha recurrido a cómicos de primera línea, matones de discoteca, compras de consumo rápido, cantantes que rinden homenaje a otros cantantes, discotecas y su propio estatus en

tanto que artistas que exponen para explorar el vínculo entre las formas culturales vernáculas y veneradas y aspectos como el gusto, la clase y las nociones de identidad nacional. Para Manifesta 8, Common Culture presenta un proyecto narrativo centrado en el turismo, la tradición y el consumo cultural como parte del cual se incluye un vídeo inspirado en el concepto del clásico «Grand Tour».

Cristina David

Bucarest (Rumanía), 1979. Vive en Bucarest.

Cristina David inició su formación artística en la Academia de Arte de Bucarest y completó su licenciatura en la Academia Nacional de las Artes de Bergen, en Noruega. Entre 1998 y 2000 estudió en la Facultad de Matemáticas de Bucarest, aunque, tal como ella misma afirma: “Por desgracia he olvidado la mayoría de las cosas que aprendí en aquella época”. En una etapa anterior de su carrera vivió un breve período de introspección, con el que nunca se sintió cómoda y acabó por liquidar. En la actualidad combina datos científicos con arte, y está entusiasmada con sus descubrimientos. Sus obras suelen tener un toque humorístico. El vídeo sigue siendo el medio en el que se siente más cómoda, aunque últimamente está experimentando también con la tentación de realizar instalaciones.

Kajsa Dahlberg

Gotemburgo (Suecia), 1973. Vive y trabaja entre Malmö y Berlín.

Kajsa Dahlberg se licenció en la Academia de Arte de Malmö en 2003 y cursó el programa de la Whitney en la edición 2007-2008. Trabaja con vídeo, texto y sonido y explora cómo se construyen y se mediatizan las narrativas en relación

con la censura, la representación política y la identidad. Su obra se ha expuesto en muestras como: “Time Out Of Joint” en The Kitchen en Nueva York, “If We Can’t Get It Together” en The Power Plant en Toronto y “The Jerusalem Show” en la Fundación de Arte Contemporáneo Al-Ma’mal en Jerusalén en 2009, en el Centro Cultural de Montehermoso en Vitoria en 2008, en la I Bienal de Atenas y en la III Bienal de Praga en 2007.

Willie Doherty

Derry (Irlanda del Norte), 1959. Vive y trabaja en Derry.

Desde 1985, Willie Doherty ha generado una producción sustancial de fotografías y vídeos en y acerca de su ciudad natal: Derry. Su obra entronca profundamente con el lugar, si bien se amplía allende el contexto inmediato para explorar temas de subjetividad individual y colectiva, memoria y responsabilidad. Doherty ha contado con numerosas exposiciones individuales, algunas de ellas en la Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau en Múnich, el Hamburger Kunstverein, el Dallas Museum of Art y el Prefix Institute of Contemporary Art de Toronto. En 2006 fue el objeto de vigilancia con siete cámaras como parte de un proyecto organizado por el Laboratorio de Arte Alameda de México y en 2007 representó a Irlanda del Norte en la Bienal de Venecia. Ha sido candidato al Premio Turner en 1994 y 2003.

Juan Downey

Santiago Chile, 1940 - Nueva York, 1993

La obra de Juan Downey abarcaba un amplio espectro de técnicas: dibujo, instalaciones, vídeo, pintura, grabado, etc. Simultáneamente

Mark Durden.

1964, Stourbridge, U.K.. Lives and works in Wirral.

Ian Brown.

1972, Stoke-on-Trent, U.K.. Lives and works in London.

Through a series of sculptural, photographic and multi-channel video projects, *Common Culture* explores how contemporary social identity is constructed through the rituals of consumption within popular culture. Often collaborating with workers from the entertainment industry, they engineer strategic collisions between the elitist assumptions attached to Art and its institutions, and the perceived commonplace and vulgar aspects of popular culture. Previous work has addressed the issue of alienation and exploitation of workers as the logical, but culturally invisible, consequence of commodity consumption. Stand-up comedians, nightclub bouncers, fast-food shopping, tribute singers, discos and the collective's own status as an exhibiting artist have all been used by Common Culture to explore how venerated and vernacular cultural forms are unequivocally bound up with issues of taste, class and notions of national identity. For Manifesta 8, Common Culture presents a narrative project looking at tourism, tradition and cultural consumption, incorporating a video inspired by the concept of the classical “Grand Tour”.

Cristina David

1979, Bucharest, Romania. Lives in Bucharest.

Cristina David started her artistic training at the Art Academy in Bucharest and completed her MDA

at the Bergen National Academy of the Arts in Norway. Between 1998 and 2000 she studied at the Faculty of Mathematics in Bucharest, but as she puts it: “Unfortunately I forgot most of the things I learned during that period.” Earlier in her career, she had a short period of self-introspection, but she felt quite uncomfortable with it, so she has now done with that. She now combines scientific facts with art, and she is enthusiastic of what she is discovering. Her works are often humorous. Video is still the most comfortable media for her, even if lately the temptation for installations has made her try some of those as well.

Kajsa Dahlberg

1973, Gothenburg, Sweden. Lives and works in Malmö and Berlin.

Kajsa Dahlberg graduated from the Malmö Art Academy in 2003 and went to the Whitney program in 2007/08. She works with video, text and sound and she explores how narratives are constructed and mediated in relation to censorship, political representation and identity. Her work has been shown in such exhibitions as: *Time Out Of Joint* at The Kitchen, New York, *If We Can't Get It Together* at The Power Plant in Toronto and The Jerusalem Show at Al-Ma'mal Foundation for Contemporary Art, Jerusalem, in 2009; Montehermoso Cultural Center in Vitoria in 2008; the 1st Athens Biennial and Prague Biennial #3 in 2007.

Willie Doherty

1959, Derry, Northern Ireland. Lives and works in Derry.

Since 1985 Willie Doherty has produced a substantial body of

photography and video in, and about, his native city of Derry. His work is deeply engaged with location and expands out of its immediate context to explore themes of individual and collective subjectivity, memory and responsibility. Doherty has had numerous solo exhibitions including at the Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, Munich, the Hamburger Kunstverein, the Dallas Museum of Art and the Prefix Institute of Contemporary Art, Toronto. In 2006 he was the subject of a seven video survey organized by Laboratorio Arte Alameda in Mexico City and in 2007, he represented Northern Ireland at the Venice Biennale. He was short listed for the Turner Prize in 1994 and 2003.

Juan Downey

1940, Santiago, Chile. Died in New York in 1993.

Juan Downey's work embraced a wide spectrum of different techniques: drawings, installations, video, paintings and etchings. At the same time, investigating complex subjects and ideas pertinent to the use of new technologies in art, Downey received numerous awards, including fellowships from the Guggenheim Foundation and the Rockefeller Foundation. He acted as associate professor in both the School of Architecture and the media department at Pratt Institute. His work has been exhibited in solo shows at the Corcoran Gallery of Art, Washington D.C.; Whitney Museum of American Art, New York; San Francisco Museum of Modern Art; Contemporary

Downey investigaba temáticas complejas e ideas pertinentes en su momento relativas al uso de las nuevas tecnologías en el arte. Downey recibió numerosos galardones, incluidas becas de las fundaciones Guggenheim y Rockefeller. Ejerció como profesor asociado tanto en la Escuela de Arquitectura como en el Departamento Multimedia del Pratt Institute. Su obra se ha expuesto en muestras individuales en la Corcoran Gallery of Art de Washington D.C., el Whitney Museum of American Art de Nueva York, el San Francisco Museum of Modern Art, el Contemporary Art Museum de Houston, The Institute of Contemporary Art de Boston, el International Center of Photography de Nueva York, el Museo del Barrio de Nueva York y el IVAM Centro Julio González de Valencia. El trabajo de Downey también ha formado parte de exposiciones colectivas en el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York, la Documenta 6 de Kassel, cuatro exposiciones para la Whitney Museum of American Art Biennial, el Stedelijk Museum de Amsterdam y la Bienal de Venecia. En 1998, el IVAM Centro Julio González dedicó una amplia retrospectiva a la extensa obra de Downey.

Anders Eiebakke

1970. Vive y trabaja en Oslo.

Anders Eiebakke, además de escritor, es un artista que trabaja con dibujo y vídeo. Anteriormente, Eiebakke dirigió la galería Samtidskunstforum de Oslo, fue editor de la revista *Kunstninsk* y presidente de la Sociedad de Jóvenes Artistas de Noruega; ejerció además como crítico de arte y comisario. Tras distanciarse de la estética relacional en 2001, se ha centrado en combinar la artesanía tradicional con las nuevas tecnologías y en el análisis de la política radical.

Eiebakke ha dedicado los últimos tres años a investigar las complejidades de los sistemas de vigilancia aérea, diseñando y pilotando pequeños aviones teledirigidos que vuelan con ayuda de lentes de vídeo y sistemas GPS.

Aida Eltorie

El Cairo (Egipto), 1983. Vive y trabaja en El Cairo.

Aida Eltorie es una productora cultural nacida en Oriente Medio. Como jefa de edición de *Contemporary Practices Art Journal* (Dubai/Londres), recientemente ha colaborado con la galería de arte contemporáneo The Townhouse de El Cairo y ha comisariado proyectos para The International Museum of Women de San Francisco y el Consejo de las Artes Suizo (Pro Helvetia). Eltorie ha trabajado, asimismo, como comisaria interna para The Brooklyn Museum's Feminist Art Center y para la casa de subastas Christie's (Nueva York); además, ha sido jefa de producción en *Bidoun Magazine* (Nueva York) y ha participado en multitud de proyectos internacionales con artistas y comisarios como Gregory Niemeyer, Khaled Hafez, Aissa Deebi, Wesley Willis, Ingo Giezendanner, Giovanni Carmine y otros procedentes de Oriente Medio y Europa. En la actualidad, Eltorie está acabando un posgrado en Estudios Árabes en la especialidad de Arte y Arquitectura Islámicos.

Alfonso Escudero

1973, Murcia-Texas. Vive y trabaja en Murcia y Berlín.

El trabajo de Escudero gira en torno a las relaciones entre arte y publicidad manifiestas en nuestra cultura, obligándose a nuevas propuestas que fusionen, interactúen y asimilen las múltiples posibilidades comunicativas,

conceptuales y estéticas que esta realación ofrece. Escudero reflexiona sobre el lenguaje, el significado y los circuitos comunicativos en la sociedad, un trabajo que opera en los territorios de la realidad, que se confunde con ella y contradictoriamente se distingue por medio de la intención artística. Ha expuesto en La Sala Naranja (Valencia 2007), el Centro Párraga (Murcia 2008), CAMON (Alicante 2009) y Bethanien (Berlín 2009), así como en Ferias de Arte Internacionales: Arco'98 –Madrid- y LINEART'02 –Gante, Bélgica-; en Bienales Internacionales: Hermandades Escultóricas - Ciudad de Mérida, Yucatán, México- y Festivales: AlterArte y Espirelia –Murcia-.

Marcelo Expósito y Verónica Iglesia

Puertollano (España), 1966. Vive y trabaja entre Barcelona y Buenos Aires. Buenos Aires (Argentina), 1972. Vive y trabaja en Buenos Aires.

Marcelo Expósito es un artista cuya práctica desborda el ámbito de la creación pura, ya que abarca también la teoría crítica, el trabajo editorial, el comisariado, la docencia y la traducción. Es profesor del Programa de Estudios Independientes (PEI) de Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) y forma parte de la Universidad Nómada y de la Red Conceptualismos del Sur. Ha sido co-editor de libros como *Los nuevos productivismos* (2010), *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional* (2009), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (2001), *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella* (2001), y *Cbris Marker. Retorno a la inmemoria del cineasta* (2000). Su serie de vídeos *Between Dreams. Essays on the New Political*

Art Museum, Houston; The Institute of Contemporary Art, Boston; International Center of Photography, New York; El Museo del Barrio, New York; and IVAM Centre Julio Gonzalez, Valencia. Downey's work has also been included in group exhibitions at The Museum of Modern Art, New York; Documenta 6, Kassel; four Whitney Museum of American Art Biennial exhibitions; Stedelijk Museum, Amsterdam; and the Venice Biennale. In 1998 IVAM Centre Julio Gonzalez hosted a major retrospective of Downey's extensive body of work.

Anders Eiebakke

1970, lives and works in Oslo.

Anders Eiebakke is an artist working with drawing and video, and a writer. Previously, Eiebakke ran the Samtidskunstforum gallery in Oslo, edited the magazine *Kunstninsk* and was chairman of the Young Artists Society in Norway, as well as working as both an art critic and curator. After breaking with relational aesthetics in 2001, he has focused on combining traditional craftsmanship with new technology and radical political analysis. Eiebakke has spent the past three years researching the intricacies of aerial surveillance systems, developing and piloting small drones which can fly via the use of video goggles and GPS systems.

Aida Eltorie

1983, Cairo, Egypt. Lives and works in Cairo.

Aida Eltorie is a cultural producer from the Middle East. As the Editor-in-Chief of *Contemporary Practices Art Journal* (Dubai/London),

she has recently worked with The Townhouse Gallery of contemporary art (Cairo) and curated projects with The International Museum of Women (San Francisco) and Pro Helvetia Swiss Arts Council. Eltorie has worked as a curatorial intern at The Brooklyn Museum's Feminist Art Center and Christie's auction house (New York), production manager at *Bidoun Magazine* (New York), and been involved in a number of international projects with artists and curators, including Gregory Niemeyer, Khaled Hafez, Aissa Deebi, Wesley Willis, Ingo Giezendanner, Giovanni Carmine and others from the Middle East and Europe. Eltorie is currently completing her Masters degree in Arabic Studies, specialising in Islamic Art and Architecture.

Alfonso Escudero

1973, Murcia-Texas. Lives and works in Murcia and Berlin.

Escudero's work tackles how the relationship between art and advertising pervades our culture. He imagines new proposals which merge, interact and adopt the conceptual and visual possibilities generated by such relationships in mutual communication. Escudero reflects on the language, the meaning and the communication channels in society, in works which operate in the realms of reality, melting into it, but nonetheless differentiated from it through their artistic intent. He has exhibited in La Sala Naranja (Valencia 2007), Centro Párraga (Murcia 2008), CAMON (Alicante 2009) and Bethanien (Berlín 2009), as well as in the international art fairs Arco'98 (Madrid) and LINEART'02 (Ghent, Belgium),

the international Hermandades Escultóricas biennials (Mérida, Yucatán, México) and the festivals AlterArte and Espirelia (Murcia).

Marcelo Expósito & Verónica Iglesia

1966, Puertollano, Spain.

Lives and works in Barcelona and Buenos Aires.

1972, Buenos Aires, Argentina. Lives and works in Buenos Aires.

Marcelo Expósito is an artist whose practice often expands into critical theory, editorial work, curatorship, teaching and translation. He teaches at Independent Studies Program (PEI), Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), and forms part of the Universidad Nómada and the Red Conceptualismos del Sur. He has been editor or co-editor of such books as *Los nuevos productivismos* (2010), *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional* (2009), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (2001), *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella* (2001), and *Cbris Marker. Retorno a la inmemoria del cineasta* (2000). His video series *Between Dreams. Essays on the New Political Imagination* explores the contemporary interweaving of art, activism, politics and communication (<http://marceloexpósito.net/entresuenos>). His theoretic and research output can be found at: <http://www.marceloexpósito.net/materialesteoricos.html>.

Verónica Iglesia is a freelance photo-reporter working with several print publications, a teacher at the Escuela Argentina de Fotografía (EAF), and an activist in the field of community media. She is part of the collective

Imagination explora la interrelación entre el arte, el activismo, la política y la comunicación (<http://marceloexposito.net/entresuenos>). Su producción teórica y su trabajo de investigación pueden consultarse en: <http://www.marceloexposito.net/materialesteoricos.html>. Verónica Iglesia colabora como fotógrafa *freelance* para varias publicaciones impresas, trabaja como profesora en la Escuela Argentina de Fotografía (EAF) y ejerce como activista en el campo de los medios comunitarios. Perteneció al colectivo *Abriendo Caminos / La Comunitaria TV*, que aplica principios populares de la pedagogía para realizar talleres de formación sobre las herramientas de los medios de comunicación con comunidades y grupos específicos. El colectivo genera asimismo documentos e informes acerca de la lucha social y la intervención política en el espacio público utilizando medios diversos, entre los que destacan los visuales: televisión independiente, vídeo, fotografía, gráficos, pósters y radio. Véase: <http://colectivoabriendocaminos.blogspot.com/> / <http://tallerdeherramientasdecomunicacion.blogspot.com/> / <http://radionautas947.blogspot.com/> / <http://comunitariatv.blogspot.com/>

Stephan Dillemath

Büdingen (Alemania), 1954. Vive en Bad Wiessee y trabaja entre dicha ciudad y Múnich. Más información en: <http://societyofcontrol.com>

Carla Filipe

Aveiro (Portugal), 1973. Vive y trabaja en Oporto y en Londres.

Carla Filipe estudió Bellas Artes y Escultura en la Universidad de Oporto y posee un máster en Prácticas Artísticas Contemporáneas de esa misma institución. Ha expuesto ampliamente en Portugal,

incluyendo su muestra individual en 2009 en el Kunsthalle Lissabon, así como en el Reino Unido y en Bélgica. Actualmente es artista residente de la Calouste Gulbenkian Foundation en los Acme Studios de Londres. Filipe ha participado activamente en la organización de espacios gestionados por artistas en Oporto. Está representada por la Galería Reflexus de Oporto. Trabaja en un ámbito donde las fronteras entre la cultura elevada y la cultura popular se fusionan de manera inevitable. Su actividad parte del dibujo para combinarse con la escritura en un flujo ininterrumpido de conciencia y obras tridimensionales. Aborda en su trabajo diversos tipos de reminiscencias, desde el repaso a su pasado familiar hasta indagaciones relacionadas con la idiosincrasia sociopolítica de Portugal, y todo ello en un modo que intenta subrayar la naturaleza tragicómica de sus propuestas. Filipe explora el debate más amplio en torno a la traducción cultural. Más que buscar un encaje perfecto entre el original y la traducción, entre un punto de partida y un destino final, la artista explora la acumulación de múltiples referencias sobre un tema específico. Su proceso deriva de un enfoque por el cual un tema y su tratamiento artístico consecutivo se desmoronan en su propia y característica “arqueología del presente”, en la que una combinación de palabras y temas crea el potencial para la ambigüedad.

Simon Fujiwara

Londres, 1982. Vive y trabaja entre Berlín y México D.F.

A través de novelas, obras de teatro, conferencias e instalaciones, Fujiwara ficciona e interpreta la biografía de su propia vida real, un drama en el que encarna a múltiples personajes: historiador, dramaturgo, novelista, antropólogo y un ser

erótico... Entretejiendo vidas de otros en su propia biografía, las *performances* de Fujiwara exponen desde historias íntimas a otras grandilocuentes y transportan al público en viajes narrativos que se extienden a lo largo de cinco continentes y tres millones de años de historia: desde expediciones a las cuevas del «primer hombre» de África en busca de su discolo padre japonés hasta ficciones homoeróticas en las que reinventa las vidas de sus padres bajo la dictadura de Franco en España.

Alexandra Galkina

Moscú, 1982. Vive y trabaja en Moscú.

Participó en iniciativas artísticas como la Escuela de Arte Contemporáneo de Avdey Ter-Oganyan (1997-1998), la Barricade en la calle Bolshaya Nikitskaya (1998) y una serie de acciones colectivas por parte de la Radek Community (2002-2005) en ciudades como Praga, Florencia y Kassel. Participante, comisaria e iniciadora de proyectos y exposiciones como “The Conquered City” (Galería Regina, Moscú, 2009), *www.megazine.biz*, “Politics in the Streets” (Moscú, 2008), “No Jury, No Prize” (2008), “The Good, the Bad and the Ugly” (Stella Art Foundation, Moscú, 2007), “Reclaim the game” (Fabrika, Moscú, 2006-2007), “8=8” (L-gallery, Moscú, 2006) y “tomu ver ty...” (Bratislava, 2004).

Ryan Gander

Chester (Reino Unido), 1976. Vive y trabaja a caballo entre Londres y Suffolk.

El trabajo de Gander es polifacético y engloba desde el vídeo hasta la instalación, la escultura, las intervenciones, la escritura y las conferencias performativas pasando por la gestión de dos bandas de

Abriendo Caminos / La Comunitaria TV, which uses the popular principles of pedagogy to carry out training workshops in media tools with specific groups and communities. The collective also works towards producing documents and records of social struggle, and about political intervention in public space using different types of visual and other media, including independent television, video, photography, graphics, posters and radio. See: <http://colectivoabriendocaminos.blogspot.com/> / <http://tallerdeherramientasdecomunicacion.blogspot.com/> / <http://radionautas947.blogspot.com/> / <http://comunitariatv.blogspot.com/>

Stephan Dillemath

1954, Büdingen, Germany. Lives and works in Bad Wiessee and works in Munich. More info at <http://societyofcontrol.com>

Carla Filipe

1973, Aveiro, Portugal. Lives and works in Porto, Portugal and London, U.K.

Carla Filipe studied Fine Arts and Sculpture at the University of Porto and she has a master degree in Contemporary Artistic Practices from the same institution. She has exhibited widely in Portugal, including her 2009 solo at the Kunsthalle Lissabon, but also in the U.K. and Belgium. Currently she is Calouste Gulbenkian Foundation's resident artist at the Acme Studios in London. Filipe has been an active organiser of artist-run spaces in Porto. She is represented by Galeria Reflexus, Porto. Carla Filipe operates in a area where the boundaries between high and popular culture are

inevitably merging. The artist has developed an activity anchored in drawing, mixed together with writing in an uninterrupted stream of consciousness, and three-dimensional works. Various types of reminiscences, whether involving works that revisit her family's past, or inquires related to Portugal's political and social idiosyncrasies are approached in a way that underline the tragicomic nature of her proposals. Filipe looks at the broader discussion around cultural translation. More than a search for the perfect fit between the original and the translation, between a departure point and a final destination, the artist explores the accumulation of a multitude of references to a specific subject. Her process derives from an approach whereby a subject and its consecutive artistic treatment collapses into its own distinctive “archaeology of the present-day”, where the combination of words or themes can create the potential for ambiguity.

Simon Fujiwara

1982, London. Lives and works in Berlin and Mexico City.

Through novels, theatre plays, lectures and installations, Fujiwara writes scripts and performs his own real-life biography as fiction – a drama in which he plays multiple characters including historian, playwright, novelist, anthropologist and eroticist. Often interweaving the lives of others into his own biography, Fujiwara's performances expose both intimate and overtly grand histories, taking audiences on narrative journeys spanning five continents and 3 million years of history - from expeditions to the graves of Africa's 'First Man'

in search of his wayward Japanese father, to homoerotic fiction that re-imagines his parent's lives under the Franco dictatorship in Spain.

Alexandra Galkina

1982, Moscow. Lives and works in Moscow

Took part in such artistic initiatives as Avdey Ter-Oganyan's School of Contemporary Art (1997-1998), Barricade on Bolshaya Nikitskaya Street (1998) and a participant of collective actions by the Radek Community (2002-2005) in such cities as Prague, Florence and Kassel. A participant, curator and initiator of such projects and exhibitions as *The Conquered City* (Regina Gallery, Moscow 2009), *www.megazine.biz*, *Politics in the Streets* (Moscow 2008), *No Jury, No Prize* (2008), *The Good, the Bad and the Ugly* (Stella Art Foundation, Moscow 2007), *Reclaim the game* (Fabrika, Moscow 2006-2007), *8=8* (L-gallery, Moscow 2006), and *tomu ver ty...* (Bratislava 2004).

Ryan Gander

1976, Chester, U.K.. Lives and works in London and Suffolk.

Gander's practice is multifaceted, ranging from video, installation, sculpture, intervention, writing, performative lecturing through to being the manager of two bands, one fictional, one actual. Using this range of actions to provoke a dialogue between the familiar and the unfamiliar, his practice weaves together countless layers of documentary records and fiction. Gander continuously seeks to reconfigure existing aesthetic conventions by restructuring their defining parameters, reinventing his

música, una ficticia y la otra real. A partir de esta multiplicidad de acciones, Gander genera diálogo entre lo familiar y lo no familiar, de tal modo que su práctica artística teje innumerables capas de registros documentales y ficción. Gander busca reconfigurar constantemente convenciones estéticas existentes reestructurando sus parámetros definidores y, en el proceso, reinventa su propio arte, que, según él mismo describe, está guiado por la intención de crear algo completamente nuevo e inesperado cada vez que aborda un proyecto y por la voluntad de producir obras que parezcan no encajar bien en el corpus de su obra precedente. En gran parte, su trabajo adopta objetos, situaciones y sistemas en los que el artista incorpora su propia narrativa inexplicable. En conjunto, sus obras constituyen una serie de recortes, notas a pie de página, subproductos y garabatos al margen, una especie de estética vernácula incrustada en los sistemas cotidianos. Gander es asimismo célebre por dirigir el espacio sin ánimo de lucro Associates (2007), que ofreció a doce artistas emergentes la oportunidad de presentar su primera exposición individual en Londres.

Thierry Geoffroy/Colonel
Nancy (Francia), 1961. Vive y trabaja en Copenhague.

El objetivo de Thierry Geoffroy/Colonel es activar debates en torno a las situaciones de emergencia, para lo que despliega formatos de fácil acceso. Durante años y en distintos países, Geoffroy ha creado *Emergency Room*, *Critical Run*, *Slow Dance*, *Debate Rave*, *Protest fashion* y *HeadQuarter alife*. Geoffroy concibe al artista como un detective —que busca la disfunción, las pruebas y las pistas visuales acercando las crisis del mundo actual— que tiene la responsabilidad de

actuar antes de que sea demasiado tarde. Desde 1986 utiliza los medios de comunicación en su obra—incluida la televisión— para establecer una línea directa de diálogo con el público. Su estrategia de distribución incluye el trabajo con medios sociales, ya sea en *raves* tecno, o formando parte de manifestaciones de protesta. A través de *Emergency Room*, los artistas pueden explorar las situaciones de emergencia del momento y reaccionar de manera inmediata a sus descubrimientos de conflictos y discrepancias. En la actualidad, Geoffroy lucha por implantar en cada país una *Emergency Room* con acceso a un canal de televisión para establecer una “academia” de arte urgente: <http://www.colonel.dk>

Melanie Gilligan
Toronto (Canadá), 1979. Vive y trabaja a caballo entre Londres y Nueva York.

Gilligan se licenció en bellas artes (con matrícula de honor) por la Central Saint Martins en 2002 y estuvo becada por el Whitney Museum of American Art Independent Study Programme en 2004-2005. Recientemente ha expuesto en: la Transmission Gallery de Glasgow (2008), la Galería Franco Soffiantino de Turín (2009), la Chisenhale Gallery de Londres (2010) y el Kolnischer Kunstverein de Colonia (2010). En 2008 Gilligan estrenó *Crisis in the Credit System*, un minidrama de ficción en cuatro partes acerca de la actual crisis financiera creado específicamente para su visionado y distribución en internet y encargado y producido por Artangel Interaction. Recientemente ha concluido *Self-capital* (2009), una película encargada por el Institute of Contemporary Arts de Londres como parte de la exposición colectiva «Talk Show». En octubre

de 2009, Gilligan recibió el Paul Hamlyn Award for Artists.

Laurent Grasso
Mulhouse (Francia), 1972. Vive y trabaja en París.

Bien trabajando con las formas más o menos identificables de nuestra sociedad orientada por el control, bien subvirtiendo las convenciones y las técnicas cinematográficas que dan forma a nuestra imaginación colectiva, Laurent Grasso crea entornos con un intenso potencial narrativo en los que combina miedos atávicos con demostraciones científicas y mitologías contemporáneas agoreras. En ciertos aspectos, sus obras pueden considerarse un renacer del gusto por las profecías retrofuturistas y paranoides pronunciadas por Charles Fourier hace dos siglos. En sus obras incorpora habitualmente la luz, el sonido, las ondas radiofónicas y electromagnéticas y los fenómenos naturales, paranormales y meteorológicos para configurar experiencias sensoriales radicalmente nuevas. Estas se convierten en vehículos o productos parcialmente acabados de la imaginación que el espectador debe completar. Al generar tensión entre las obras expuestas, el entorno y las espectaculares proyecciones que en ocasiones conforman, Laurent Grasso crea imágenes mentales persistentes que tienden a ensombrecer nuestra visión de lo que denominamos habitualmente “realidad”.

Khaled Hafez
El Cairo (Egipto), 1963. Vive y trabaja en El Cairo.

Los vídeos y las instalaciones realizados por Khaled Hafez en los últimos ocho años exploran la compleja naturaleza de la identidad egipcia, sondeando aspectos de la historia política, la migración,

own practice in the process. Gander describes his own practice as being driven by the intent to create something completely new and unexpected each time he tackles a project. Wilfully, he produces pieces that appear ill-fitting in relation to the body of work that came before them. Much of his work is concerned with tweaking common objects, situations or systems, and planting his own often inexplicable narratives within them. Together his works constitute a series of off-cuts, footnotes, by-products and marginal scribbles – a sort of vernacular aesthetics embedded in everyday systems. Gander is also known for running the non-profit space Associates (2007), which gave twelve emerging artists the opportunity to present their first solo exhibition in London. For Manifesta 8, his installations feature wind machines, mime performance and water puddles.

Thierry Geoffroy
1961, Nancy (France). Lives and work in Copenhagen, Denmark.

Thierry Geoffroy's aim is to activate debates about emergencies using easy-to-access formats. Over the years, in different countries, he has created Emergency Room, Critical Run, Slow Dance, Debate Rave, Protest fashion and HeadQuarter alife. He sees the artist as a detective, looking for dysfunction and searching for visual evidence and clues of present-day crises, with the responsibility to act before it is too late. Since 1986, he has used the mass media in his work, including television, to create a hot-line to the public. His strategy of distribution includes working with social media, at techno raves and as part of

protest demonstrations. Through Emergency Room, artists can scan the emergencies of today and respond immediately to their discoveries of conflicts and discrepancies. Geoffroy is now fighting to implant a permanent Emergency Room in every country with access to a TV station, to establish an “academy” of Emergency art. <http://www.colonel.dk>

Melanie Gilligan
1979, Toronto, Canada. Lives and works in London and New York.

Melanie Gilligan completed a BA (Hons) Fine Art at Central Saint Martins in 2002 and was a Fellow with the Whitney Museum of American Art Independent Study Program in 2004-5. Recent exhibitions include: Transmission Gallery Glasgow (2008), Franco Soffiantino Gallery, Turin (2009), Chisenhale Gallery, London (2010) and Kolnischer Kunstverein, Cologne (2010). In 2008 Gilligan released *Crisis in the Credit System*, a four-part fictional mini-drama about the recent financial crisis, made specifically for internet viewing and distribution, commissioned and produced by Artangel Interaction. She recently completed *Self-capital* (2009), a film commissioned by the Institute of Contemporary Arts London as part of the group exhibition *Talk Show*. In October 2009 Gilligan was the recipient of a Paul Hamlyn Award for Artists.

Laurent Grasso
1972, Mulhouse, France. Lives and works in Paris.

Laurent Grasso works and reworks with the more or less identifiable forms of our control-oriented society,

while subverting the cinematic techniques and conventions that shape our collective imagination. He creates environments with a strong narrative potential, combining atavistic fears, scientific evidence and ominous, contemporary mythologies. In some ways, his works can be seen as reviving a taste for the paranoid retro-futuristic prophecies pronounced by Charles Fourier two centuries ago. Light, sound, radio and electromagnetic waves, natural, paranormal and meteorological phenomena are regularly incorporated in his works to create totally new sensory experiences. These become vehicles or partly finished products of the imagination, to be completed by the viewer. By generating a tension between the works on show, their environment and the dramatic projections to which they sometimes give rise, Laurent Grasso creates nagging mental images that tend to obscure our view of what we commonly call “reality”.

Khaled Hafez
1963, Cairo, Egypt. Lives and works in Cairo.

Khaled Hafez's videos and installations from the past eight years test the complex nature of the Egyptian identity, probing issues of political history, migration, visual memory and shifting social behaviour. His is an ironic approach that transcends genre and traditional video medium. To enhance his narrative, Hafez uses stock footage as well as utilising images to create an alternative story, while recycling actual elements from past historical events. In his paintings, Hafez reveals a similar approach through recycling and manipulating advertising imagery and altering

la memoria visual y el comportamiento social cambiante. Hafez propone un planteamiento irónico que trasciende los géneros y el medio del vídeo tradicional. Con el fin de potenciar su narrativa, utiliza metraje existente que combina con imágenes para componer una historia alternativa, a la vez que reutiliza elementos reales de acontecimientos históricos pasados. En sus pinturas, Hafez despliega un enfoque similar mediante el reciclaje y la manipulación de imágenes publicitarias y la modificación de la iconografía de divinidades ancestrales; esto le permite explorar puntos convergentes entre lo sagrado y lo profano que transmiten una sensación de *déjà vu*. Su obra se ha expuesto en las Bienales de Dakar, Singapur, Sharjah y Tesalónica y en la Trienal de Guangzhou; además ha formado parte de exposiciones colectivas celebradas en el MuHKA de Amberes, el Kunstmuseum de Bonn y el Queens Museum de Nueva York.

Nav Haq

Leeds, 1976. Vive y trabaja en Bristol.

Nav Haq es comisario de exposiciones en Arnolfini, Bristol. Comisarió la III Bial de Vidéoarte Contour, Bélgica, en el verano de 2007 (www.contour2007.be), y previamente fue editor invitado en Book Works, Londres, para la cual editó una breve serie de libros de artistas; es editor de la publicación bianual de ensayos críticos *Concept Store* que publica Arnolfini. Entre 2005 y 2007 fue comisario en Gasworks, Londres. Haq es asimismo comisario (junto con Tirdad Zolghadr) del proyecto de investigación a largo plazo *Lapdogs of the Bourgeoisie*, que investiga la hegemonía de clases en el arte contemporáneo. Haq ha comisariado numerosas exposiciones

con artistas como Saskia Holmkvist, Hassan Khan, Michael Stevenson, Imogen Stidworthy y Kerry Tribe. Para 2011 está organizando una exposición individual con Cosima von Bonin, al tiempo que prepara un estudio histórico de museos ficticio creados por artistas, titulado *Museum Show*. Haq también colabora con numerosas revistas de arte, incluidas entre ellas *Bidoun*, *frieze* y *Kaleidoscope*.

Karl Holmqvist

Västerås (Suecia), 1964. Vive y trabaja en Estocolmo y Berlín.

Ralf Homann

Múnich (Alemania), 1962. Vive y trabaja en Berlín.

La obra de Ralf Homann aborda conceptos espaciales y medios de amplio alcance, a la vez que reflexiona acerca de su interdependencia. Homann persigue activar el espacio público mediante prácticas basadas en la *performance*. En sus obras —en las que se negocian constantemente las fronteras del arte y la política— investiga las diferentes facetas del conocimiento (su narrativa oculta o su diseño invisible) con la intención de llegar a nuevas perspectivas de la realidad y su posible representación. Ralf Homann trabaja principalmente formando parte de equipos de colaboradores en contextos activistas, ya que dichos equipos constituyen la base de su concepción del dominio público. En varias de sus obras explora también aspectos de la movilidad y los movimientos migratorios en el mundo actual. Aunque trabaja con diversos medios y técnicas, parte importante de sus obras se desarrollan en la radio. También incorpora sonido y transmisiones a sus esculturas, o cual le permite abarcar de manera simultánea espacios físicos y digitales. Sostiene que la radio es “un medio danzarín”.

Jeleton

María-Ángeles Alcántara-Sánchez

1975, Murcia. Vive y trabaja en Murcia
Jesús Arpal-Moya
1972, Bilbao. Vive y trabaja en Bilbao

Jeleton desarrollamos proyectos transversales en torno a repertorios (iconográficos, musicales, literarios) como espacios de negociación común. Proponemos modos de estudio, encuentro, práctica autodidacta y la publicación de resultados provisionales para el debate, en los que la autoría pasa por situaciones de inexperiencia, humor o apropiación. Las piezas resultantes están disgregadas en el espacio, el tiempo y los canales de distribución, dificultando su desactivación por parte del contexto de presentación. Nuestra actividad ha recibido el apoyo de becas y fondos de investigación (Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2008), y se ha presentado en proyectos de investigación en arte público, exposiciones, proyectos documentales, workshops (Casa Vecina, Ciudad de México, 2010; MACBA, Barcelona, 2010; Le Centquatre, Paris, 2009; Abisal, Bilbao, 2008).

Adela Jušić

Sarajevo (Bosnia-Herzegovina), 1982. Vive y trabaja en Sarajevo.

Ha expuesto en multitud de muestras colectivas internacionales; ha contado, además, con cuatro exposiciones individuales. Principalmente trabaja con videoarte. Su obra está siempre profundamente conectada con sus experiencias íntimas. Recientemente ha empezado a investigar las reglas y leyes, los límites y la libertad, los objetivos y las necesidades relativas al posicionamiento del artista. Tiene serias dudas acerca del arte como “trabajo”, dudas que se ven acrecentadas cuando piensa en el mercado global del arte.

the iconography of ancient deities to explore the tangential points between the sacred and the profane, creating a sense of *déjà vu*. His works have been shown at the Dakar Biennale, Singapore Biennale, Sharjah Biennale, Thessaloniki Biennale and at the Guangzhou Triennale, and included in groups shows at MuHKA, Antwerp, Kunstmuseum Bonn and the Queens Museum, New York.

Nav Haq

1976, Leeds. Lives and works in Bristol.

Nav Haq is Exhibitions Curator at Arnolfini, Bristol. He curated the *3rd Contour Biennial for Video Art*, Belgium, in summer 2007 (www.contour2007.be). He was also previously a Guest Editor at Book Works, London, for whom he edited a short series of artists' books, and is an editor of the bi-annual journal for critical writing *Concept Store* published by Arnolfini. From 2005-2007 he was the curator at Gasworks in London. Haq is also co-curator (with Tirdad Zolghadr) of the long-term research project *Lapdogs of the Bourgeoisie*, investigating the subject of class hegemony in contemporary art. Haq has curated numerous exhibitions with artists including Saskia Holmkvist, Hassan Khan, Michael Stevenson, Imogen Stidworthy, and Kerry Tribe. For 2011 he is developing a solo exhibition with Cosima von Bonin as well as a historical survey of fictional museums created by artists, entitled *Museum Show*. Haq has also contributed to numerous art magazines including *Bidoun*, *frieze*, and *Kaleidoscope*.

Karl Holmqvist

1964, Västerås, Sweden. He lives and works in Stockholm and Berlin.

Ralf Homann

1962, Munich. Lives and works in Berlin

Ralf Homann's work deals with spatial concepts and with the broader media, while also reflecting upon their interdependency. He is interested in activating the public space by means of performance-based practices. In his works, which are constantly negotiating the boundaries of art and politics, he investigates the different facets of knowledge – its hidden narrative or its invisible design – to illustrate new perspectives of reality and how it might be represented. Ralf Homann works mostly within collaborative teams in a context of activism, as these constitute the basis of his understanding of the public realm. In several works he also explores issues of modern-day mobility and migration. While operating in various media forms, a important series of his works focuses on radio. He also applies sound or transmissions to his sculptures, thereby simultaneously encompassing physical and digital spaces. His contention is that radio is “a dancing medium”.

Jeleton

María-Ángeles Alcántara-Sánchez

1975, Murcia. Lives and works in Murcia.

Jesús Arpal-Moya

1972, Bilbao. Lives and works in Bilbao.

Jeleton develops transversal projects around (iconographic, musical and literary) repertories as places for common negotiation. “We propose methodologies for the study, meeting, self-teaching practices and

publishing of provisory results for debate where authorship is subjected to situations of inexperience, humour or appropriation. The resulting works are dispersed through space, time and the distribution channels, hampering their deactivation by the presentation context.” Jeleton's activity has been supported by grants and research funds (Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2008), and has been incorporated in public art research projects, exhibitions, documentary projects, workshops (Casa Vecina, Mexico City, 2010; MACBA, Barcelona, 2010; Le Centquatre, Paris, 2009; Abisal, Bilbao, 2008).

Adela Jušić

1982, Sarajevo, Bosnia and Herzegovina. Lives and works in Sarajevo.

She has exhibited in many international group shows and had 4 solo exhibitions. She mostly works in video art.

Her work is always deeply connected to her intimate experiences.

Recently she is exploring the rules and laws, limits and freedom, purpose and needs concerning artist's statement.

She has serious doubts in art as a “job”. Her doubts are even bigger when she thinks about the global art market.

Mahmoud Khaled

1982, Alexandria, Egypt. Lives and works in Alexandria.

In Mahmoud Khaled's work we are subjected to the conceptual effects of an inspective eye primarily concerned with the boundaries and in-between zones of public life and its personal counterpart. Subjectivity is objectified and objectivity is subjectified to create an encounter with both the

Mahmoud Khaled
Alejandría (Egipto), 1982.
Vive y trabaja en Alejandría.

La obra de Mahmoud Khaled nos somete a los efectos conceptuales de un ojo inspeccionador que investiga primordialmente las fronteras y zonas intermedias de la vida pública y su contrapartida personal. La subjetividad se cosifica y la objetividad se subjetiva para encarnar un encuentro simultáneo con la esfera pública y la privada. Khaled, que trabaja con una amplia variedad de medios y normalmente para entornos específicos, ha exhibido sus obras en exposiciones colectivas de Europa y Oriente Próximo, por ejemplo en el BALTIC Centre for Contemporary Art de Gateshead (2010), en la muestra «Trapped en Amber» en el UKS de Oslo (2009), en «PhotoCairo 4» en El Cairo (2008) y en «Biacs3» en Sevilla (2008).

Hassan Khan
Londres, 1975. Vive y trabaja en El Cairo.

Ha realizado muestras individuales, entre otras salas, en el Centro de Arte de Gezira de El Cairo (1999), la Galerie Chantal Crousel de París (2004), A Space Gallery de Toronto (2005), Gasworks de Londres (2006), Le Plateau de París (2007), Uqbar en Berlín (2008) y el Kunsthalle St. Gallen (2010). Khan ha participado asimismo en las bienales de Estambul (2003), Sevilla (2006), Sídney (2006), Tesalónica (2007), Contour (2007), Gwangju (2008), y en las trienales de Turín (2005) y Yokohama (2008), entre otras exposiciones colectivas internacionales. Ha compuesto bandas sonoras para teatro y ha interpretado su música en salas de conciertos de todo el mundo. Su álbum *tabla dubb* está editado con el sello discográfico 100copies. Khan ha publicado prolíficamente en árabe e inglés; su última

publicación, *Nine Lessons Learned from Sherif El-Azma*, apareció con Contemporary Image Collective, El Cairo, en 2009.

Sung Hwan Kim
Seúl, 1975. Vive y trabaja entre Amsterdam y Nueva York.

En los últimos años ha realizado amplias exposiciones en torno a la narrativa y centradas en diversos medios en la Haus der Kunst de Múnich, Tranzitdisplay en Praga, el New Museum de Nueva York, la Wilkinson Gallery de Londres y Witte de With en Rotterdam. En 2010 grabó el álbum *One from In the Room* (con un músico, *dogr*), editado por Intermedium Records, y escribió un libro, *when things are done again*, distribuido por tranzitdisplay. Actualmente prepara una exposición individual para el Queens Museum de Nueva York, programada para 2011.

Ann Veronica Janssens
Folkstone, 1956. Vive y trabaja en Bruselas.

Entre sus exposiciones individuales se cuentan: «Works for space» en el Kunstverein München (2000); «Light games» en la Neue Nationale Galerie de Berlín (2001); «Aux Origines de l'Abstraction» en el Musée d'Orsay (2003), MAC Marseille (2003), Kunsthalle Berna (2003);* An den Frühling, Museo Mosbroich, Leverkusen (2007);* «Serendipity» en el Wiels Centre d'Art Contemporain de Bruselas, y *«Are you experienced» en el Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón (a menudo trabajando como Laboratoire Espace Cerveau, en colaboración con Nathalie Ergino, IAC de Villeurbanne, Francia). Ha participado como representante de Bélgica en las siguientes bienales: Bienal de Venecia (1999); Bienal de

Sídney (1998) y Bienal de Estambul (1997). Para Manifesta 8, Ann Veronica Janssens presenta una sala llena una densa niebla artificial bañada en luz natural y de colores.

Maria Lind
Estocolmo, 1966.
Vive y trabaja en Estocolmo.

Lind es crítica y comisaria independiente. Entre 2008 y 2010 dirigió el programa de posgrado del Centro de Estudios Curacionales del Bard College. Entre 2005 y 2007 dirigió Iaspis en Estocolmo. Entre 2002 y 2004 dirigió el Kunstverein München donde, junto con un equipo curacional, puso en práctica un programa en el que participaron artistas como Deimantas Narkevicius, Oda Projesi, Annika Eriksson, Bojan Sarcevic, Philippe Parreno y Marion von Osten. Entre 1997 y 2001 fue comisaria para el Moderna Museet de Estocolmo y en 1998 fue una de las comisarias de Manifesta 2. Ha colaborado extensamente con revistas y numerosos catálogos y publicaciones. Es coeditora de *Curating with Light Luggage* y *Collected Newsletter* (Revolver Archiv für aktuelle Kunst), *Taking the Matter into Common Hands: Collaborative Practices in Contemporary Art* (Blackdog Publishing), así como del informe *European Cultural Policies 2015* (Iaspis y eicp) y *The Greenroom: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art* (Sternberg Press). En 2009 recibió el Premio Walter Hopps al Mejor Comisariado.

Irene Lucas & Christoph Euler

Irene Lucas
1973, Cartagena. Vive y trabaja en Viena y Alicante

Christoph Euler
1973, Viena. Vive y trabaja en Viena y Alicante

public and private domains at the very same instance. Working with a wide range of media and usually within a specific context, Khaled has shown his works in solo and group exhibitions in Europe and the Middle East, including BALTIC Centre for Contemporary Art, Gateshead (2010), *Trapped in Amber*, UKS, Oslo (2009), PhotoCairo 4, Cairo (2008), and Biacs3, Seville (2008).

Hassan Khan
1975, London. Lives and works in Cairo.

Selected solo shows include Gezira Art Center, Cairo (1999), Galerie Chantal Crousel, Paris (2004), A Space Gallery, Toronto (2005), Gasworks, London (2006) Le Plateau, Paris (2007) Uqbar, Berlin (2008) and Kunsthalle St. Gallen (2010). Khan has also participated in the Biennials of Istanbul (2003), Seville (2006), Sydney (2006), Thessaloniki (2007), Contour (2007) and Gwangju (2008) as well as the Triennials in Turin (2005) and Yokohama (2008), amongst other international group exhibitions. He has composed soundtracks for theatre and performed his music in venues around the world. His album *tabla dubb* is available on the 100copies label. Khan is also widely published in both Arabic and English, his latest publication *Nine Lessons Learned from Sherif El-Azma* was published by the Contemporary Image Collective, Cairo in 2009.

Sung Hwan Kim
1975, Seoul. Lives and works in Amsterdam and New York City.

Extensive exhibitions of story-telling using various media have taken place

in recent years at Haus der Kunst, Munich; Tranzitdisplay, Prague; New Museum, New York City; Wilkinson Gallery, London; Witte de With, Rotterdam. In 2010, he made an album, *One from In the Room* (with a musician, *dogr*), released by Intermedium Records; and a book, *when things are done again*, distributed by tranzitdisplay. Currently preparing a solo exhibition for the Queens Museum, New York City in 2011.

Ann Veronica Janssens
1956, Folkstone. Lives and works in Brussels.

Solo exhibitions include: *Works for space*, Kunstverein München 2000, *Light games*, Neue Nationale Galerie, Berlin 2001, *Aux Origines de l'Abstraction*, Musée d'Orsay, Paris, 2003, MAC Marseille 2003, Kunsthalle Bern, 2003, *An den Frühling*, Museum Mosbroich, Leverkusen, 2007, *Serendipity*, Wiels Centre d'Art Contemporain, Brussels, and *Are you experienced*, Espai D'Art Contemporani De Castelló (often working as Laboratoire Espace Cerveau, in collaboration with Nathalie Ergino, IAC de Villeurbanne, France). Ann Veronica Janssens has represented Belgium at the 1999 Venice Biennale; 1998 Sydney Biennale, and 1997 Istanbul Biennial. For Manifesta 8, Ann Veronica Janssens presents a room filled with dense artificial fog, bathed in natural and coloured light.

Maria Lind
1966, Stockholm.
Lives and works in Stockholm.

Maria Lind is an independent curator and writer. 2008-2010 director of the graduate program,

Centre for Curatorial Studies, Bard College. 2005-2007 director of Iaspis in Stockholm. 2002-2004 she was the director of Kunstverein München where she, together with a curatorial team, ran a program which involved artists such as Deimantas Narkevicius, Oda Projesi, Annika Eriksson, Bojan Sarcevic, Philippe Parreno and Marion von Osten. From 1997-2001 she was curator at Moderna Museet in Stockholm and co-curator of Manifesta 2 in Luxembourg in 1998. She has contributed widely to magazines and to numerous catalogues and other publications. She is the co-editor of *Curating with Light Luggage* and *Collected Newsletter* (Revolver Archiv für aktuelle Kunst), *Taking the Matter into Common Hands: Collaborative Practices in Contemporary Art* (Blackdog Publishing), as well as the report *European Cultural Policies 2015* (Iaspis and eicp) and *The Greenroom: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art* (Sternberg Press). She is the 2009 recipient of the Walter Hopps Award for Curatorial Achievement.

Irene Lucas & Christoph Euler

Irene Lucas
1973, Cartagena. Lives and works in Vienna and Alicante.

Christoph Euler
1973, Vienna. Lives and works in Vienna and Alicante.

Irene Lucas and Christoph Euler work together as a team since 1996. Their work explores spaces for visual production and critical participation, including performative and playful elements. In 2004 they started the interdisciplinary project *Supervision*

Irene Lucas y Christoph Euler trabajan en equipo desde 1996, su trabajo experimenta con espacios de producción visual y participación crítica, incluyendo elementos lúdicos y performativos. En 2004, iniciaron el proyecto interdisciplinar *Supervision of Paradise*, articulando diferentes imaginarios críticos alrededor de la realidad sociocultural y ecológica de la Costa Blanca. (www.supervisionparadise.net) En 2010 Irene Lucas realiza el seminario „Supervivientes“ junto a Ruby Sircar en la Universidad técnica de Graz(A) y participa en el colectivo FO/GOLab, con el diseño de la Publicación *Mythemes* (FO/GOLab, A, 2010) (www.themigratingmuseum.at) Christoph Euler ha realizado desde 2004 varios cortometrajes con adolescentes, entorno a gentrificación e interculturalidad entre otros para KulturKontaktAustria. Actualmente participa con esta asociación en el proyecto europeo „artists in creative education“ (www.christopheuler.at)

Michael Takeo Magruder

Charlottesville, Virginia (EE.UU.), 1974. Vive y trabaja en el Reino Unido: www.takeo.org

Michael Takeo Magruder es un artista e investigador que desarrolla su trabajo en el King's Visualisation Lab del King's College London. Su práctica creativa traspasa los modos tradicionales de la producción artística para incorporar el uso de medios emergentes, como la informática de alto rendimiento, el uso de dispositivos móviles y entornos virtuales y la mezcla de tecnologías de la era de la información con la estética, para explorar el mundo digital y conectado en red. En 1996 se licenció en ciencias con matrícula de honor en la especialidad de Biología Molecular, y sus trabajos se han publicado ampliamente. Es embajador del STEM (siglas inglesas de Ciencia,

Tecnología, Ingeniería y Matemáticas) del Thinktank Birmingham Science Museum e imparte clases sobre artes multidisciplinares y el potencial que estas presentan a la hora de combinar de manera creativa el arte contemporáneo, la ciencia y las tecnologías emergentes. La obra artística de Michael Takeo Magruder se ha expuesto en más de 200 muestras celebradas en 30 países; entre estas se encuentran exposiciones en el Courtauld Institute of Art de Londres, el Centro Georges Pompidou de París, el Museo Metropolitano de Fotografía de Tokio y la Trans-Media-Akademie Hellerau. Sus proyectos se han exhibido también en festivales internacionales de renombre centrados en los nuevos medios como *Cyberonica*, *CyNetArt*, FILE, *Filmwinter*, *Rencontres Internationales Paris/Berlin/Madrid*, *SeNef*, *Siggraph*, *Split*, VAD y WRO. Ha recibido encargos de multitud de galerías públicas y del célebre portal de arte en Internet Turbulence.org.

Sarah Maldoror

Condon (Francia). Vive y trabaja en París.

Nacida en Guadalupe y descendiente de africanos, Sarah Maldoror se formó como actriz de teatro en París, pero rápidamente se cansó de interpretar el un repertorio clásico, que la relegaba al papel de criada negra. En reacción a ello Por ello, en 1956 cofundó la compañía teatral Compagnie d'Art Dramatique Des Griots junto con el cantante haitiano Toto Bissainthe. Interpretaron a Pouchkine y Sartre, entre otros, para obreros inmigrantes, estudiantes y refugiados. A principios de la década de 1960 los sesenta, con la ayuda de Amilcar Cabral, asistió a un curso de cine impartido por Marc Donskoi en la Universidad Lomonosov de Moscú. Tras residir brevemente poco tiempo en Marruecos en 1963, viajó a Argelia para trabajar como ayudante de Gillo Pontecorvo

en la clásica cinta La batalla de Argel, estrenada en 1966. Su filme de debut, *Monanganbée* (1968), examinaba las técnicas de la tortura aplicadas por los franceses en la guerra de independencia de Argelia. Con dicho documental, Maldoror se convirtió en parte del heterogéneo movimiento que posteriormente fue bautizado con el nombre de Tercer Cine. Su emblemática *Sambizanga* (1972), rodada en el Congo, es una adaptación del libro *The True Life of Domingo Xavier* del escritor angoleño Luandino Vieira. Ambientado en Angola en 1961, el largometraje retrata de un modo realista, aunque más poético, los inicios del movimiento de liberación angoleño MPLA, al tiempo a la vez que destaca el papel esencial de las mujeres en las luchas revolucionarias de la época. Se trata de un perfil de una mujer que afronta la opresión colonial cara a cara después de que su marido sea encarcelado por sus actividades revolucionarias. Sarah Maldoror ha dirigido más de veinte películas entre, incluidos largometrajes, cortometrajes y documentales. Su última cinta, *Eia for Césaire* (2008), es una oda a las últimas palabras del poeta francés Aimé Césaire. Pionera y mentora, Sarah Maldoror declaró en una entrevista con Jadot Sezirahiga: „«Las mujeres africanas deben estar en todos sitios. Deben estar en las imágenes, detrás de la cámara, en la sala de montaje e involucradas en todas las fases de la producción de una película. Ellas deben ser quienes hablen de sus problemas».

Suhail Malik

Laguna Beach (California), 1986. Vive y trabaja en Londres, Ramallah y Bruselas.

Lector de Estudios Críticos en el Departamento de Arte de Goldsmiths, Universidad de Londres. Entre sus escritos

of Paradise, articulating different critical imaginaries around the sociocultural and ecological reality of the Costa Blanca. (www.supervisionparadise.net) In 2010 Irene Lucas co-organised the *Supervivientes* seminar with Ruby Sircar at the Technical University of Graz (A), and participated with the collective FO/GOLab in the design of the publication *Mythemes* (FO/GOLab, A, 2010) (www.themigratingmuseum.at) Since 2004, Christoph Euler has directed several short films with teenagers that tackle gentrification and intercultural issues for KulturKontaktAustria, among others. He currently co-operates with this association in the European project «artists in creative education» (www.christopheuler.at)

Michael Takeo Magruder

1974, Charlottesville, Virginia, USA. Lives and works in the United Kingdom.

Michael Takeo Magruder is an artist and researcher based at King's Visualisation Lab, King's College London. His creative practice extends the traditional modes of artistic production through the use of emerging media, including high-performance computing, the use of mobile devices and virtual environments, blending Information Age technologies and aesthetics to help explore the networked, digital world. He graduated in 1996 with a BSc (Hons) in molecular biology and his writings have been widely published. He is a STEM (Science, Technology, Engineering and Mathematics) ambassador for Thinktank Birmingham Science Museum and he regularly lectures about interdisciplinary arts practice and the potential for creatively

blending contemporary art, science and emerging technology. Michael Takeo Magruder's artwork has been showcased in more than 200 exhibitions in 30 countries, including at the Courtauld Institute of Art, London, Centre Georges Pompidou, Paris, Tokyo Metropolitan Museum of Photography and Trans-Media-Akademie Hellerau. His projects have been exhibited in internationally-acclaimed New Media festivals such as Cybersonica, CyNetArt, FILE, Filmwinter, Rencontres Internationales Paris/Berlin/Madrid, SeNef, Siggraph, Split, VAD and WRO. He has received commissions from numerous public galleries and by the leading internet art portal, Turbulence.org. www.takeo.org

Sarah Maldoror

Condon, France. Lives and works in Paris.

A Guadeloupian of African descent, Sarah Maldoror attended theatre school in Paris, but quickly tired of acting in the classical repertory, which relegated her as a black woman to the role of a servant. In reaction, in 1956 she co-founded the theatre group Compagnie d'Art Dramatique Des Griots, with the Haitian singer Toto Bissainthe. They performed Pouchkine and Sartre among others, for immigrant workers, students and in shelters. In the early 1960s, with the help of Amilcar Cabral, she attended the cinema course of Marc Donskoi at the Lomonosov University in Moscow. After residing briefly in Morocco in 1963, she traveled to Algeria to work as Gillo Pontecorvo's assistant on the classic film, *The Battle of Algiers*, released in 1966. Her 1968 debut film *Monanganbée*, examined the techniques of torture used by the

French in the Algerian war. This documentary saw Maldoror become part of the non-homogenous and not-yet named movement later known as Third-Cinema. Her emblematic *Sambizanga* (1972), shot in Congo, is an adaptation of the book *The True Life of Domingo Xavier* written by Angolan writer, Luandino Vieira. Set in Angola in 1961, the film depicts in a realistic yet poetic way the early days of the M.P.L.A. (Angola Liberation Movement), but it also underlines the essential role of women in the revolutionary struggles of this time. It is a profile of a woman who faces colonial oppression head-on after her husband is imprisoned for his revolutionary activities. Sarah Maldoror has made more than 20 films, including long and short features, and documentaries. Her latest film, *Eia for Césaire* (2008), is an ode to the last words of French poet Aimé Césaire. Pioneer, trailblazer, mentor, Sarah Maldoror said in an interview with Jadot Sezirahiga: “African women must be everywhere. They must be in the images, behind the camera, in the editing room and involved in every stage of the making of a film. They must be the ones to talk about their problems.”

Suhail Malik

1986, Laguna Beach, California. Lives and works in London, Ramallah, and Brussels.

Reader in Critical Studies, Department of Art, Goldsmiths, University of London. His recent writings include: 2010 - *The Wrong of Contemporary Art: Aesthetics and Political Indeterminacy* (with Andrea Phillips), *Proposal or Proposition? Critical Art and the Instrumentalization of the Non-Instrumental* (with Judith

actuales figuran: «The Wrong of Contemporary Art: Aesthetics and Political Indeterminacy» (con Andrea Phillips), «Proposal or Proposition? Critical Art and the Instrumentalization of the Non-Instrumental» (con Judith Raum) y «We Gonna Pop A Cap(ital) in Your (Cl)Ass» en 2010; «Don't Stop 'Til You Beat It: Michael Jackson at the Limits of Post-Race Dialectriffs» y «Civil Society Must Be, Like, Totally Destroyed» en 2009; «Critique as Alibi: Moral Differentiation in the Art Market», «The Onto-Politics of the Spectacle and the Abu Ghraib Images» y «A Boom Without End? Liquidity, Critique and the Art Market» en 2008.

Ana Martínez

1975, Murcia. Vive y trabaja en Murcia.

Licenciada en Bellas Artes, Facultad Alonso Cano de Granada y Arteterapeuta, Universidad de Murcia. En sus obras se aúnan sutilmente experiencias personales y reflexiones sobre la relación del sujeto con el entorno. Utiliza diversos medios: dibujo, pintura, objetos, instalación y fotografía para representar espacios fragmentados, montañas portátiles, cuerpos que buscan conectarse a un espacio... Ha expuesto en la Galería Arte Nueve, Murcia; Fundación Casa Pintada, Murcia; Centro Cultural Puertas de Castilla, Murcia; Magatzems Wall&Video, Valencia; Sala Parés, Barcelona; Bienal De Jóvenes Creadores, Atenas; Gabarron Foundation, Nueva York; Art D.C., Washington; Art Chicago; Salzillo 21, Sala Verónicas, Murcia; Colección testimonio 03-04, Palacio Almodí, Murcia. Ha recibido entre otros el Primer Premio Murcia Joven 2005 Instituto de la Juventud; Primer Premio Cámara de Comercio y la beca Casa Pintada de Producción de Proyectos Artísticos.

Rosell Meseguer

1976, Orihuela/Cartagena. Vive y trabaja en Madrid

Doctora en Bellas Artes, U.C.M. Actualmente es profesora en la Facultad de BB.AA. de Cuenca. La transformación del espacio, así como el concepto defensivo en su campo militar, social o político, son temas constantes en la creación de metáforas visuales, realizadas en diversos medios: fotografía, instalación, dibujos, pintura y documentación. Ha expuesto desde 1997 en The Photographers'Gallery, Londres; PHE2004 Descubrimientos y PHE2010; Casa Encendida, Madrid; Kulturhuset, Estocolmo; The Stenersen Museum, Oslo; Kuntsi Museum Of Modern Art, Vaasa, Finlandia; National Museum of Photography, Royal Library, Copenhagen; Centro de Arte Santa Mónica, Barcelona; Matucana 100, Santiago de Chile; La Panera, Lérida, Centro Cultural Borges, Buenos Aires; Centro Cultural Montehermoso, Vitoria. Ha recibido entre otros el Primer Premio Fundación Aena y las becas: MataderoMadrid, Beca Academia de España en Roma o Generaciones Caja Madrid.

Metahaven

Vinca Kruk

Leiden (Países Bajos), 1980. Vive y trabaja en Amsterdam.

Daniel van der Velden

Róterdam, 1971. Vive y trabaja en Amsterdam.

Metahaven es un estudio de diseño implicado en el campo de la identidad visual. A partir de proyectos de investigación como *Sealand Identity Project* (2004), *Museum of Conflict* (2006) y *Quaero* (2007), el colectivo ha desarrollado instalaciones y

proyectos de diseño críticos como *Affiche Frontière* (CAPC Musée d'Art Contemporain de Burdeos, 2008) y *Stadtstaat* (Künstlerhaus Stuttgart y Casco Utrecht). Su reciente manifiesto, *Uncorporate Identity* (Lars Müller Publishers, 2010), fusiona el diseño con interrogantes acerca de la globalización y la sociedad conectada en red. La obra de Metahaven se ha incluido en exposiciones colectivas como «Forms of Inquiry» (Architectural Association, Londres, 2007, cat.) y «On Purpose – Design Concepts» (Arnolfini, Bristol, 2008). Los integrantes del colectivo imparten conferencias con regularidad y son profesores en la Yale University de New Haven, la Design Academy de Eindhoven y el Sandberg Institute de Amsterdam, entre otras instituciones.

Nastio Mosquito

Huambo (Angola), 1981. Vivo en Luanda y trabajo donde puede.

Mi nombre es Mosquito. No es ninguna broma, ni un nombre de guerra... es mi nombre, y el nombre de mi padre. Me encanta el arroz Me encanta el amor; la idea... Trabajo con poesía, música, palabras, egos, perspectiva... con la puñetera vida, en tanto que materia orgánica, no como un concepto. ¿Haciendo qué? Todo lo que puedo, cuando puedo, como puedo, con quien puedo, quiero y necesito. Y no; no estoy muerto... todavía. Vivo una buena vida, dentro de mis capacidades. Imagino nuevas posibilidades estructurales, dentro de mis capacidades. TRABAJO.

Charles Tonderai Mudede

Zimbabue, 1969. Vive y trabaja a caballo entre Seattle y Washington.

Mudede es un crítico, cineasta y escritor con dos inquietudes fundamentales: la historia humana y

Raum), and *We Gonna Pop A Cap(ital) in Your (Cl)Ass*; 2009 - *Don't Stop 'til You Beat It: Michael Jackson at the Limits of Post-Race Dialectriffs*, and *Civil Society Must Be, Like, Totally Destroyed*; 2008 - *Critique as Alibi: Moral Differentiation in the Art Market*, *The Onto-Politics of the Spectacle and the Abu Ghraib Images*, and *A Boom Without End? Liquidity, Critique and the Art Market*.

Ana Martínez

1975, Murcia. Lives and works in Murcia.

Martínez graduated in Fine Arts at the Faculty Alonso Cano in Granada and Art Therapy by the University of Murcia. Her works subtly combine personal experiences with reflections on the relationship of the individual to his/her context. She uses several media including drawing, painting, objects, installation and photography to represent fragmented spaces, portable mountains, bodies that seek connection to a space. She has had exhibitions in: Galería Arte Nuevo, Murcia; Fundación Casa Pintada, Murcia; Centro Cultural Puertas de Castilla, Murcia; Magatzems Wall&Video, Valencia; Sala Parés, Barcelona; Athens Biennial of Young Creators; Gabarron Foundation, New York; Art D.C., Washington; Art Chicago; Salzillo 21, Sala Verónicas, Murcia; *Testimonio 03-04 Collection*, Palacio Almodí, Murcia. She was awarded the First Murcia Joven Prize 2005, Instituto de la Juventud; First Cámara de Comercio Prize and a Casa Pintada de Producción de Proyectos Artísticos fellowship.

Rosell Meseguer

1976, Orihuela/Cartagena. Lives and works in Madrid

PhD in Fine Arts from the U.C.M. Currently teaches in the Faculty of Fine Arts in Cuenca. The transformation of the space and its defensive concept in the military, social and political realms are recurring themes in her creation of visual metaphors created in several media: photography, installation, drawing, painting and documentation. Since 1997 she has had exhibitions at The Photographers' Gallery, London; PHE2004 Descubrimientos y PHE2010; Casa Encendida, Madrid; Kulturhuset, Stockholm; The Stenersen Museum, Oslo; Kuntsi Museum Of Modern Art, Vaasa, Finland; National Museum of Photography, Royal Library, Copenhagen; Centro de Arte Santa Mónica, Barcelona; Matucana 100, Santiago de Chile; La Panera, Lleida; Centro Cultural Borges, Buenos Aires; Centro Cultural Montehermoso, Vitoria. She has been awarded the First Aena Foundation Prize and fellowships by Matadero Madrid, Beca Academia de España in Rome and Generaciones Caja Madrid.

Metahaven

Vinca Kruk

1980, Leiden, The Netherlands. Lives and works in Amsterdam

Daniel van der Velden

1971, Rotterdam, The Netherlands. Lives and works in Amsterdam

Metahaven is a design studio engaged in the field of visual identity. From research projects, such as the *Sealand Identity Project* (2004), *Museum of Conflict* (2006), and *Quaero* (2007), the group has moved into installations and critical design projects such as *Affiche Frontière*

(CAPC Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, 2008) and *Stadtstaat* (Künstlerhaus Stuttgart and Casco Utrecht). Its recent manifesto, *Uncorporate Identity* (Lars Müller Publishers, 2010), matches design with inquiries on globalisation and network society. Metahaven's work has been included in group exhibitions including *Forms of Inquiry* (Architectural Association, London, 2007, cat.) and *On Purpose – Design Concepts* (Arnolfini, Bristol, 2008). The group's members lecture regularly, and teach at Yale University, New Haven, the Design Academy, Eindhoven, and the Sandberg Institute, Amsterdam.

Nastio Mosquito

1981, Huambo, Angola. Lives in Luanda and works wherever he can.

My name is Mosquito. Not a joke, not a name for battle... just my name; My father's name. I love rice I love, love; the idea... I work with poetry, music, words, egos, perspective... fucking life; as an organic matter, not a concept. Doing what? All I can. Whenever I can. However I can, with whomever I want or need. And no; I'm not dead... yet. I live a good life, to the best of my ability. Imagine new structural possibilities, to the best of my ability. I WORK.

Charles Tonderai Mudede

1969, Zimbabwe. Lives and works in Seattle and Washington.

Charles Tonderai Mudede is a critic, film-maker and writer who has two fundamental concerns - human history and sociality. In his films, *Police Beat* (which is a part of the permanent collection at MOMA)

la socialidad. En sus películas, *Police Beat* (parte de la colección permanente del MoMA) y *Zoo* (proyectada en Cannes en 2007), en sus libros *Last Seen* y *Politics Without the State*, y en sus artículos en el semanal de Seattle *The Stranger*, Mudede revisa una y otra vez la producción (modelación) histórica y social de la unidad humana. Como en el caso del filósofo marxista italiano Paulo Virno, Mudede está convencido de que lo histórico y lo social son totalmente públicos y preindividuales, lo cual significa que el ser humano está compuesto a partir de materiales biológicos y culturales preindividuales o anteriores a su existencia. Es otras palabras: que cada uno de nosotros es social y humano antes de ser uno mismo. Mudede trabaja actualmente en un libro titulado *Pop Life: The End of the Citizen and Arrival of the Inhabitant*.

Darius Mikšys

Kaunas (Lituania), 1969. Vive y trabaja en Vilnia (Lituania).

Darius Mikšys ha participado en numerosos proyectos, incluido *PR 04* en Puerto Rico, la XVI Bienal de Sidney, la IX Bienal de Lyon y *Performa 09*. Sus proyectos incluyen desde la documentación videográfica de una visita a la Feria de Parapsicología del Palacio de los Deportes de Vilna hasta la organización de encuentros de padres de artistas, pasando, por ejemplo, por la venta de un frasco de perfume vacío a través de *e-bay*, la propuesta de conferencia pospuesta *On Procrastinating*, la oferta de crear un museo ABBA en un avión Qantas para el aeropuerto de Tempelhof en Berlín o el establecimiento del Abdul Aziz Holiday Cricket Club en Vilna.

Kenny Muhammad y Adam Carrigan
Kenny Muhammad
Nueva York, 1968.

Vive y trabaja en Nueva York. Kenny es un *beatboxer* (un imitador de sonidos con la boca, principalmente instrumentos y cajas de ritmos), una especie de «hombre orquesta», un apodo que llevó a la realidad al interpretar *Kenny's Joy* con la Orquesta Sinfónica de Nueva York. Kenny es célebre por usar una técnica denominada «técnica de viento», que utiliza la respiración como elemento de la rutina de la caja de ritmos. Con ella genera el efecto único de inhalar y exhalar de manera audible al tiempo que crea sonidos percusivos con la boca. Kenny ha colaborado con muchos otros artistas, la mayoría de ellos ajenos al género del *beatboxing* y más encuadrados en el hip-hop o el rap; entre ellos destacan Public Enemy, Mindless Self Indulgence, Matisyahu, Squarepusher, The X-Ecutioners, Regina Belle, The Gap Band, Maxwell, Angie Stone, Stevie Wonder, Vernon Reid y Take 6. También ha colaborado profusamente con el *beatboxer* Rahzel.

Adam Carrigan

Osage (EE UU), 1972. Vive y trabaja en Filadelfia

Adam Carlton Carrigan es un artista, cineasta y escritor residente en Filadelfia. En colaboración con la comunidad liberiana de dicha ciudad, Adam coescribió y dirigió las cintas *Legalization* y *Once Upon A Liel*, que se proyectaron por todo Estados Unidos el África Occidental. Aparte de su obra narrativa, ha trabajado en diversos vídeos musicales para grupos como Mahogany, Pink Skull y el prolífico artista Robert Pollard. Su vídeo musical para la canción *10lb Moustache* de la banda Man Man fue seleccionado para el DVD del décimo aniversario de *Vice Magazine*. Recientemente ha expuesto su obra en el Love Park de Filadelfia como parte del programa «Welcome House» de InLiquid para Design Philadelphia 2009. En la actualidad trabaja en un documental

centrado en el Mural Arts Program de Filadelfia y en un largometraje narrativo titulado *La Méduse Rouge*.

Angel Nevarez y Valerie Tevere
México D.F. (México), 1970. Vive y trabaja en Nueva York. Chicago, Illinois (EE.UU.), 1970. Vive y trabaja en Nueva York (EE.UU.)

Los proyectos actuales de Nevarez y Tevere investigan la música contemporánea, el disenso y la disonancia en la esfera pública. Su obra se mueve entre la simultaneidad espacial de la *performance*, el debate y la enunciación, y reflexiona en torno a la proyección de organismos políticos mediante la transmisión y las canciones. Sus intereses radican en generar espacios sociales móviles basados en la *performance*, así como en rearticular la radio en estos escenarios. En la ciudad de Nueva York, han escenificado proyectos en el Staten Island Ferry y en The New Museum, y los han producido para Creative Time. Otras exposiciones, vídeos y proyectos incluyen *WUNP, unitednationsplaza*, en Berlín y México D.F., y en el Museo de Arte Raúl Anguiano de Guadalajara (México). En 2009 contaron con una residencia artística en el Programa de Estudios Artísticos Internacionales de Estocolmo (Suecia). Angel Nevarez es artista, músico y *disc jockey*. Valerie Tevere es artista y profesora adjunta de Cultura de Medios en la City University de Nueva York/ College of Staten Island.

n.e.w.s.

Apareció en 2008 y tiene su sede en Amsterdam (Países Bajos).

Renée Ridgway y Rick van Amersfoort fueron los fundadores de n.e.w.s., una plataforma colectiva *on line* para el análisis y el desarrollo de actividades relacionadas con el

and *Zoo* (which screened at Cannes in 2007), his books, *Last Seen* and *Politics Without the State*, and his reviews in the Seattle weekly *The Stranger*, Mudede returns again and again to the historical and social production (shaping) of the human unit. As with the Italian Marxist philosopher Paulo Virno, Mudede firmly believes that the historical and the social are totally public and pre-individual – meaning, the human individual is made from biological and cultural pre-individual materials. You are social and historical before you are yourself. Mudede is currently working on a book called *Pop Life: The End of the Citizen and Arrival of the Inhabitant*.

Darius Mikšys

1969, Kaunas, Lithuania. Lives and works in Vilnius, Lithuania.

Darius Mikšys has participated in numerous projects, including *PR 04* in Puerto Rico, the 16th Biennale of Sydney, the 9th Lyon Biennial and Performa 09. His projects vary from a video documentation of a visit to the Parapsychology Fair at the Vilnius Sports' Palace to organising meetings of of artists' parents, selling an empty bottle of perfume on e-bay, a procrastinating lecture *On Procrastinating*, proposing an ABBA museum in Qantas plane for Tempelhof airport in Berlin and establishing the Abdul Aziz Holiday Cricket Club in Vilnius.

Kenny Muhammad & Adam Carrigan

Kenny Muhammad
1968, New York. Lives and works in New York.

Kenny is a beatboxer commonly referred to as the “Human

Orchestra”, a moniker he affirmed by performing “Kenny’s Joy” with the New York Symphony Orchestra. Kenny is known for using a technique called the “wind technique”, which heavily utilises breathing as an element in the beatbox routine. This creates a unique audible effect of inhaling and exhaling while simultaneously creating percussion sounds with the mouth. Kenny has worked with many other artists, a large proportion from outside the genres of beatbox, hip-hop and rap, including Public Enemy, Mindless Self-Indulgence, Matisyahu, Squarepusher, The X-Ecutioners, Regina Belle, The Gap Band, Maxwell, Angie Stone, Stevie Wonder, Vernon Reid and Take 6. Kenny has also collaborated extensively with his fellow beatboxer Rahzel.

Adam Carrigan

1972, Osage, USA. Lives and works in Philadelphia

Adam Carlton Carrigan is an artist, film-maker and writer living in Philadelphia. Working with the Liberian community of Philadelphia, He co-wrote and was the cinematographer for the films *Legalization* and *Once Upon A Lie* which screened throughout the United States and West Africa. Aside from his narrative work, he has worked on a number of music videos for bands including Mahogany, Pink Skull and the prolific recording artist Robert Pollard. His music video for *10lb Moustache* by the band Man Man was chosen for *Vice Magazine's* Ten Year Anniversary DVD. Recently his work was exhibited in Philadelphia's Love Park as part of InLiquid's *Welcome House* for

Design Philadelphia 2009. Currently he is working on a documentary focusing on the Mural Arts Program of Philadelphia and a narrative feature titled *La Méduse Rouge*.

Angel Nevarez & Valerie Tevere
1970, Mexico City, Mexico. Lives and works in New York. 1970, Chicago, Illinois, USA. Lives and works in New York, NY, USA

Nevarez & Tevere's current projects investigate contemporary music, dissent and dissonance in the public forum. Their work moves between the spatial simultaneity of performance, discussion and enunciation, reflecting upon the projection of political agency through transmission and song. Their interests lie in the formation of mobile, performance-based, social spaces, along with the re-articulation of radio within such locales. In New York City, their projects have been staged on the Staten Island Ferry, in The New Museum, and produced for Creative Time. Other exhibitions, videos and projects include WUNP, unitednationsplaza, in Berlin & Mexico City, and at Museo de Arte Raúl Anguiano, Guadalajara, Mexico. In 2009, they were artists-in-residence at the International Artists Studio Program, Stockholm, Sweden. Angel Nevarez is an artist, musician, and deejay. Valerie Tevere is an artist and Associate Professor of Media Culture at the City University of New York / College of Staten Island.

n.e.w.s.

Launched in 2008, based in Amsterdam, The Netherlands.

Renée Ridgway and Rick van Amersfoort are co-initiators of n.e.w.s., a collective online platform

arte. Recibe colaboraciones de todo el planeta y consigue unir distintas voces, acentos y puntos de vista procedentes de Norte, Sur, Este y Oeste. n.e.w.s. brinda un espacio para una serie potencial de diálogos transacciones y colaboraciones mundiales en materia de arte y discurso artístico. Las acciones colaborativas con código abierto son una parte fundamental de n.e.w.s., y se conjugan con una base de datos desarrollada por la comunidad y un calendario de eventos. Compartiendo conocimientos y referencias pasadas, los colaboradores consiguen implicarse en las prácticas de los demás: <http://northeastwestsouth.net>

Renée Ridgway

Mountain Home, Idaho (EE. UU.), 1965. Vive y trabaja en Amsterdam.

Artista, comisaria independiente, teórica y educadora, Renée Ridgway completó sus estudios en Bellas Artes en la Rhode Island School of Design, donde consiguió su licenciatura, y en el Piet Zwart Institute, donde realizó un máster. Ha expuesto ampliamente en los Países Bajos (Centraal Museum, Utrecht, Gouda Museum, Museum De Lakenhal Leiden) y en P.S.1 y el MoMA de Nueva York.

Rick van Amersfoort

Laren (Países Bajos), 1964. Vive y trabaja en Amsterdam.

Rick van Amersfoort es investigador (para Buro Jansen & Janssen), cineasta documentalista y videoartista experimental. Su obra se ha exhibido en el Festival de Cine de Róterdam, en conferencias museísticas, en la University of Georgia y en Internet a través de *Friends of the Earth* y *Stichting*, de Vrije Keyser.

Ingo Niermann

Bielefeld (Alemania), 1969. Vive en Berlín.

Ingo Niermann es novelista, articulista *freelance* y editor de la serie de libros «Solution» (Sternberg Press). Entre sus libros publicados figuran: *Solution 186–195: Dubai Democracy* (2010), *Solution 1–10: Umbauland* (2009), *Solution 9: The Great Pyramid* (con Jens Thiel, 2008), *The Curious World of Drugs and Their Friends* (con Adriano Sack, 2008), *China ruft dich* (2008), *Metan* (con Christian Kracht, 2007), *Skarbek* (con Antje Majewski, 2005), *Atomkrieg* (con Antje Majewski, 2004), *Minusvisionen* (2003) y *Der Effekt* (2001). Niermann cofundó el revolucionario colectivo Redesigndeutschland e inventó una tumba universal, la Gran Pirámide. www.ingoniermann.com

Fay Nicolson

Derby (Reino Unido), 1984. Vive y trabaja entre Londres y East Midlands.

Fay Nicolson investiga las definiciones de la producción en serie y la producción artística; las relaciones entre la documentación, la verdad y la historia; los sistemas de información, comunicación y exposición, y otros temas relacionados con la pedagogía y la colaboración. Trabaja con distintos medios para producir piezas que, a menudo, ayudan a iluminar o a cuestionar los marcos que condicionan su propia existencia y valor, implicando al público tanto dentro como fuera del entorno de la galería. Entre sus proyectos recientes destacan: *Expansion and Collapse*, un trabajo realizado en colaboración con Oliver Smith que se concretó en una publicación, una instalación y una serie de impresiones; *The Perfect Lecture*, una *performance* que traza las fronteras físicas y conceptuales de las estructuras académicas; y *An ABC of Aesthetic Journalism*, una colección *on-line* de imágenes y textos relacionados con los ámbitos del arte y el periodismo.

En paralelo a su práctica artística, Fay Nicolson escribe y enseña.

nOffice

Fundada en 2008 en Berlín.

Markus Miessen

Bonn (Alemania), 1978. Vive y trabaja en Berlín.

Magnus Nilsson

Halmstad (Suecia), 1969. Vive y trabaja en Berlín.

Ralf Pflugfelder

Lenting (Alemania), 1975. Vive y trabaja en Berlín.

nOffice y sus tres integrantes, Markus Miessen, Ralf Pflugfelder y Magnus Nilsson, son un despacho arquitectónico con sede en Berlín, situado en la encrucijada de la arquitectura y la práctica espacial crítica. Su obra incluye un pabellón para la Bienal de Lyon, un espacio expositivo y el bar Frieze para la Max Wigram Gallery de Londres, así como una estructura arquitectónica expositiva itinerante para la Colección Credit Suisse, otra para Arnolfini, el Hub para la Performa Biennial de Nueva York, y, entre otras obras, la galería y el espacio de lectura Archive Kabinett en Berlín. El despacho trabaja actualmente en una serie de proyectos de diversa escala, en el cual se incluye el archivo, centro cultural y residencia Hans Ulrich Obrist. En Brasil, *nOffice* asesoró en el plan director para una estrategia de densidad rural de 50 hectáreas y recibió el encargo de diseñar y construir una biblioteca como componente público central del mismo. En Berlín actualmente trabajan en una serie de espacios de galerías y residencias, así como en la concepción de un plan de veinte años de duración para el futuro de Berlín, que realizan en colaboración con una consultoría de economía

for the analysis and development of art-related activities. It draws upon contributions from around the globe, bringing together different voices, accents and outlooks from the North, East, West and South. n.e.w.s. offers space for a potential series of global dialogues, transactions and collaborations concerning art and its discourse. Open-sourced, collaborative action are integral to n.e.w.s. along with a community-developed database and events calendar. Building upon shared knowledge and past references, contributors engage with each others' practices. <http://northeastwestsouth.net>

Renée Ridgway

1965, Mountain Home, Idaho, U.S.A. Lives and works in Amsterdam.

Artist, free-lance curator, writer and educator, Renée Ridgway completed her studies in fine art at the Rhode Island School of Design, (BFA) and Piet Zwart Institute (MA). She, has exhibited widely in the Netherlands (Centraal Museum, Utrecht, Gouda Museum, Museum De Lakenhal Leiden) and at P.S. 1 and MoMA in New York.

Rick van Amersfoort

1964, Laren, the Netherlands. Lives and works in Amsterdam.

Rick van Amersfoort is a researcher (for Buro Jansen & Janssen) and documentary filmmaker and experimental videographer. His work has been seen at the Rotterdam Film Festival, museum lectures, The University of Georgia, and online via Friends of the Earth and Stichting de Vrije Keyser.

Ingo Niermann

1969 in Bielefeld, Germany. Lives and works in Berlin.

Ingo Niermann is a novelist, freelance writer, and editor of the book series *Solution* (Sternberg Press). His published books include *Solution 186–195: Dubai Democracy* (2010), *Solution 1–10: Umbauland* (2009), *Solution 9: The Great Pyramid* (with Jens Thiel, 2008), *The Curious World of Drugs and Their Friends* (with Adriano Sack, 2008), *China ruft dich* (2008), *Metan* (with Christian Kracht, 2007), *Skarbek* (with Antje Majewski, 2005), *Atomkrieg* (with Antje Majewski, 2004), *Minusvisionen* (2003), and *Der Effekt* (2001). Niermann co-founded the revolutionary collective Redesigndeutschland, and invented a tomb for all people, The Great Pyramid. www.ingoniermann.com

Fay Nicolson

1984, Derby, U.K. Lives and works in London and the East Midlands.

Fay Nicolson investigates the definitions of mass production and artistic production; relationships between documentation, truth and history; systems of information, communication and display; and issues surrounding pedagogy and collaboration. She works across media to produce pieces that often serve to illuminate or question the frameworks that condition their own existence and value, engaging with audiences both within and beyond gallery settings. Recent projects include *Expansion and Collapse* - a collaborative project with Oliver Smith taking the form of a publication, installation and series of prints, *The Perfect Lecture* - a performance tracing the physical and conceptual boundaries of academic structures and *An ABC of Aesthetic Journalism* - an online collection of images

and texts relating to the fields of art and journalism. Fay Nicolson also writes and teaches as an extension of her practice.

nOffice

Founded 2008 in Berlin.

Markus Miessen

1978, Bonn, Germany. Lives and works in Berlin.

Magnus Nilsson

1969, Halmstad, Sweden. Lives and works in Berlin.

Ralf Pflugfelder

1975, Lenting, Germany. Lives and works in Berlin.

nOffice and its three partners Markus Miessen, Magnus Nilsson and Ralf Pflugfelder is an architectural practice based in Berlin, situated at the crossroads of architecture and critical spatial practice. Their work includes a pavilion for the Lyon Biennial, an exhibition space and Frieze bar for Max Wigram Gallery in London, a mobile exhibition space for the Credit Suisse collection, an exhibition design for Arnolfini, the Hub for Performa Biennial New York, and the gallery and reading space Archive Kabinett in Berlin. The practice is currently working on a series of differently scaled projects, including the co-initiated Hans Ulrich Obrist archive, cultural centre and residency. In Brazil, *nOffice* is consulting on a masterplan for a 50-hectare rural density strategy and it has been commissioned to design the library as its central public component. In Berlin, it is currently working on a series of gallery spaces and residences, as well as (in collaboration with a consultancy for

sostenible. *nOffice* comparte y alimenta su obsesión imperecedera y dominio de los archivos y bibliotecas. www.nOffice.eu

Lorraine O'Grady

1934. Vive y trabaja en Nueva York

Lorraine O'Grady es una artista y crítica residente en Nueva York cuyas instalaciones, *performances* y textos abordan los temas de la diáspora, la hibridación y la subjetividad de la mujer negra. Durante la década de 1980, O'Grady prestó voz a una nueva oleada de feminismo que tomaba en consideración perspectivas no representadas por los movimientos feministas de los años setenta. A través de su arte y activismo, O'Grady ha desafiado ideologías raciales y sexistas en *performances* e instalaciones fotográficas que combinan tanto la oposición a filosofías de división y exclusión como estudios humanistas de mujeres a lo largo de la historia. La obra de O'Grady ha formado parte de numerosas exposiciones, entre otras salas en: el Kunsthalle de Basilea, el Artpace San Antonio, el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York, el Museum of Contemporary Art Denver de Colorado, y The Minneapolis Institute of Art en Minnesota. Su obra se ha expuesto en la 2010 Whitney Biennial (2010) y aparecía en el imprescindible estudio *WACK! Art and the Feminist Revolution* (2007). El trabajo de O'Grady forma parte asimismo de las colecciones permanentes de The Art Institute of Chicago, Illinois; The Brooklyn Museum, Nueva York; el Fogg Art Museum de la Harvard University, Massachusetts, y el Wadsworth Atheneum, Connecticut. Para Manifesta 8, O'Grady presenta una obra que enlaza su propia historia familiar con imágenes de esculturas icónicas del Antiguo Egipto.

Bouchra Ouizguen

Uarazate (Marruecos), 1980. Vive y trabaja entre Marruecos y Francia.

Educada en Francia, Bouchra Ouizguen fue solista de danza oriental en Marruecos entre 1995 y 2000. Entre 1998 y 2002 estudió en Marrakech con Bernado Montet y Mathilde Monnier. Desde 2005 ha coorganizado cuatro Rencontres Choréographiques en Marrakech, y actualmente prepara el quinto. En 2002 creó el solo *Ana Ounta*, como parte del proyecto “Prière de regarder”, dirigido por Mathilde Monnier; interpretó a *Fina ken'ti* de Taoufik Izeddiou. Fundó la compañía ANANIA junto con Taoufik Izeddiou y Saïd Aït El Moumen, y ha colaborado en la formación de la compañía de danza contemporánea Al Mokhtabar. En 2004 se formó con “E.X.E.R.C.E.”, iniciada por Mathilde Monnier en el Centre Choréographique National de Montpellier, y posteriormente trabajó en el proyecto “Bocal / Étude” con Boris Charmatz. En 2005 creó el solo *Mort et moi*, mostrado en el Centre Choréographique National de Tours (Francia), la Fondation Cartier durante el evento *J'en rêve*, Montpellier Danse y en Marrakech. Coescribió *Déserts, désirs* con Taoufik Izeddiou, pieza creada para el festival Montpellier Danse 2006, que posteriormente efectuó una gira por Marruecos con los Rencontres Choréographiques Internationales de Seine Saint Denis. En 2007 creó *Aïta* con Naïma Sahmoud, en el contexto de “Meeting Points 5” e interpretó *Matter*, la última obra de Julie Nioche. Junto con la creación y la gira de *Madame Plaza* entre 2008 y 2009, Bouchra Ouizguen continúa participando en eventos y *performances* en Marrakech.

The Otolith Group

Kodwo Eshun

Londres, 1967. Vive y trabaja en Londres.

Anjalika Sagar

Londres, 1968. Vive y trabaja en Londres.

En 2002, Anjalika Sagar y Kodwo Eshun fundaron *The Otolith Group*. Este colectivo trabaja con archivos mediáticos, historias futuribles y el legado de la *no alineación*. La obra artística del grupo explora la imagen en movimiento, el sonido, el texto y la práctica curatorial. Funciona como plataforma para el debate en torno a la producción artística contemporánea. Su obra se ha incluido en muchas exposiciones colectivas y bienales, entre ellas la XXIX Bienal de São Paulo (2010); “Universal Code” en Power Plant, Toronto (2009); “Translocalmotion”, la VII Bienal de Shanghái (2008); “Between the Images, Imaginable Experiences for Future Memories” en IASPIS, Estocolmo (2008); *documenta XII* (2007); “New British Art: Tate Trienal” (2006), “Lo desacogedor: escenas fantasmas en la sociedad global”, la II Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla (2006), y “Ecotopia”, la II Trienal de Fotografía y Vídeo ICP de Nueva York (2006).

Olivia Plender

Londres, 1977. Vive y trabaja en Berlín.

Olivia Plender recurre a la historia social y la historiografía en sus instalaciones, *performances*, vídeos y publicaciones, donde aborda temas que engloban desde la historia del sistema económico mundial hasta movimientos sociales y religiosos como la Espiritualidad Moderna. Entre sus proyectos recientes destacan: *Machine Shall be the Slave of Man, but We Will Not Slave for the Machine*, centrado en Kibbo Kift Kindred, un movimiento juvenil que existió en Gran Bretaña entre 1920 y 1951 y se radicalizó durante

sustainable economics) developing a 20-year plan for the future of Berlin. *nOffice* shares and nurtures a constantly growing obsession and expertise on archives and libraries. www.nOffice.eu

Lorraine O'Grady

1934. Lives and works in New York

Lorraine O'Grady is a New York-based artist and critic whose installations, performances and textual works address issues of diaspora, hybridity and black female subjectivity. Throughout the 1980s, O'Grady lent a voice to the new wave of feminism that took into account perspectives that were under-represented during the feminist movements of the 1970s. Through her art and activism, O'Grady has challenged racist and sexist ideologies. Her performances and photo installations combine opposition to philosophies of division and exclusion, and humanist studies of women throughout history. O'Grady's work has appeared in numerous exhibitions, including at the Kunsthalle Basel; Artpace San Antonio; Museum of Modern Art, New York; Museum of Contemporary Art Denver, Colorado; and The Minneapolis Institute of Art, Minnesota. Her work has appeared at the 2010 Whitney Biennial and was featured in the groundbreaking survey *WACK! Art and the Feminist Revolution* (2007). O'Grady's work is in the permanent collections of The Art Institute of Chicago, Illinois; The Brooklyn Museum, New York; the Fogg Art Museum at Harvard University, Massachusetts; and the Wadsworth Atheneum, Connecticut. For Manifesta 8, O'Grady presents a work linking her family history to images of iconic sculpture from ancient Egypt.

Bouchra Ouizguen

1980, Ouarzazate, Morocco. Lives and works in Morocco and France.

Educated in France, Bouchra Ouizguen was a soloist in oriental dance in Morocco from 1995 to 2000. From 1998 to 2002 she studied in Marrakech with Bernado Montet and Mathilde Monnier. Since 2005 she has been co-organiser of four Rencontres Choreographiques of Marrakech, and is now preparing the fifth. In 2002 she created the solo *Ana Ounta* in the project *Prière de regarder* under the direction of Mathilde Monnier; she interpreted Taoufik Izeddiou's *Fina ken'ti*; she created the ANANIA company with Taoufik Izeddiou and Saïd Aït El Moumen; and she collaborated in the formation of the Al Mokhtabar contemporary dance company. In 2004 she trained with “E.X.E.R.C.E.”, initiated by Mathilde Monnier at the Centre Choréographique National in Montpelier, and then worked on the *Bocal / Etude* project with Boris Charmatz. In 2005 she created the solo *Mort et moi*, shown at the Centre Choreographic National in Tours (France), the Fondation Cartier during the *J'en rêve* event, Montpellier Danse and in Marrakech. She co-wrote *Déserts, désirs* with Taoufik Izeddiou, created for the festival Montpellier Danse 2006, which then toured in Morocco with Rencontres Choréographiques International of Seine Saint Denis. In 2007 she created *Aïta* with Naïma Sahmoud, in the context of *Meeting Points 5* and she interpreted *Matter*, the latest work by Julie Nioche. Alongside the creation and tour of *Madame Plaza* in 2008-2009, Bouchra Ouizguen continues to participate in events and performances in Marrakech.

The Otolith Group

Kodwo Eshun

1967, London. Lives and works in London

Anjalika Sagar

1968, London. Lives and works in London

The Otolith Group was founded in 2002 by Anjalika Sagar and Kodwo Eshun. The Group works with media archives, histories of futurity and the legacies of non-alignment. The Group's artistic work explores moving image, sound, text and curatorial practice. It functions as a platform for discussion on contemporary artistic production. Their work has been included in many group exhibitions and biennials including The 29th Sao Paulo Biennial (2010), *Universal Code*, Power Plant, Toronto (2009), *Translocalmotion*: The 7th Shanghai Biennale (2008), *Between the Images, Imaginable Experiences for Future Memories*, IASPIS, Stockholm (2008) *documenta XII* (2007), New British Art: Tate Triennial (2006), *The Unbomely: Phantom Scenes in Global Society*: The 2nd International Biennial of Contemporary Art of Seville (2006) and *Ecotopia*: The Second ICP Triennial of Photography and Video, New York (2006).

Olivia Plender

1977, London. Lives and works in Berlin

Olivia Plender draws on social history using installations, performances, videos and publications, addressing subjects ranging from the history of the global financial system to social and religious movements such as Modern Spiritualism. Recent

la crisis económica de los años treinta hasta desembocar en un movimiento monetario nacionalista llamado The Green Shirts («Los camisas verdes»). Uno de sus proyectos de comisariado recientes, *There is No Alternative*, que toma su título de la célebre declaración de Margaret Thatcher a favor del capitalismo del libre mercado, investiga los efectos del sistema económico en el ámbito de la representación.

Nada Prlja

Sarajevo, 1971. Vive y trabaja entre Londres y Skoplie.

Nada Prlja se licenció en Filosofía y Letras en el Royal College of Arts de Londres, después de haberse graduado en la Academia de Bellas Artes de Skoplie (Macedonia). Prlja es una artista cuya obra aborda las complejas situaciones de desigualdad e injusticia que se viven en las diferentes sociedades e incorpora aspectos políticos y económicos. Sus proyectos, en los que utiliza distintos medios, presentan siempre múltiples dimensiones y se crean para emplazamientos y situaciones concretas. En 2008, Prlja puso en marcha *Serious Interest Agency* (SIA), una serie de proyectos y eventos de arte comisariado que exploran y cuestionan conceptos de la identidad de la “Nueva Europa”, centrándose especialmente en la interpretación del sudeste europeo en un contexto mundial. Ha contado con exposiciones individuales en Lakeside Kunstrum de Klagenfurt (2010), la MC Gallery de Zagreb (2009), el Museo de la Ciudad de Vzicalica de Liubliana (2009), el Museo de Arte Contemporáneo de Skoplie (2008) y la Galería Nacional de Macedonia, Skoplie (2007); asimismo, su obra ha formado parte de muestras colectivas en la David Roberts Art Foundation de Londres (2009), en Skuc Gallery/ Bienal de Liubliana (2009), en

el *Tina B* – Festival de Arte Contemporáneo de Praga (2008), en el Museo Nacional de Hong-Gah en Taipei (2008), en la Galería Nacional de Arte Zacheta en Varsovia (2008) y en Berlín, Graz y Zagreb.

Wanda Raimundi-Ortiz

Bronx, Nueva York, 1973. Vive y trabaja en el Bronx, Nueva York.

Rutgers University (máster en bellas artes, 2008,) Fashion Institute of Technology de Nueva York (Estudios Afroamericanos, 1998), Skowhegan School of Painting and Sculpture (2002). Ha recibido, entre otros, los siguientes premios: 2009 Bronx River Alliance Cultural Preservation, 2008 El Diario/La Prensa Mujeres Destacada Honorée, una beca Ralph Bunche (2008), BRIO Award (2002, 2006), una beca Artist In the Marketplace (2004), una residencia Longwood Cyber (2004), FIT Outstanding Alumni (2001). Entre sus exposiciones destacan: «Aquí y ahora: transcultura» en el Centro Cultural de España de El Salvador, «The S Files 05» y «No lo llares performance» en El Museo del Barrio, «Artist in the Marketplace 25» en el Bronx Museum of the Arts, «Mercurio» en la Longwood Art Gallery @ Hostos, y «The L Factor, Exit Art» en Nueva York.

Red 76

Sam Gould

Manhattan, 1976. Vive y trabaja en Portland, Oregón/Minneapolis, Minnesota

Gabriel Mindel-Saloman

Oakland, 1977. Vive y trabaja en Vancouver, B.C.

De naturaleza nómada, los orígenes de Red76 cabe buscarlos en Portland, Cascadia/Oregón, lugar en que se fundó en invierno

de 2000. El paisaje sociohistórico de la región de Cascadia modula en gran medida los fundamentos metodológicos del trabajo de este grupo. El colectivo, a menudo en movimiento y geográficamente dispersa, cede su apodo a iniciativas concebidas principalmente por Sam Gould y realizadas en colaboración con Gabriel Mindel-Saloman, Zefrey Throwell, Dan S. Wang, Mike Wolf, Laura Baldwin y muchos otros artistas. A menudo situándose en el espacio público o creando un ambiente en el que la definición de espacio ofrece una oportunidad para redefinirlo, las iniciativas de Red76 utilizan historias pasadas por alto y acontecimientos comunes y compartidos como medio para crear un marco en el que construir sus investigaciones públicas. Historias sociales, investigación en colaboración, política paralela, medios de comunicación libres, concepciones educativas alternativas, reuniones, enmascaramientos y el diálogo público desempeñan un papel continuado y fundamental en la metodología y los conceptos de la obra de Red76.

Ariel Reichman

Johannesburgo (Sudáfrica), 1979. Emigró a Israel en 1991. Vive y trabaja en Berlín.

“Mi interés es repensar la política desplegando un planteamiento íntimo. Los recuerdos subjetivos personales, los rituales diarios y las fantasías conforman la base de mis inquietudes. Me atrae el estado mental de las cosas; la posibilidad de hallar la victoria y también la derrota y el fracaso total sin observar nunca desde la distancia, sin adoptar el papel del otro, sino trabajando desde dentro. Lo íntimo es innegablemente político; una vez aceptada esta premisa, uno puede intentar entender la política y el entorno que le rodea,

projects include *Machine Shall be the Slave of Man, but We Will Not Slave for the Machine* which focused on the Kibbo Kift Kindred, a British youth movement which existed between 1920-1951, radicalised during the economic crisis of the 1930s into a nationalist monetary reform movement called *The Green Shirts*. Meanwhile a recent curatorial project *There is No Alternative*, which takes it's title from Margaret Thatcher's notorious pronouncement on free-market capitalism, explores the effects of the financial system on the realm of representation.

Nada Prlja

1971, Sarajevo. Lives and works in London and Skopje, Macedonia.

Nada Prlja received an Master of Philosophy research degree from the Royal College of Arts, London, UK, after graduating from the Academy of Fine Arts in Skopje, Macedonia. Prlja is an artist whose work deals with the complex situations of inequality and injustice in societies, incorporating political and economic issues. Using different media, her projects are multi-layered, site or condition-specific. In 2008, Prlja initiated Serious Interest Agency (SIA), a series of curated art projects and events, that explore and question notions of the New European identity, focusing specifically on the interpretation of south-eastern Europe within a global context. Her solo exhibitions have been held at Lakeside Kunstrum, Klagenfurt (2010), MC Gallery, Zagreb (2009), The Museum of City Vzicalica, Ljubljana (2009), Museum of Contemporary Art, Skopje (2008) and National Gallery of Macedonia, Skopje (2007), and her work has been seen in groups shows at David

Roberts Art Foundation, London (2009), Skuc Gallery/Ljubljana Biennale, Ljubljana (2009), Tina B - Prague Contemporary Art Festival, Prague (2008), Hong-Gah National Museum, Taipei (2008), Zacheta National Gallery of Art, Warsaw (2008) and in Berlin, Graz and Zagreb.

Wanda Raimundi-Ortiz

1973, Bronx, New York. Lives and works in Bronx, New York.

Rutgers University (MFA, 2008), Fashion Institute of Technology, New York (AAS, 1998), Skowhegan School of Painting and Sculpture, 2002. Awards include: 2009 Bronx River Alliance Cultural Preservation awardee, 2008 El Diario/La Prensa Mujeres Destacada Honoree, Ralph Bunche Fellow (2008), BRIO Award (2002, 2006), Artist In the Marketplace fellow (2004), Longwood Cyber resident (2004), FIT Outstanding Alumni (2001). Selected exhibitions include *Aquí y Ahora: Transcultural/ Here and Now: Transculture*, Centro Cultural de España, El Salvador, *The S Files 05* and *No Lo Llares Performance/ Don't Call It Performance*, El Museo del Barrio; *Artist in the Marketplace 25*, Bronx Museum of the Arts; *Mercury/Mercurio*, Longwood Art Gallery @ Hostos; *The L Factor*, Exit Art, New York.

Red 76

Sam Gould

1976, Manhattan. Lives and works in Portland, Oregon/ Minneapolis, Minnesota

Gabriel Mindel-Saloman

1977, Oakland. Lives and works in Vancouver, B.C.

Nomadic in nature, Red76's origins reside in Portland, Cascadia/ Oregon wherein it was founded in the winter of 2000. The socio-historical landscape of the Cascadian region greatly informs the methodological underpinnings of their work. The group, often in flux and geographically dispersed, is the moniker for initiatives most often conceived by Sam Gould, and collaboratively realised with the assistance of Gabriel Mindel-Saloman, Zefrey Throwell, Dan S. Wang, Mike Wolf, Laura Baldwin, and many others. Often situating itself in public space, or creating an atmosphere wherein the definition of space maybe have an opportunity to redefine itself, Red76 initiatives utilise overlooked histories and commonly shared occurrences as a means to create a framework in which to construct their public inquiries. Social histories, collaborative research, parallel politics, free media, alternative educational constructs, gatherings, masking, and public dialogue play a continued and vital role within the methodology and concepts of Red76's work.

Ariel Reichman

1979, Johannesburg. Emigrated to Israel in 1991. Lives and works in Berlin

“My endeavors bring me to re-think the political using an intimate approach. One's subjective memories, daily rituals and fantasies are the basis of my interests. I am attracted by the state-of-mind of things; the possibility of encountering victory as well as defeat and total failure - never gazing from a distance, as the other, but rather working from the inside. Surely the intimate is political, and through this

sea este verdad o ficción, realidad histórica o fábula. Lo íntimo puede ayudar a explicar lo político de una manera profunda e intensa”. Ariel Reichman estudió en la Academia de Arte de Bezalel, en Jerusalén, y obtuvo un posgrado en Bellas Artes en la Universität der Künste de Berlín, bajo la tutela de Katharina Sieverding e Hito Steyerl. Trabaja en los campos de la fotografía, el cine, la *performance*, el dibujo, la escultura y la instalación. Su obra se ha expuesto en la Program Gallery de Berlín, en el Museo de Arte Moderno de Moscú y en la Bienal *Mediations* de Polonia, así como también en varias muestras en París, Tel Aviv y otras ciudades de Alemania.

Jasper Rigole

Brujas, 1980. Vive y trabaja en Gante.

Jasper Rigole realiza películas, instalaciones y obras gráficas. En su principal proyecto, *The International Institute for the Conservation, Archiving and Distribution of Other People's Memories* (IICADOM), emplea su archivo en construcción de egodocumentos (películas, fotografías...) encontrados para generar obras de arte autónomas. Recopila los materiales que utiliza en mercadillos y tiendas de segunda mano y en ventas en garajes. Su objetivo primordial es reflejar la estrecha relación entre los temas del archivo y la memoria. Investiga conceptos como la autenticidad y la objetividad aplicando un planteamiento enciclopédico y una precisión cuasi científica y haciendo referencias a documentales, «ficciones documentales» y equivalentes científicos populares. Ello le permite examinar tanto la necesidad humana de historias «con un final» como la cuestión de si las anécdotas «ficcionalan» la historia. Actualmente cursa un doctorado en el KASK de Gante.

Para Manifesta 8, Rigole presenta *Outnumbered*, una instalación que genera una imagen en movimiento utilizando una fotografía panorámica encontrada datada en 1936.

Pedro G. Romero / Archivo F.X.
Aracena (Huelva), 1964.
Vive y trabaja en Sevilla.

Forma parte de la PRPC (Plataforma de Reflexión de Políticas Culturales) y es miembro del equipo de contenidos de *UNIA arteypensamiento* en la Universidad Internacional de Andalucía. Desde 1999 trabaja también en el proyecto Máquina P.H. sobre flamenco y otras artes populares. Sus actuaciones con el Archivo F.X. pueden llevarnos hacia: a) un desarrollo completo de su proyecto *La ciudad vacía* en la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona; b) la últimas muestras de *Silo* en las salas del MNCARS en el Monasterio de Silos y su presencia en “La comunidad inconfesable”, proyecto comisariado por Valentín Roma para el Pabellón de Cataluña en la Bienal de Venecia y el Bòlit de Girona; c) la reciente publicación del segundo de los boletines de Archivo F.X. y una novela, *Las correspondencias*, en editorial Periférica.

Emily Roysdon

Maryland (EE.UU.), 1977.
Vive y trabaja entre Nueva York y Estocolmo.

En la actualidad, la obra de Roysdon gira en torno a tres ejes fundamentales: la dinámica entre la imagen y el movimiento, el documento y la experiencia; la investigación en un campo ampliado de la coreografía como medio formal, práctica política, organización social y colectiva y, por último, el desarrollo de Ecstatic Resistance (“residencia extática”),

un concepto empleado para hablar acerca de lo imposible y de un nuevo imaginario en política (que implique un lenguaje de estrategia y que abarque lo indescriptible, el placer y la plasticidad, y el movimiento desde su mismo centro). Las conexiones temáticas son lo principal del movimiento, una inversión conceptual en el lenguaje, en la dinámica de la lucha y la improvisación, y en la deconstrucción de procesos históricos. Su metodología de trabajo es interdisciplinaria y sus proyectos recientes adoptan la forma de *performances*, instalaciones fotográficas, impresión, texto, video, comisariado y colaboraciones. Es editora y cofundadora del diario feminista *queer* y del colectivo artístico LTTR. Colabora con la banda de música MEN. La obra de Roysdon se ha expuesto en la Whitney Biennial de 2010, la Bienal de Bucarest, Participant, Inc. en Nueva York; Fundación Generali en Viena; New Museum en Nueva York, y Power Plant en Toronto. Sus vídeos se han proyectado ampliamente, entre otros, en la Berlinale y en el Images Festival de Toronto. Sus escritos se han publicado en numerosos libros y revistas como *Journal of Aesthetics and Protest*, *Zehar, C Magazine* y *Women & Performance: a Journal of Feminist Theory*. Tiene programadas muestras individuales en el Konsthall C de Estocolmo y un encargo de Matrix para el Berkeley Art Museum.

María Ruido

Orense (España), 1967. Vive y trabaja en Barcelona.

Artista, cineasta, investigadora y productora cultural, María Ruido ha trabajado en proyectos multimedia desde 1996. En su obra ha generado una investigación centrada en la construcción social del cuerpo y el

agreement one can attempt to understand the politics of one's self and one's surroundings, be it truth or fiction, historical reality or fable. The intimate can help explain the political in a profound and deep way.” Ariel Reichman studied at the Bezalel Academy of Art in Jerusalem, and received an Master of Fine Arts from Universität der Künste Berlin (UdK) by Katharina Sieverding and Hito Steyerl. He works in the fields of photography, film, performance, drawing, sculpture and installation. His work has been exhibited at Program Gallery, Berlin, Museum of Modern Art, Moscow and Mediations Biennale, Poland, plus other exhibitions in Paris, Tel Aviv and Germany.

Jasper Rigole

1980, Bruges, Belgium. Lives and works in Ghent.

Jasper Rigole makes films, installations and graphic works. In his main project: *The International Institute for the Conservation, Archiving and Distribution of Other People's Memories* (IICADOM), he uses his ever-growing archive of found ego-documents (films, photographs, etc) to create autonomous artworks. The used materials are sourced from flea markets, second-hand shops and garage sales. His main goal is to reflect on the closely related subjects of archive and memory. He investigates concepts such as authenticity and objectivity by using an encyclopaedic approach and quasi-scientific precision, and by referencing documentaries, ‘fact-fiction’ and popular scientific equivalents. This results in an examination of both the human need for ‘conclusive’ stories and the question whether anecdotes ‘fictionalise’ history. Jasper

Rigole is currently working on his Phd at the KASK, Ghent. For Manifesta 8, *Outnumbered* is Rigole's installation that generates a moving image using a found panoramic photograph from 1936.

Pedro G. Romero / Archivo F.X.
1964, Aracena (Huelva). Lives and works in Sevilla, Spain.

Romero is a member of the PRPC (Platform for the Reflection on Cultural Politics) and of the think tank of UNIA arteypensamiento in the International University of Andalusia. Since 1999, he also collaborates with Máquina P.H., a project about flamenco and folk arts. His actions with Archivo F.X. can lead to such events as a complete development of his project An empty city at Fundació Antoni Tàpies in Barcelona, the last shows of Silo in the rooms of MNCARS at the monastery of Santo Domingo de Silos, and his presence in La comunidad inconfesable, a project curated by Valentín Roma for the Catalan Pavilion in the Venice Biennial and Bolit in Girona. He has recently published the second bulletin of Archivo F.X. in the Italic mode, and the novel *Las correspondencias* with Periférica.

Emily Roysdon

1977, Maryland, USA. Lives and works in New York and Stockholm.

Roysdon's work is presently motivated by three central queries. The dynamics between image to movement, and document to experience. Investigations into an expanded field of choreography as a formal medium, political practice, social organising and collectivity. And lastly, developing Ecstatic Resistance, a concept to speak about

the impossible and a new imaginary in politics — engaging a language of strategy, the unspeakable, pleasure, and plasticity, with movement at its core. Thematic connections are the primacy of movement, a conceptual investment in language, the dynamic of struggle and improvisation, and deconstruction of processes of history. Her working method is interdisciplinary and recent projects take the form of performance, photographic installations, print making, text, video, curating and collaborating. She is editor and co-founder of the queer feminist journal and artist collective, LTTR. She is a contributing member with the band MEN.

Roysdon's work has been shown at the 2010 Whitney Biennial, Bucharest Biennial, Participant, Inc. (NY); Generali Foundation (Vienna); New Museum (NY); and Power Plant (Toronto). Her videos have been screened widely, including Berlinale; and the Images Festival (Toronto). Her writings have been published in numerous books and magazines, including the *Journal of Aesthetics and Protest*, *Zehar, C Magazine*, and *Women & Performance: a Journal of Feminist Theory*. Upcoming solo shows will take place at Konsthall C in Stockholm and a Matrix commission from the Berkeley Art Museum.

María Ruido

1967, Orense, Spain. Lives and works in Barcelona.

Artist, filmmaker, researcher and cultural producer, María Ruido has worked on media projects since 1996. In her work, she has developed a investigation focused on the social construction of the body and the place it takes within the different conceptions

lugar que este ocupa en las diferentes concepciones del trabajo, o en los mecanismos que contribuyen a construir la memoria y su relación con las narrativas históricas. Es editora de la revista *Arte y políticas de identidad*. Ruido pertenece a diversos grupos de investigación, dentro de los cuales ha producido obras que cuestionan la idea de la representación y los contextos bajo los cuales esta se da. Ha participado en exposiciones como *A Small Post-Fordian Drama* (Kunstverein, Múnich, 2004), *Crossing Europe* (OK Centrum, Linz, 2006), *VIDEO ZONE 3* (CCA, Tel Aviv, 2006), *Working Documents* (La Virreina, Barcelona, 2008), la XI Bienal de Estambul (2009) y el *New York Independent Film & Video Festival* (2009).

David Rych

Innsbruck (Austria), 1975. Vive y trabaja en Berlín.

Un tema recurrente en la obra de David Rych es la construcción y la representación de la realidad y la identidad. Muchos de sus proyectos asumen aspectos de la transformación cultural, social y política como trasfondo de decisiones estéticas. Realizada habitualmente en colaboración con otros artistas, su práctica explora distintos enfoques en la creación cinematográfica documental y en la recopilación de archivos de imágenes en movimiento; la mayoría de estas giran en torno a la documentación y a la reproducción de conocimiento en lo que respecta a las identidades colectivas y a los códigos visuales de las narrativas personales y oficiales de la historia.

Mark von Schlegell

Nueva York, 1967. Vive y trabaja en Colonia.

Mark von Schlegell publica con regularidad relatos breves y

artículos críticos en el mundo del arte internacional, en revistas y libros de artista, así como en catálogos de museos y publicaciones periódicas como *Parkett* y *Artforum*. Sus novelas de ciencia ficción *Venusia* (2005) y *Mercury Station* (2009) están publicadas por M.I.T./Semiotext(e). El ensayo crítico *Realometer: American Romance* (2009) está publicado en alemán por Merve Verlag, Berlín, y en otoño de 2010 aparecerá *Dreaming the Mainstream: critical fantasies of U.S. power*. Nota: «The Shakespeare» se publicó por primera vez en *Science Fiction* (15), una edición de una revista danesa editada durante la euroCon de Copenhague de 2007.

Nikolaus Schletterer

Kufstein (Austria), 1960. Vive y trabaja en Kufstein.

La práctica artística de Nikolaus Schletterer investiga el valor real e intrínseco de la producción actual de imágenes. Su interés principal radica en la esencia de la imagen fotográfica, en especial en su naturaleza indexada y en cómo la percepción de signos y referencias en una fotografía varía de espectador a espectador. También explora las connotaciones semióticas de la descripción, la abstracción y la inmaterialidad. Los temas de investigación del artista se han convertido en los discretos marcos que conforman los cimientos de nuestra cognición visual en esta era de intensidad mediática. Nikolaus Schletterer reúne sus obras, principalmente fotográficas y videográficas, en instalaciones o en libros. Ha expuesto en el Kunstraum Innsbruck, en su Tirol natal, y ha contado con muestras individuales en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Bucarest (2006) y el Krethlow de Berna (2001).

Ruti Sela

Jerusalén, 1974. Vive y trabaja en Tel Aviv.

Estudió en la Academia de Arte y Diseño de Bezalel, Jerusalén, y en el Departamento de Cine de la Universidad de Tel Aviv. Imparte clases en la Universidad de Haifa y en el Instituto de Arte y Diseño de Avni y ha sido designada directora del programa de videoarte de la Escuela de Arte de Midrasa. Ha recibido diversos galardones y becas, entre los que destaca el Premio Anselm Kiefer. Su obra se ha expuesto internacionalmente en varias exposiciones y salas como la Bienal de Sidney de 2006, el Museo de Israel, el Festival de Cine Freewaves de Los Ángeles, el Centre Georges Pompidou de París, Art in General en Nueva York, el Museo de Tel Aviv, la Tate Modern de Londres, la VI Bienal de Berlín y la Bienal de Estambul.

Catarina Simão

Lisboa (Portugal), 1972. Vive y trabaja en Lisboa

Arquitecta e investigadora independiente en el campo del arte, Catarina Simão inició su investigación en el arte y la política en Barcelona, donde dirigió la Fundación 30Km/s. En septiembre de 2008 creó el evento *Luso-phonia* en Barcelona, cuyo argumento sonoro sirve de clave para plantear una crítica electroacústica de la sociedad. Desde entonces se ha dedicado al estudio de los fenómenos cognitivos subjetivos y a su relación con la diáspora, el poscolonialismo, la experimentación, la tecnología y otros ámbitos del comisariado artístico. En 2009 descubrió que el archivo cinematográfico de Mozambique contenía aspectos importantes acerca de actos de transformación política en imágenes. A raíz de esta información, concibió el proyecto de investigación

of labour, or on the mechanisms that help construct memory and its relation to historical narratives. She is editor at *Arte y Políticas de Identidad* magazine. Ruido belongs to several research groups, where she has produced works questioning the idea of representation and the contexts under which 'representation' is being created. She has taken part in exhibitions such as *A Small Post-Fordian Drama* (Kunstverein, Munich, 2004), *Crossing Europe* (OK Centrum, Linz, 2006), *VIDEO ZONE 3* (CCA, Tel Aviv, 2006), *Working Documents* (La Virreina, Barcelona, 2008), the 11th Istanbul Biennial (2009) and at the New York Independent Film & Video Festival (2009).

David Rych

1975, Innsbruck. Lives and works in Berlin.

A continuing theme in the work of David Rych is the construction and representation of reality and identity. Many of his projects engage with matters of cultural, social and political transformation as the background to aesthetic decisions. In frequent collaboration with other artists, his practice explores different approaches in documentary film-making and compiling archives of moving images, for the most part dealing with the documentation and reproduction of knowledge in relation to collective identities, and the visual codes of personal and official narratives of history.

Mark von Schlegell

1967. New York. Lives and works in Cologne

Mark von Schlegell's short stories and critical essays appear

regularly in the international art world, in zines and artist books as well as museum catalogues and periodicals including *Parkett* and *Artforum*. His science0-fiction novels *Venusia* (2005) and *Mercury Station* (2009) are available from M.I.T./Semiotext(e). His critical essay *Realometer: American Romance* (2009) is published in German by Merve Verlag, Berlin and will be followed by *Dreaming the Mainstream: critical fantasies of U.S. power*, in late 2010. Note: "The Shakespeare" was first published in *Science Fiction* No. 15, an edition of a Danish fanzine put out during Copenhagen euroCon in 2007.

Nikolaus Schletterer

1960, Kufstein, Austria. Lives and works in Kufstein.

Nikolaus Schletterer's artistic practice is an inquiry about the true, intrinsic value of today's production of imagery. His main interest is focused on the essence of the photographic image, primarily its indexical nature, or how the perception of signs and references in a photograph will vary from viewer to viewer. He is also interested in the semiotic connotations of depiction, abstraction and immateriality. The artist's subjects of research become the discreet frameworks which constitute the foundations of our visual cognition in this era of media intensity. Nikolaus Schletterer assembles his photographic and video works mainly in the formats of spatial installations or bound together as books. His work has been seen at the Kunstraum Innsbruck in his native Tirol and at solos at the National Museum of Contemporary Art in Bucharest (2006) and the Krethlow in Bern (2001).

Ruti Sela

1974, Jerusalem. Lives and works in Tel Aviv

Studied at the Bezalel Academy of Art and Design, Jerusalem, and at the Film Department of the Tel Aviv University. She teaches at the Haifa University and at the Avni Institute of Art and Design and will be the head of video art program at the Midrasa Art School. She has received a number of prizes and scholarships, among them the Anselm Kiefer Prize. Her work has been shown internationally at various exhibitions and venues, including at the 2006 Biennale of Sydney; Israel Museum; Freewaves Film Festival, Los Angeles; Centre Pompidou, Paris; Art in General, New York; Tel-Aviv Museum; Tate Modern, London; 6th Berlin Biennale and Istanbul Biennial.

Catarina Simão

1972, Lisbon, Portugal. Lives and works in Lisbon.

An architect and independent art researcher, Catarina Simão started her research on art and politics in Barcelona, where she directed the Foundation 30Km/s. In September 2008, she created the event Luso-phonia in Barcelona, where the sound argument is key to an electro-acoustics critique of society. Since then, she has been dedicated to the study of subjective knowledge phenomena and their relation to the Diaspora, to post-colonialism, experimentation, technology and other areas of industrial production. In Lisbon, she has worked in the areas of cinema, music, theatre and art curating. In 2009, she discovered that the film archive of Mozambique embodies important issues involving acts of

titulado *Fora de Campo* (“fuera de plano”) que se basa en dicho archivo y que tiene la voluntad de iniciar un debate mundial en el que participen artistas, cineastas, filósofos y políticos. El proyecto se presentó por primera vez en Atelier Re.al (Lisboa, noviembre de 2009) y posteriormente en el Museo Serralves (Oporto, abril de 2010). En cada presentación se invita a un grupo de nuevos investigadores y artistas a participar y a contribuir en el proyecto.

Alexandre Singh

Burdeos, 1980. Vive y trabaja en Nueva York.

La obra de Singh explora un amplio abanico de medios y formatos expositivos que engloban desde la literatura hasta los *collages*, la instalación y la *performance*. Entre sus exposiciones recientes destacan: «3 Lectures + 1 Story = 4 Evening» en la Performa Biennial 09, White Columns, Nueva York; «Assembly Instructions (Tangential Logick)» en la Harris Lieberman Gallery, Nueva York, y «Hello Meth Lab in the Sun», en colaboración con Justin Lowe y Jonah Freeman en Ballroom, Marfa, Texas. Entre sus muestras futuras figuran: «Free» en el New Museum de Nueva York (2010) y «The School for Objects & The School for Objects Criticized» en la Galería Monitor de Roma, Italia (2010). Para Manifesta 8 presenta una compleja serie de dibujos y collages con fotocopias a los que denomina *Tangential Logick* y *Tangential Magick*.

Jean-Marc Superville Sovak

Montreal, 1976. Vive y trabaja en Beacon (Canadá).

La práctica multidisciplinaria de Jean-Marc Superville Sovak engloba desde el vídeo al dibujo, desde instalaciones escultóricas

a visitas guiadas a pie. Sus vídeos se distribuyen a través de Videographe, Inc. y se han proyectado en países como Alemania, Francia, España y Brasil. En 2007 recibió la Travel Grant concedida por el Consejo de las Artes de Canadá para pronunciar una conferencia en el Festival de Documental Creativo Shadow de Amsterdam. Sus dibujos se exponen en el Drawing Center Viewing Program. En 2009, su tour del ladrillo por el mayor complejo de Manhattan, Stuyvesant Town, formó parte del AiOP Festival and Open House de Nueva York. Jean-Marc se licenció en bellas artes por la Concordia University de Canadá y cursó un máster en el Bard College. Su búsqueda de ladrillos del Imperio continúa a orillas del río Hudson. Para Manifesta 8, Superville Sovak aborda la fuerza conceptual del ladrillo común en tanto que bloque de construcción, en función de si se ha utilizado para construir una mezquita o una iglesia.

Take to the Sea

Lina Attalah

El Cairo (Egipto), 1982. Vive y trabaja en El Cairo.

Laura Cugusi

Cerdeña (Italia), 1982. Vive y trabaja a caballo entre El Cairo y Cerdeña.

Nida Ghouse

Bombay (India), 1982. Vive y trabaja en Bombay.

Mucho antes de que lo bautizaran, el proyecto *Take to the Sea* se concibió como un intento de que alguien con un pasaporte incorrecto tuviera la razón correcta para obtener la carta oficial que aprobaría un visado para permanecer en El Cairo. En términos más formales, en tanto que proyecto de investigación de fin abierto sobre los movimientos migratorios

«irregulares» de Egipto a Italia a través del mar Mediterráneo, se inició en 2008 y en su primera fase contó con financiación del Centro para Estudios de Migración y Refugiados de la American University de El Cairo. Desde entonces ha mutado en diversas ocasiones, y distintas mentes pensantes y motivaciones han migrado a través de él para producir obras con sonido, imagen en movimiento y texto. En su configuración más reciente, *Take to the Sea* volvió la marea en su favor para representar cómo sus miembros habitan algunas de las mismas condiciones que pretenden analizar.

Mariusz Tarkawian

Luków (Polonia), 1983. Vive y trabaja en Lublin (Polonia).

En 2009 se licenció por el Instituto de Bellas Artes de MCSU en Lublin. Normalmente crea series de dibujos sobre la situación del arte contemporáneo, con títulos como *Peeped Drawings*, *Looking for Art o In Anticipation of Art*. Están compuestas por cientos de dibujos a lápiz sobre papel. Por ejemplo, el ciclo *Looking for Art* contiene en torno a 2.000 dibujos y continúa ampliándose. Además, Tarkawian utiliza paredes como lienzos para sus obras. Es un astuto observador del mundo del arte, su documentalista y futurologo. Otra de sus características es que dibujo al natural en diversas situaciones. Estas obras suelen ir acompañadas por textos breves llenos de ingenio e ironía. Tarkawian presenta un proyecto Cartagena que documenta ediciones pasadas de Manifesta, que combina con su visión de las perspectivas de la bienal para el futuro. Desde 2007 está representado por la Galería Program de Varsovia.

Stefanos Tsivopoulos

Praga (República Checa), 1973. Vive y trabaja entre Amsterdam y Atenas.

political transformation in images. She developed a research project called “Fora de Campo” (Off-Screen) – based on the film archive of Mozambique – with the intention of initiating a global debate involving artists, filmmakers, philosophers and politicians. This project was first presented at Atelier Re.al (Lisbon, November 2009) and then at Museu Serralves (Porto, April 2010). At each presentation, a set of new researchers and artists are invited to participate and contribute to the project.

Alexandre Singh

1980, Bordeaux. Lives and works in New York.

Alexandre Singh’s work explores a variety of media and exhibition formats, working with literature, collages, installation and performance. Recent exhibitions include: *3 Lectures + 1 Story = 4 Evening*, Performa Biennial 09, White Columns, New York; *Assembly Instructions (Tangential Logick)*, Harris Lieberman Gallery, New York; *Hello Meth Lab in the Sun*, Alexandre Singh & Justin Lowe & Jonah Freeman in collaboration, Ballroom, Marfa, Texas. Upcoming exhibitions include: *Free*, New Museum, New York, (2010); *The School for Objects & The School for Objects Criticized*, Monitor Gallery, Rome, Italy (2010). For Manifesta 8, he presents a complex series of drawings and xerox collages, which he refers to as *Tangential Logick* and *Tangential Magick*.

Jean-Marc Superville Sovak

1976, Montreal. Lives and works in Beacon, Canada.

Jean-Marc Superville Sovak’s multi-disciplinary practice ranges from

video to drawings, from sculptural installations to guided walking tours. His videos are distributed by Videographe, Inc. and they have been screened in Germany, France, Spain and Brazil. In 2007, he received a travel grant from the Canada Council for the Arts to speak at the Shadow Festival for the Creative Documentary in Amsterdam. His drawings are on view at the Drawing Center Viewing Program. In 2009, his brick tour of Manhattan’s largest housing development, Stuyvesant Town, was featured in the AiOP Festival and Open House New York. Jean-Marc received his BFA from Concordia University in Canada, and his MFA from Bard College. He continues to find Empire bricks on the shores of the Hudson River. For Manifesta 8, Superville Sovak addresses the conceptual force of the common brick as a building block, based on whether it has been made to construct a mosque or a church.

Take to the Sea

Lina Attalah

1982, Cairo, Egypt. Lives and works in Cairo.

Laura Cugusi

1982, Sardinia, Italy. Lives and works between Cairo and Sardinia.

Nida Ghouse

1982, Bombay, India. Lives and works in Mumbai.

Long before it was officially named, *Take to the Sea* was conceived in an attempt for someone with the wrong passport to have the right reason to get the official letter that would then enable a visa to stay in Cairo. More formally, as an open-ended research project about

‘irregular’ migration from Egypt to Italy via the Mediterranean Sea, it was initiated in 2008 and funded in its first phase by the Centre for Migration and Refugee Studies at the American University in Cairo. Since then, it has mutated many times. Different minds and motivations have migrated through it to produce sound, moving-image, and text-based works. In its most recent configuration, *Take to the Sea* turned the tide back in on itself to reconsider how its members inhabit some of the very conditions they seek to address.

Mariusz Tarkawian

1983, Luków, Poland. Lives and works in Lublin, Poland.

In 2009 Mariusz Tarkawian graduated from the Institute of Fine Arts at MCSU in Lublin. He usually creates series of drawings on the condition of contemporary art, e.g. *Peeped Drawings*, *Looking for Art*, *In Anticipation of Art*. These are hundreds of drawings in pencil on paper. For instance, the cycle *Looking for Art* itself contains about 2000 drawings and the work is still in progress. In addition, Tarkawian also uses walls as a canvas for his art. He is an astute observer of the world of art – both as documentalist and futurologist. It is also characteristic that he draws live in various situations. His works are often accompanied by short texts, both witty and ironic in nature. Tarkawian is presenting a project in Cartagena which documents past editions of Manifesta, combined with his vision of its prospects for the future. Since 2007 the artist has been represented by Program Gallery, Warsaw.

En su obra en vídeo, Stefanos Tsivopoulos explora de manera reiterada la relación entre la realidad y su representación, investigando qué separa los hechos reales de la ficción, lo auténtico de lo predeterminado, lo ensayado de lo improvisado. Su trabajo más reciente invoca historias olvidadas para demostrar que la memoria está modulada por una realidad siempre mediada. En estas obras, Tsivopoulos examina la forma y la veracidad de la imagen, y destaca el reflejo de la historia a través de los marcos de referencia contemporáneos y los puntos de vista subjetivos. La obra de Tsivopoulos ha sido ampliamente expuesta, por ejemplo, en la I Bienal de Atenas, la I Bienal de Tesalónica, la II Bienal Internacional de Moscú, en el Friedericianum en Kassel, en el Centro Georges Pompidou de París, en Witte de With en Róterdam, en BFI Southbank en Londres, en ev+a Limerick, en Heidelberg Kunstverein, en el Museo de Arte Contemporáneo de Atenas y en el Museo de Arte Contemporáneo de Belgrado.

Tomáš Vaněk

Počátky (República Checa), 1966. Vive y trabaja en Praga.

Desde 1998, Tomáš Vaněk emplea el término “particip” para describir sus obras. En sus “particips” recurre a normas y a relaciones simbióticas y parasitarias, que se acoplan a situaciones actuales que forman parte del *statu quo* y que, en virtud de su misma familiaridad, existen en la periferia de nuestra percepción cotidiana. Los “particips” otorgan visibilidad a estas zonas marginales ajustándose a un espacio concreto, un espacio previamente contemplado por incontables ojos sin provocar la más mínima reacción. Los “particips” participan en tales lugares y situaciones mediante su

mera existencia, lo que, al mismo tiempo, suscita también recelos. Los “particips” emergen prevvisualizando toda la situación en un lugar dado, tomando en consideración todas sus cualidades y relaciones.

Martin Vongrej

Bratislava (Eslovaquia), 1986. Vive y trabaja en Bratislava.

Estudió en la Academia de Bellas Artes y Diseño de Bratislava, en el Estudio Multimedia dirigido por Ilona Németh. En 2009 realizó un curso en la Universidad de Tecnología de Brno (República Checa) y luego cursó pintura en la Facultad de Bellas Artes bajo la tutela de Martin Mainer. Crea utilizando diferentes medios y materiales: la pintura, el dibujo, la fotografía, el objeto, el *land art*, el medio ambiente, la instalación *site-specific*, el ensayo y el pensamiento.

Tris Vonna-Michell

Southend-on-Sea, 1982. Vive y trabaja entre Estocolmo y Londres.

Tris Vonna-Michell se licenció en fotografía en la Glasgow School of Art (Escocia) en 2005 y continuó sus estudios en la Städelschule de Frankfurt am Main (Alemania) hasta 2007. Ha contado con exposiciones individuales en Jeu de Paume Satellite en París (2009), X Initiative en Nueva York (2009), el Kunsthalle de Zúrich (2008 y 2009), GAMeC en Bérgamo (2009), Witte de With en Róterdam (2007), Cubitt en Londres (2007), Braunschweig Kunstverein Cuboid (2007) y el Palais de Beaux-Arts en Bruselas (2006). Asimismo, ha participado en exposiciones colectivas en todo el mundo, como por ejemplo en Creative Time en Nueva York, la Tate Triennial en la Tate Britain de Londres, “The Generational: Younger than Jesus”,

en el New Museum de Nueva York, y MUDAM en Luxemburgo (todas ellas en 2009), así como en la Trienal de Yokohama y la V Bienal de Berlín (ambas en 2008). En 2008 le fue concedido el Premio al Arte Bâloise, el Premio Ars Viva Prize y una residencia IASPIS en Estocolmo.

Tanja Widmann

Viena (Austria), 1966. Vive y trabaja en Viena.

La obra artística de Tanja Widmann emana de un interés en el lenguaje en tanto que construcción de la subjetividad y abstracción del mundo. Con una inclinación hacia los chistes malos, explora las convenciones del lenguaje mapeando sus filtraciones y rupturas y su potencial para la ambigüedad. En vídeos, *performances* e instalaciones donde efectúa un análisis deliberadamente inexpresivo de las condiciones del arte y de sus elementos cotidianos —color, pintura, relaciones, movimientos, efectos— la producción de significado se ve constantemente socavada, puesto que el lenguaje es también una herramienta que, a la vez que produce sentido, puede transformarse en un sinsentido. Cuando el sujeto interpreta (habla) apunta a un espacio vacío: un centro que se auto-desplaza, un juego de descentramiento. Las instalaciones y *performances* de Widmann se han expuesto en Pro Choice, Viena; Augarten Contemporary, Viena; kunstraum lakeside, Klagenfurt; MuHKA, Amberes; JET, Berlín; Kunstverein Bonn, y Secession, Viena.

Wooloo

Fundado en 2002. Sixten Kai Nielsen (1978) y Martin Rosengard (1979), Dinamarca. Viven y trabajan entre Copenhague y Nueva York.

Wooloo es un colectivo artístico en red organizado a través de

Stefanos Tsivopoulos

1973, Prague. Lives and works in Amsterdam and Athens.

The video-based work of Stefanos Tsivopoulos has consistently explored the relationship between reality and its representation, investigating what separates fact from fiction, the authentic from the scripted, the staged from the improvised. His most recent work conjures up forgotten histories to show how memory is shaped by mediated reality. In these works, Tsivopoulos examines the form as well as the veracity of image, pinpointing how history is reflected through contemporary frames of reference and subjective points of view. Tsivopoulos’ work has been widely exhibited, including at the 1st Athens Biennale, 1st Thessaloniki Biennale, II International Moscow Biennale, Friedericianum in Kassel, Centre Pompidou in Paris, Witte de With in Rotterdam, BFI Southbank in London, ev+a Limerick, Heidelberg Kunstverein, Museum of Contemporary Art in Athens and Museum of Contemporary Art in Belgrade.

Tomáš Vaněk

1966, Počátky, Czech Republic. Lives and works in Prague.

Since 1998, Tomáš Vaněk has been using the term “particip” to describe his works. Particips make use of symbiotic and parasitic norms and relationships in the sense that they attach themselves to current situations that are part of the status quo, and which, by virtue of their very familiarity, exist on the periphery of our everyday perception. Particips make these marginal zones visible by adjusting themselves to

and in a specific space, one that has been previously gazed upon by countless eyes without provoking the slightest reaction. Particips participate in these places and situations by their very existence, which at the same time is also suspect. Particips emerge through envisioning the whole situation in a given place, taking into account all its qualities and relations.

Martin Vongrej

1986, Bratislava, Slovakia. Lives and works in Bratislava.

Studies at Academy of Fine Arts and Design in Bratislava, in the inter-media studio led by Ilona Németh. In 2009, educational stay at Brno University of Technology, Czech Republic – Faculty of Fine Arts, in the study of painting led by Martin Mainer. Creating in media: painting, drawing, photography, object, land-art, environment, site-specific installation, writing and thinking.

Tris Vonna-Michell

1982, Southend-on-Sea. Lives and works in Stockholm and London.

Tris Vonna-Michell obtained a BA in Photography from the Glasgow School of Art, Scotland, in 2005, and continued his studies at the Städelschule, Frankfurt am Main, Germany, until 2007. He has had solo exhibitions at Jeu de Paume Satellite, Paris (2009), X Initiative, New York (2009), Kunsthalle Zürich, (2008 and 2009), GAMeC, Bergamo (2009), Witte de With, Rotterdam (2007), Cubitt, London (2007), Braunschweig Kunstverein Cuboid (2007), and Palais de Beaux-Arts, Brussels (2006). He has also performed and participated in group exhibitions worldwide, including at

Creative time, New York; the Tate Triennial, Tate Britain, London; The Generational: Younger than Jesus, New Museum, New York; and MUDAM, Luxembourg (all 2009), as well as the Yokohama Triennial and the 5th Berlin Biennial (both 2008). In 2008, he was awarded the Bâloise Art Prize, the Ars Viva Prize, and a IASPIS Residency in Stockholm.

Tanja Widmann

1966, Vienna, Austria. Lives and works in Vienna.

Tanja Widmann’s artistic work derives from an interest in language as a construction of subjectivity and as an abstraction of the world. With a leaning towards feeble gags, she explores the conventions of language by tracing its leaps and breaks, its potential for ambiguity. In videos, performances and installations via the deadpan analysis of the conditions of art and everyday things (colour, painting, relations, movements, effects), the production of meaning is constantly undermined since language serves as a tool that might, while producing sense, appear to be non-sense. When the subject performs – speaks – it is thus hinting at an empty space, a void: a self-displacing centre, a play of de-centring. Her Installations and performances have been shown at Pro Choice, Vienna; Augarten Contemporary, Vienna; kunstraum lakeside, Klagenfurt; MuHKA, Antwerp; JET, Berlin; Kunstverein Bonn; and Secession, Vienna.

Wooloo

Founded in 2002.

Sixten Kai Nielsen, 1978 & Martin Rosengard, 1979, Denmark. Live

la comunidad internauta www.wooloo.org. Mediante la mezcla de la comunicación y la participación física, Wooloo ha generado una metodología de trabajo basada en la defensa de la colectividad. Mientras que la página web de Wooloo conecta actualmente los recursos de más de 13.000 productores culturales distribuidos en 140 países, los diversos proyectos del colectivo funcionan a modo de experimentos sociales de colectivismo directo. Recientemente, Wooloo organizó el alojamiento para tres mil activistas en hogares particulares durante la Cumbre sobre el Cambio Climático celebrada por la ONU en Copenhague. El proyecto de Wooloo, que consistió entonces en proporcionar la infraestructura necesaria para que los visitantes pudieran expresar su opinión (y para que extraños compartieran sus hogares y experiencias), constituyó un ejercicio de cooperación comunitaria a gran escala.

Raed Yassin

Beirut (Líbano), 1979. Vive y trabaja entre Beirut y Amsterdam.

Raed Yassin es un artista visual que trabaja con vídeo y con sonido; además, ejerce de comisario a tiempo parcial y de músico (contrabajo, platos, creación electrónica, etc.) Se licenció en el departamento de Teatro de la Universidad Libanesa de Beirut. Desde una potente posición conceptual, combina imagen, música y texto. Su obra se centra en temas relacionados con los medios, la ciudad, el cine árabe, la cultura pop, la pornografía, las catástrofes y los archivos. Ha expuesto por toda Europa, Oriente Medio, Estados Unidos y Japón.

Erlea Maneros Zabala

Bilbao (País Vasco), 1977. Vive y trabaja en Los Ángeles.

Erlea Maneros Zabala es una artista que trabaja con diversas técnicas mixtas, desde la pintura mural hasta el dibujo, y también realiza obras basadas en imágenes en las que los procesos materiales se combinan con fuentes museológicas e informativas. Se licenció en Bellas Artes en el California Institute of the Arts en 2002. Entre sus exposiciones figuran *After The Final Simplification Of Ruins* en el Centro Cultural Montehermoso de Vitoria-Gasteiz, *the backroom* en la Kadist Art Foundation de París y *Meanwhile, in another...* en la Sala Rekalde de Bilbao. Ha realizado muestras individuales en la Galería Carreras Múgica en Bilbao, en Redling Fine Art en Los Ángeles, en el Seamen's Art Club de Hamburgo y en Queen's Nails Annex en San Francisco.

and work in Copenhagen and New York. Wooloo is a networked artist group operating through the online community www.wooloo.org. Mixing digital communication with physical participation, Wooloo has developed a working method based on the advocacy of collectivity. While the Wooloo website currently connects the resources of more than 13,000 cultural producers in 140 countries, the group's various projects function as social experiments in direct collectivism. Recently, Wooloo organised accommodation for three thousand activists in private homes during the UN climate change summit in Copenhagen. Supplying the infrastructure for visitors to come and voice their opinion - and for strangers to share their homes and experiences - the Wooloo project was a large-scale exercise in communal co-operation.

Raed Yassin

1979, Beirut, Lebanon. Lives and works in Beirut and Amsterdam.

Raed Yassin is a video, sound and visual artist, who also works as a part-time curator and as a musician (double bass, tapes, turntables and electronics). He graduated from the Theatre Department at the Lebanese University in Beirut. With a strong conceptual focus, he works with image, music and text. His work is based on themes related to the media, the city, Arabic cinema, pop culture, pornography, disasters and archives. His work has been shown across Europe, the Middle East, the United States, and Japan.

Erlea Maneros Zabala

1977, Bilbao, Basque Country. Lives and works in Los Angeles.

Erlea Maneros Zabala is a mixed media artist, creating wall paintings, drawings and image-based work in which the material processes intersect with museological and news media sources. She received her MFA from California Institute of the Arts in 2002. Her exhibitions include *After The Final Simplification Of Ruins*, Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz, Spain, *the backroom*, Kadist Art Foundation, Paris, and *Meanwhile, in another...*, Sala Rekalde, Bilbao, Basque Country. She has had solo exhibitions at Carreras Mugica, Bilbao, Redling Fine Art, Los Angeles, Seamen's Art Club, Hamburg, Germany, and Queen's Nails Annex, San Francisco.

PIES DE FOTO Y CRÉDITOS

ACAF

Lene Berg

Si ves algo, 2010.

Michael Paul Britto

Auto retrato. El glamur de la violencia, 2010.

Juan Downey

“The universe is not an assemblage of independent parts, but an overlapping, interrelated system of energy. All my work relates to this vision.”

Ryan Gander

(«*Soy un aurefilio*», 2010. Archivo digital generado con la finalidad de producir una lámina de acetato para serigrafiar, con la orientación y el color invertidos, una imagen de una página de la Wikipedia de Internet explicando una enfermedad llamada aurafilia inventada por el artista. Courtesy: Galería Taro Nasu, Tokio.

Mahmoud Khaled

La realidad mató a la estrella del porno, Nueva York, 2010.

Hassan Khan

Texto de 184 palabras de un fragmento de *automatic is the voice that speaks* («automática es la voz que habla», 2008), un poema compuesto por el artista a partir de una selección de frases encontradas en correos electrónicos basura llegados a la cuenta Excite del artista entre los años 2002 y 2006 y ligeramente modificadas. Cortesía del artista.

Charles Mudede

Extracto de *Police Beat*, Robinson Devor y Charles Mudede, 2005.

Lorraine O'Grady

<http://lorraineogrady.com/olympia's-maid-1992-1994>.

Jasper Rigole

Las palabras y las cosas.

Alexandre Singh

Firenze version, proyección tricanal de diapositivas con sonido, 204', 2010.

Chamber of Public Secrets

Aida Eltorie

(<http://www.library.yale.edu/neareast/poster.html>). Arab Film Posters at Yale University Library.

Mounira Al Solh

Cuaderno de bocetos de Bassam Ramlawi en Murcia, 2010. Acuarela, tinta china y rotuladores sobre papel, 21 x 29,7 cm.

Eşref Armağan

—*Cascada otoñal*, pintura acrílica sobre lienzo, 50 x 70cm
—*Pez en Trabisonda*, pintura acrílica sobre cartón de póster con arcilla, 40 x 60cm
—*Olas*, pintura acrílica sobre lienzo, 50 x 70cm
—*Bocetos del baptisterio de Florencia* incluidos en *The real superheroes*. Un estudio de Eşref Armağan comprobado por Kennedy y emitido por el Discovery Channel en noviembre de 2007 en todo el mundo. (Disponible a partir de 2008 con el título *Youtube: Extraordinary people: The artist with no eyes.*)
Courtesy: bocetos: John M. Kennedy FRSC; images: Joan Eroncel.

Filipa César:

Un corazón con cuatro cámaras, 2009. Courtesy: Galería de Arte Contemporáneo Cristina Guerra, Lisboa.

Anders Eiebakke

—*Foto aérea de una plataforma petrolífera* (tomada por Anders Eiebakke). Courtesy: Ground photo

of Seagull drone by L-P Loretzen
—Fotografía terrestre de una Gaviota tomada por L.-P. Lorentzen.Sjursøya 24 de marzo de 2010 a las 15h11.

Marcelo Expósito y

Verónica Iglesia

País Europa, 2010.

Thierry Geoffroy / Colonel:

El arte de las noticias / los artistas responden a las noticias en una fecha límite, 27 de febrero de 2007; captura de pantalla del sitio web de Reuters.

Laurent Grasso:

Mapas antiguos. Courtesy: Estudio y catalogación de las defensas de Cartagena y su bahía).

Ralf Homann

[2004 / 1 / 2 - Italia].

Erlea Maneros Zabala: Credit: *La Ilustración Española y Americana*, 8 de septiembre de 1894, pág. 144.

n.e.w.s.

Renée Ridgway
Rick van Amersfoort.

perpetuum mobile

map-making by parfyme, 2010.

Nada Prlja:

—*Los derechos*, 2007, vídeo en pantalla única. Courtesy: INIVA Institute of International Art, London.
—*Mercado de frutas silvestres y cultivadas*,, 2010, vídeo en pantalla única. Courtesy : Lakeside Kunstraum, Klagenfurt.

María Ruido

—*La memoria interior*, 2002, video still.
—*Cuerpos de producción*, 2002, cartel.
—*Tiempo real*, 2003, fotograma.
—*Plan Rosebud* 2, 2008, fotograma.
—*Plan Rosebud* 2, 2008, fotograma.
—*Plan Rosebud* 1, 2008, fotograma.

CAPTIONS AND CREDITS

ACAF

Lene Berg

If you see something.

Michael Paul Britto

Self portrait. The Glamour of Violence, 2010.

Juan Downey

“The universe is not an assemblage of independent parts, but an overlapping, interrelated system of energy. All my work relates to this vision.”

Ryan Gander

I'm an Aurefilian, 2010.

A digital file for the production of an acetate film for screen-printing, reversed in orientation and colour, showing a Wikipedia Internet page explaining a disease entitled Auraphilia, invented by the artist. Courtesy: Galería Taro Nasu, Tokio.

Mahmoud Khaled

Reality Killed the Porn Star, 2010.

Hassan Khan

184 words in an excerpt from *automatic is the voice that speaks*, 2008, a poem composed entirely by the artist out of found sentences with slight modifications culled from spam e-mails on the artist's excite account, between the years 2002-2006. Courtesy of the artist.

Charles Mudede

From *Police Beat*, Robinson Devor and Charles Mudede, 2005.

Lorraine O'Grady

<http://lorraineogrady.com/olympia's-maid-1992-1994>

Jasper Rigole

Les mots et les choses.

Alexandre Singh,

The Alkabest (Firenze version), 3 channel slide projection with sound, 204 mins, 2010.

Chamber of Public Secrets

Aida Eltorie

(<http://www.library.yale.edu/neareast/poster.html>). Arab Film Posters at Yale University Library.

Mounira Al Solh

Sketch Book of Bassam Ramlawi in Murcia, 2010. Watercolour, black ink and markers on paper, 21 x 29,7 cm.

Eşref Armağan

—*Autumn Waterfall*, Acrylic on canvas, 50 x 70cm
—*Trabzon Fish*, Acrylic on poster board with clay, 40 x 60cm
—*Waves*, Acrylic on canvas, 50 x 70cm
—*Sketches of the Baptistry in Florence* included in *The real superheroes*, study of Eşref Armağan, being tested by Kennedy. Broadcast worldwide. Available 2008 as “Youtube: Extraordinary people: The artist with no eyes.”
Courtesy: Sketche: John M. Kennedy FRSC; images: Joan Eroncel.

Filipa César

The Four Chambered Heart. Courtesy: Galería de Arte Contemporáneo Cristina Guerra, Lisboa.

Anders Eiebakke

Aerial still from the Seagull drone (taken by A. Eiebakke). Courtesy: Ground photo of Seagull drone by L-P Loretzen, Sjursøya 24 de marzo de 2010 a las 15h11.

Marcelo Expósito y

Verónica Iglesia

Country Europa, 2010.

Thierry Geoffroy / Colonel

The art of news / artists respond to news on deadline, February 27, 2007. Screen shot from Reuter's.

Laurent Grasso

Ancient maps. Courtesy: Estudio y catalogación de las defensas de Cartagena y su bahía.

Ralf Homann

[2004 / 1 / 2 - Italia]

Maneros Zabala Erlea

La Ilustración Española y Americana, 8 de septiembre de 1894, pág. 144.

n.e.w.s.

Renée Ridgway /
Rick van Amersfoort.

perpetuum mobile

map-making by parfyme, 2010.

Nada Prlja

—*The Rights*, 2007, Single screen video. Courtesy: INIVA Institute of International Art, London.
—*Wild and Cultivated Fruit Market*, 2010, single screen video. Courtesy: Lakeside Kunstraum, Klagenfurt.

María Ruido

—*La memoria interior*, 2002, video still.
—*Bodies of production*, 2002, poster.
—*Real time*, 2003, video still.
—*Plan Rosebud* 2, 2008, vieo still.
—*Plan Rosebud* 2, 2008, video still.
—*Plan Rosebud* 1, 2008, video still.

David Rych

Personenbeschreibung: Begegnung im Knast. Mike Brown de Georg Stefan Troller, 1981, Film stills.

Nikolaus Schletterer

© photograph: 2009: Nikolaus Schletterer, «millstone-quarry», 160x203 cm.

David Rych

Personenbeschreibung: Begegnung im Knast. Mike Brown de Georg Stefan Troller, 1981, Fotogramas.

Nikolaus Schletterer

© fotografía, 2009: Nikolaus Schletterer, «millstone-quarry», 160x203 cm.

Michael Takeo Magruder

Las secuelas de los atentados con bombas del 11-M en trenes en la estación madrileña de Atocha el 11 de marzo 2004 (Reuters).

Stefanos Tsivopoulos

Fotografía de archivo de la entrega e instalación de una estatua de bronce de 4 metros de altura del ex presidente estadounidense Harry S. Truman en el centro de Atenas (Grecia) en 1963. Archivo Fotográfico Megalooikonomou de Atenas. Courtesy: Prometeogallery Ida Pisani, Jette Rudolph Gallery.

Wooloo

María Jesús – una de las guías murcianas de Wooloo, 2010.

TRANZIT

Abonnenc / Maldoror

Guns for Banta, una película de Sarah Maldoror, 1970.

Boris Charmatz

© de los dibujos: Nicolas Couturier,
© de la fotografía del libro: Fátima Rojas.

Banu Cennetoglu, Shiri Zinn

Galkina

Fotodocumentación del proyecto *Frottages*, Samara 2010;
Fotografía: Anton Kuryshew.

Sung Hwan Kim

1975, Seoul. Lives and works in Amsterdam and New York City.

Otolith Group

John Ruskin, *of Water*, as painted by J.M.W. Turner.
Chapter III, *of Modern Painters: Volume 1*: of General Principles and of Truth, pp. 404-405 (1843-44).

Bouchra Ouizguen

Coreografía *Madame Plaza* por Bouchra Ouizguen, 2008-2009
Fotografía: Muhamad Saadi.

Pedro Romero

Ruti Sela

Pride Parade, 2005, vídeo, 3 min.

Catarina Simao

Fora de campo en el archivo cinematográfico de Mozambique.

Tris Vonna-Michell

GTO: habn (detalle), 2010, instalación, técnica mixta, exposición: Overduin and Kite, Los Ángeles, 2010.

Michael Takeo Magruder

The aftermath of the M-11 train bombings at Madrid's Atocha station of 11/032004 (Reuters).

Stefanos Tsivopoulos

Archive photo from the delivery and installation of a 4 meter bronze statue of former US President Harry S. Truman downtown Athens, Greece in 1963. Archivo Fotográfico Megalooikonomou de Atenas. Courtesy: Prometeogallery Ida Pisani, Jette Rudolph Gallery.

Wooloo

María Jesús – one of the Murcian Wooloo guides /una de las guías murcianas de Wooloo, 2010

TRANZIT

Abonnenc / Maldoror

Guns for Banta, a movie by Sarah Maldoror.

Boris Charmatz

© drawings: Nicolas Couturier
© photo of book: Fátima Rojas

Banu Cennetoglu, Shiri Zinn

Galkina

Photodocumentation “Frottages” project, Samara 2010;
Fotografía: Anton Kuryshew

Sung Hwan Kim

1975, Seoul. Lives and works in Amsterdam and New York City

Otolith Group

John Ruskin, *of Water*, as painted by J.M.W. Turner
Chapter III, *of Modern Painters*:

Volume 1: of General Principles and of Truth, pp. 404-405 (1843-44)

Bouchra Ouizguen

Choreography by *Madame Plaza* by Bouchra Ouizguen, 2008-2009
Fotografía: Muhamad Saadi

Pedro Romero

Ruti Sela

Pride Parade, 2005, video, 3 min

Catarina Simao

Off screen on the film archive of Mozambique

Tris Vonna-Michell

GTO: habn, 2010, installation, mixed media. Exhibition: Overduin and Kite, Los Ángeles, 2010

COLOPHON / COLOFÓN

Manifesta 8 is an initiative of the International Foundation Manifesta, Amsterdam, The Netherlands, and the Region of Murcia / Manifesta 8 es una iniciativa de la Fundación Internacional Manifesta, Amsterdam, Holanda y la Región de Murcia.

Manifesta 8 is organised by the Foundation Manifesta 8 / Manifesta 8 está organizada por la Fundación Manifesta 8

Foundation Manifesta 8
Region of Murcia / Fundación
Manifesta 8 Region de Murcia

Hedwig Fijen
President / Presidenta

Antonio Martínez López
Honorary treasurer / Tesorero honorífico

María Luisa López Ruiz
Honorary secretary / Secretaria honorífica

José Gabriel Ruiz González
Member / Vocal

Enrique Ujaldón Benítez
Member / Vocal

Allard Huizing
Member / Vocal

Peter Paul Kainrath
Delegated member / Vocal delegado

Advisory board /
Comité asesor

Pedro Alberto Cruz Sánchez
Member / Vocal

Jota Castro
Member / Vocal

Viktor Misiano
Member / Vocal

Management Team /
Equipo directivo

Hedwig Fijen
*Director of Manifesta /
Directora de Manifesta*

Esther Regueira
General coordinator / Coordinadora general

Fernando López
*Production coordinator /
Coordinador de producción*

Mercedes Fernández
*Communication and marketing
coordinator / Responsable
de comunicación y marketing*

Yoei Meessen
*Head of education /
Responsable de educación*

Anke van Wijck
Head of office / Responsable de oficina

Relations Ifm — M8 /
Relaciones Ifm — M8

Lisa Mazza
*Liaison Officer / Coordinadora
IFM — FM8*

Saskia van der Kroef
*Coordinator M8 Coffee Break /
Coordinadora Coffee Break M8*

Curators /
Comisarios

Alexandria Contemporary Art Forum
— ACAF
Curator / Team executive

Bassam El Baroni
Comisario / Representante ejecutivo

Jeremy Beaudry
Associate curator / Comisario asociado

Chamber of Public Secrets — CPS
Curators / Team executives Comisarios

Khaled Ramadan —
Alfredo Cramerotti
Representantes ejecutivos

tranzit.org
Curator/ Team executive

Vít Havránek
Comisario / Representante ejecutivo

Zbyněk Baladrán —
Dóra Hegyi — Boris Ondreička —
Georg Schöllhammer
Team assembly / Equipo curatorial

Curatorial Department /
Departamento de comisariado

Alexandria Contemporary Art Forum
— ACAF

Yolanda Riquelme García
*Curatorial assistant /
Asistente de comisariado*

Chamber of Public Secrets
— CPS

Rían Lozano de la Pola
*Curatorial assistant /
Asistente de comisariado*

Yesomi Umolu
Assistant / Asistente

tranzit.org

Anna Pahissá Deulofeu
*Curatorial assistant /
Asistente de comisariado*

Vera Krejcova
*Curatorial assistant (Prag) /
Asistente de comisariado (Praga)*

Susan Carrero
Berta Garrido
Inés Martínez
Julieta Varela
*Interns curatorial department /
Asistentes en prácticas*

Office Management /
Oficina

Anke Van Wijck
*Head of office /
Responsable de oficina*

Ana Belén Sánchez
*Office Assistant / Asistente
administración*

Jesús Andrés
Financial Controller / Contabilidad

Administration Murcia Cultural /
Administración Murcia Cultural

Antonio Martínez
General Manager / Director-Gerente

Belén Campillo
Secretary / Secretaria

Grants department /
Departamento de
recursos externos

Sofía Patat
*Grants officer Manifesta Foundation /
Coordinadora subvenciones Manifesta
Foundation*

Neli Kovacheva
*Grants Officer Manifesta 8 /
Coordinadora de subvenciones
Manifesta 8*

Production Department /
Departamento de producción

Fernando López
*Production coordinator /
Coordinador de producción*

Thomas Engelbrecht
Technical director / Director técnico

Tatiana Tarragó
Technical director / Directora técnica

Araceli Galán
*Production assistant /
Asistente de producción*

Rafael Pedrosa — Ángel Rodríguez
*Interns produccion /
Asistentes en prácticas*

Peter-Paul Kainrath
Production advisor / Asesor de producción

Pascal Willeskens
*Multimedia advisor /
Asesor Audiovisual*

Martín Lejárraga
*Architectural advise /
Asesor arquitectónico*

Martín Lejárraga, Arquitectos —
Clavel Arquitectos
Venue architects / Adecuación de sedes

Communication and
Marketing Department /
Departamento de
comunicacion y marketing

Mercedes Fernández
*Communication and marketing
coordinator / Responsable de
comunicación y marketing*

Virginia Delgado
*Communication assistant /
Asistente de comunicación*

Jonathan Turner
English editor / Editor inglés

Jesús Regueira
Spanish editor / Editor castellano

Antonio Bravo
Gonzalo Benjumeda
Carmen Rodríguez
Insterns / Asistentes en prácticas

Press office /
Oficina de prensa

Goldmann Public
Relations
*International Press /
Prensa internacional*

Carlos Urroz Proyectos
*National press /
Prensa nacional*

Eugenio González
Local pess / Prensa local

Education Department /
Departamento Educación

Yoei Meessen
*Head of education /
Responsable de educación*

Clara Boj
*Education coordinator /
Coordinadora de educación*

Belén Cerezo
*Education coordinator /
Coordinadora de educación*

Laurie Des Grippes
Assistant / Asistente

Art Mediators /
Mediadores

Isabel Campillo Ruiz
Khatir Farci
Nemi Ferrara
Leonor Hernández Zapata
José Luis Herraiz Martínez
María Aurora Lema Campillo
Sara Martín Terceño
María Molina López
Eva Morales Gómez
Stefanie Ortl
Rafael Pedrosa Dorado
Patricia Raijenstein Rodríguez
Julia Sachi
Leire San Martín Goikoetxea
Abelardo Sainz Fuertes
Julieta Varela

Publication Department /
Departamento publicaciones

Andreas Hapkemeyer
Coordinator publications /
Coordinador de publicaciones

Jonathan Turner
Editor English / Editor inglés

Catalogue

Nav Haq
Editor ACAF / Editor ACAF

Hannah Conroy
Editor CPS / Editor CPS

Zbyněk Baladrán
Editor tranzit.org / Editor tranzit.org

Ana Lozano de la Pola
Editor Spanish / Editora castellano

Gemma Deza Guil
Translator English – Spanish /
Traductora inglés – castellano

Geoffrey Garrison — Barbara Day
Other translations / Otras traducciones

Guide Book /
Guía de exposición

Yolanda Riquelme García
Curatorial assistant ACAF /
Asistente de comisariado ACAF

Rían Lozano de la Pola
Curatorial assistant CPS /
Asistente de comisariado CPS

Anna Pahissa Deulofeu
Curatorial assistant tranzit.org /
Asistente de comisariado tranzit.org

Gemma Deza Guil
Translator English – Spanish /
Traductora inglés – castellano

Ana Lozano de la Pola
Editor Spanish / Editora castellano

Javier Salinas
Photography / Fotografía

Graphic Design and Website /
Diseño gráfico y web

Bisdixit.com
Pere Alvaro — Alex Gifreu —
Carles Murillo — Sara Santos —
Ana Domínguez — Núria Sierra
Graphic Design / Diseño gráfico

Juan Manuel Sánchez Oliva
Web Construction /
Programación web

Parallel events /
Eventos paralelos

Sara Serrano
Coordinator / Coordinadora

Ana García Alarcón
Pojects coordinator /
Coordinadora de proyectos

Luis Martínez Lozano
Coordinator cultural agenda /
Coordinador agenda cultural

Manifesta 8 Offices

Murcia Office
Antiguo Cuartel de Artillería
Pabellón 5
C/ Madre Elisea Oliver s/n
30002 — Murcia (Spain)
Phone: 0034 868 950 750
Phone 2: 0034 868 950 651
E-mail: contact@manifesta8.es
Web: http://www.manifesta8.es

Cartagena Office
Muram Museum
Plaza de La Merced, 15 y 16
30310 Cartagena
Phone: 0034 968 524 746

Quiosco de la Autoridad Portuaria
Paseo Marítimo s/n
30201 Cartagena

Manifesta at Home
(Foundation Offices & Archive)
Prinsengracht 175 hs
1015 DS Amsterdam
The Netherlands
Tel. +31.20.67211435
Fax. +31.20.4700073
www.manifesta.org
secretariat@manifesta.org

Manifesta Foundation

Hedwig Fijen
Director / Directora

Lisa Mazza
Liaison Officer and Managing Editor
Manifesta Journal / Coordinadora IFM
– FM8 y Editora Manifesta Journal

Yoei Meessen
Education and external relations
coordinator / Coordinador
educación y relaciones externas

Sofia Patat
Grants officer /
Coordinadora subvenciones

Diana Hillesheim
Public programs assistant /
Asistente relaciones externas

Iza Pans
Office manager /
Responsable de oficina

George König
Bookkeeper / Contabilidad

Elena Dell’Acqua
Sietske Roorda
Kateryna Gorlenko
Assistant / Asistentes

Board /
Comité

Gilane Tawadros
Chair / Presidente
Director / Directora Design and
Artists Copyright Society

Viktor Misiano
Vice-Chair / Vice Presidente
Independent curator and chief
editor of / Comisario independiente
y editor jefe de Moscow Art
Magazine, Cunator Manifesta 1

Allard Huizing
Treasurer / Tesorero
Lawyer at / Abogado de Greenberg
Traurig, Amsterdam

Fabio Cavallucci
Artistic Director / Director artistico
de XIV Biennale Internazionale
di Scultura di Carrara
Coordinator / Coordinador Manifesta 7

Charles Esche
Director / Director de Van
Abbemuseum, Eindhoven

Andreas Hapkemeyer
Former Director of / Director
Museion Museion, Bolzano

Sirje Helme
Coordinador Manifesta 7
Director / Directora KUMU
Museum, Tallinn

Sarat Maharaj
Professor of Visual Art and
Knowledge Systems / Profesor de Artes
Visuales y sistemas de conocimiento
Lund University, Malmö

Autonomous Region of Murcia /
Comunidad Autónoma Región
de Murcia

Ramón Luis Valcárcel Siso
President / Presidente

Pedro Alberto Cruz Sánchez
Minister for Culture and Tourism /
Consejero de Cultura y Turismo

María Luisa López Ruiz
General Secretary of the Ministry
of Culture and Tourism /
Secretaria General de la Consejería
de Cultura y Turismo

Francisco Giménez Gracia
General Director of Culture /
Director General de Promoción Cultural

Enrique Ujaldón
General Director of Fine Arts and
Cultural Heritage / Director General
de Bellas Artes y Bienes Culturales

Maravillas Pérez Moya
Chief of Museum Services /
Jefa de Servicio de Museos

Municipality of Murcia /
Ayuntamiento de Murcia

Miguel Ángel Cámara
Mayor / Alcalde

Fátima Barnuevo
Councilor for Culture and
European Programs / Concejala de
Cultura y Programas Europeos

Municipality of Cartagena /
Ayuntamiento de Cartagena

Pilar Barreiro
Mayor / Alcaldesa

José Vicente Albaladejo
Councilor for Infrastructure,
Transport and Public Works /
Concejal de Infraestructuras,
Transportes, Obras y Proyectos

Rosario Montero
Councilor for Culture, Festivities,
Archeological Heritage and Women /
Concejala de Cultura, Festejos,
Patrimonio Arqueológico y Mujer

Isidro Pérez
Director of Culture / Director de Cultura

VENUES /
SEDES

MURCIA

Espacio los Molino
del Río-Caballerizas
Director / Directora:
Carmen Hernández

Centro Párraga
Director / Director:
Juan Nicolás

MUBAM (Museo de Bellas Artes)
Conservator / Conservador:
Juan García

EAV (Espacio Artes Visuales)
Responsible / Responsable:
Isabel Tejeda

Pabellones 1 y 2
(Antiguo Cuartel de Artillería)
Responsible / Responsable:
Municipality of Murcia /
Ayuntamiento de Murcia

Antiguo edificio de
Correos y Telégrafos
Owner / Propietario:
Orenes Grupo

CARTAGENA

Antiguo Pabellón de Autopsias
Director / Directora:
Agustina Martínez Cartagena
Puerto de Culturas

ARQVA (Museo Nacional
de Arqueología Subacuática)
Director / Director:
Iván Negueruela

MURAM (Museo de Arte Moderno
de la Región de Murcia)
Conservator / Conservadora:
Natalia Grau García

Casino de Cartagena
President / Presidente:
Joaquín Ortega Martínez

Local social de Santa Lucía

President / Presidente:
Antonio Martínez Mínguez
Vice-President / Vicepresidenta:
Francisca Martínez Meca

Prisión de San Antón

General Secretary of the Penitentiary System, Ministry of the Interior / Secretaría General de Instituciones Penitenciarias, Ministerio de Interior

Restaurante Parque Torres

Municipality of Cartagena / Ayuntamiento de Cartagena

Media

Onda Regional (Radio)
Director / Director:
Joaquín Azparren

7 Region de Murcia (TV)
General Director / Director General:
Juan Manuel Máiquez

La Verdad
Director / Director:
Alberto Aguirre

La Opinión
Director / Directora:
Paloma Reverte

NO-Typical TV
Content Coordinator / Coordinador de Contenidos:
Sergio González

Honorary Board / Comité Honorífico

Ramón Luis Valcárcel Siso
President Region of Murcia / Presidente de la Región de Murcia

Ángeles Gonzalez-Sinde
Minister of Culture of Spain / Ministra de Cultura

Carme Chacón Piqueras
Minister of Defense of Spain / Ministra de Defensa

Miguel Ángel Moratinos Cuyaubé
Minister of External Relations and Cooperations of Spain / Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación

Pedro Alberto Cruz Sánchez
Minister of Culture and Tourism Region of Murcia / Consejero de Cultura y Turismo de la Región de Murcia

Peter Paul Van Wulfften Palthe
Dutch Ambassador in Spain / Embajador de los Países Bajos en España

Miguel Ángel Cámara Botía
Mayor of Murcia / Alcalde de Murcia

Pilar Barreiro Álvarez
Mayor of Cartagena / Alcaldesa de Cartagena

Félix Faura Mateu
Rector of the Polytechnic University of Cartagena / Rector Universidad Politécnica de Cartagena

José Antonio Cobacho Gómez
Rector University of Murcia / Rector Universidad de Murcia

Rosario Otegui Pascual
President SEACEX / Presidenta SEACEX

Odón Elorza
Mayor of San Sebastian / Alcalde de San Sebastian

Adrián Ángel Viudes
President of the Port Authorities of Cartagena / Presidente de la Autoridad Portuaria de Cartagena

Manuel Borja-Villel
Director Reina Sofía Museum / Director del Museo Reina Sofía

Rosina Gómez-Baeza Tinturé
Director La Laboral Centro de Arte y Creación Industrial / Directora de La Laboral Centro de Arte y Creación Industrial

Publisher and Distribution / Editor y Distribuidor
Silvana Editoriale, Milano

Produced by / Producido por
Arti Grafiche Amilcare Pizzi Spa

Dario Cimorelli
Direction / Dirección

Giacomo Merli
Art director / Director artístico

Michela Bramati
Production coordinator / Coordinador de producción

Valentina Miolo
Editorial assistant / Asistente editorial

Deborah D'Ippolito
Iconographic office

Lidia Masolini
Press Office / Oficina de prensa

Barbara Belloli
Distribution International / Distribución Internacional

Flavio Caprera
Distribution Italy / Distribución en Italia

ISBN: 97888-3661697-8

Copyright
© 2010 Authors, curators,
International Foundation Manifesta
© 2010 Silvana Editoriale Spa
Cinisello Balsamo, Milano

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording or any other information storage and retrieval system, without prior permission in writing from the publisher. The publisher apologizes for any omissions that inadvertently may have been made.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida o puede ser transmitida en cualquier forma o por cualquier medio, electrónico, mecánico o impreso, incluyendo fotocopias, grabaciones o cualquier otro método sin la expresa autorización por escrito del editor. El editor se disculpa por cualquier omisión involuntaria que pudiera haberse producido.

Silvana Editoriale Spa
Via Margerita De Vizi 86
20092 Cinisello Balsamo
Tel. + 39 02 836337
Fax. + 39 02 6172464
www.silvanaeditoriale.it

Reproduction, print and binding by / Reproducción, impresión y encuadernación
Arti Grafiche Amilcare Pizzi Spa
Cinisello Balsamo, Milano
Printed in August 2010

SPONSORS AND SUPORTERS / ...

Manifesta 8 has been made possible with the Support and Collaboration of

Initiators
Manifesta Foundation
Región de Murcia

Supported by
Ministerio de Cultura
Ministerio de Interior
Ayuntamiento de Murcia
Ayuntamiento de Cartagena
Europen Union
OCnW (Dutch Ministry of Culture)
FONDS BKVB

Sponsors
Cajamurcia
Cafés Salzillo

Partner

Venue Partner
Gran Casino Murcia
Ikea
ONO
Casino de Cartagena
Autoridad Portuaria de Cartagena

Production Partner
Zerodos
Loop
The Nerve Centre
Nexus Production
Horizon Media

Technical Partners
Vidisquare

Communication Partner
ABC

Media Partner
7RM
Onda Regional
La Verdad
La Opinión
No typical-TV
TVE

Logistic Partner
MINI

Institutional Partners
Erste Stiftung (ON TOP)
ACAX
Ambassade de France en Espagne
Art Council of Northern Ireland
Austrian Cultural Forum
bm: ukk
British Council
Bronx Concil on the RTS
Casa Árabe
CNAP: centre national des arts plastiques
Cultures France
Embajada de Dinamarca (Danish Embassy)
Direccao Geral des Artes
Flemish Authorities (Vlaamse Overheid)
Fondazione Furla
Fonds Roberto Cimetta
Foro Cultural de Austria
Fundación Tres Culturas
Fundacao Calouste Gulbenkian
Garison Art center
Harpo Foundation
IASPIS (Swedish “Konstnärsnämnden”, the Swedish Arts Grants Committee)
Institut fuer
Auslandbeziehungen e. V.
Instituto Egipcio de
Estudios Islámicos
Instituto Polaco de Cultura
Institut Ramon LLull, Barcelona
Institutul Cultural Roman
Jan van Eyck Academie
Lakeside Kunstraum
Kultur ve Turizm Bakanligi (Turkish Ministry of Culture)
KUNST - Danish Arts Agency
Kunstlerhaus Buchsenhausen
Mondriaan Stichting
(the Netherlands)
MUSAC
Norwegian Visual Artists
Remuneration Fund (no logo, just name in Times New Roman)

NYFA-New York
Foundation for the Arts
Nysca
OCA, Arts Council Norway
Pro Helvetia
Reino de los Paises Bajos (Dutch embassy in Spain)
Sarajevo Center for
Contemprary Art SCCA
SEACEX
Stadt Innsbruck (City council of Innsbruck)
Statens Kunstraad (Danish Arts Council)
Taiteen keskustoimikunta (Arts Council of Finland)
Tirol Unser Land (Tyrolean government)
Victoria - the Art of being
Contemporary Foundation

Hospitality Partner

Viajes El Corte Inglés

(no logos, just names)Best Western
Hotel Alfonso XIII, Hotel Campanile, Casa Emilio, Hotel Floridablanca, Hotel Manolo, Husa
Hotel Cartagonova, NH Cartagena, Hotel Pacoche, Posadas de España
Cartagena, Sercotel Carlos III,

THANKS LIST / AGRADECIMIENTOS

J.A.P., Juan Francisco Abad, Ignasi Aballí, Saad Abdelghani, Ebtisam Abdul Aziz, Khalil Abduluwahid, Muhamed Abdullah, Antonio Abellán, María del Mar Abenza, Noemí Abellán Marín, Mohamed Abbla, Óscar Abril, Abdel Aziz Abu Ghazaleh, Tal Adler, Gert Aertsen, Nelly Agassi, Peio Aguirre, Carlos Aires, Mohammad Al Ameri, Bayan Al Barak Kanoo, Omar Al Ghadamsi, Ahmed Al Gmeri, Dalia Al Kury, Jawad Al Malhi, Nimat Al Nasser, Hazem Al Zubi, Ana Laura Aláez, José Vicente Albaladejo, Marta Albaladejo, Alina Alexandra, Greta Alfaro, Muhammad Ali, Himat Mohammed Ali, Hani Aldal Ali, Abu Ali Ali, Lara Almarcegui, Alfonso Alonso, Claudia Alonso, Emilio Álvarez, Ashkal Alwan, Mohamed Allam, Luis Amorós, Shaina Anand, Ayreen Anastas, Roberta Andrijunaite, Judit Angel, Martí Anson, Ziat Antar, Xabier Arakistain, Javier Arce, Xavier Arenós, Ana Ares, Marta Aretillo, Ruben Arevshatyan, Alaitz Arezana, Jalal Ariqat, Juan Francisco Arjona, Danielle Arnauld, Marwa Arsanios, Miréne Arsanios, José Ángel Atuédo, Fouad Asfour, Raed Asfour, Miguel Asís Gallego, Leva Asthahovska, Yossi Atia, Tarek Atoui, José Avellán, Yochi Avrahami, Virginia Ayala, Marlon de Azambuja, Ariella Azoulay, Joaquín Azparren, Elena Azzedín, Faten Babaa, Younes Baba-Ali, Petr Babák, Zdenka Badovinac, Jeebesh Bagchi, Francisca Bagulho, Pierre Bal-Blanc, Juana María Balsalobre, María Jesús Ballesta, Barak, Saleh Barakat, Maria Teresa Ballesta, Serwan Baran, Pedro Barateiro, Haizea Barcenilla, Fátima Barnuevo, Santiago Barrachina, Pilar Barreiro, Yael Bartana, José Antonio Bascuñana, Eric Baudelaire, Hrach Bayadyan, José Francisco Bayona Caballero, Mar Baztán, Harlys Becerra, Teresa Beguiristain, Bahar Behbahani, José Antonio Belmonte Sánchez, Miguel Belmonte, Pablo Bembito, Ghassan Ben Jeddou, Mounir Ben Jeloun, Enrique Benavides, María Isabel Benavides, Amina Benbouchta, Ramón Benítez, Karmelo Bermejo, Leoncio Bermúdez Riquelme, Pascale Berthier, Bertrand, Ángel Beviar, Pat Binder, Richard Birkett, Claire Bishop, Primoz Bizjak, Sarah Black, Rob Blackson, Carmen Blanco, Rebeca Blanchard, David Blasco Martínez, Dunja Blazevic, Jan Boelen, Christine Böhler, Enrique Boronat, Ole Bouman, Abir Boukhari, Lionel Bouvier, Jose Mario Brandao, Antonio Bravo, George Brugmans, Diago Bruno, Roman Brychta, Olga Bryukovetska, Carlos Bunga, Loay Burwais, Redwan Bushwesh, Antawan I. Byrd, Paco Caballero, Tomás Caballero, Natalia Cabrera, Stephane Calais, José Luis Camacho, Mª Jesús Campello, Isabel Campillo Ruiz, Belén Campillo, Isabel Campillo, Ángel Campos, Juan Carlos Campoy, María Canas, José Luis Cano Clares, Mariano Cano Perea, Fulgencio Cánovas, Joaquín Cánovas, Johanna M. Caplliure, Taíña Caracol, Beatriz Caravaggio, Enrique Carballido, Josefina Cárceles, Laura Carderera, Alfonso Carmona, Susan Carrero, Patricia Carrillo, Isabel Carrión, Maria Jesús Cascales, William Cassari, Jacobo Castellano, Javier Castillo Fernández, Jota Castro, Fabio Cavallucci, Nuno Centeno, Ana Cerezo, Santiago Cirugeda, Louise Clements, Coco, Anna Colin, Olivier Collet, María Comas Gabarrón, Nicolás Combano, Carmen Conesa, Mar Conesa, Joaquín Contreras, Christel Coolen, Mathieu Copeland, Susanna Corchia, Armonía Córdoba, Juan Cortés Fernández, Sebastián Cortés, Cosmin Costinas, Michelle Cotton, Ángel Cruz, Pedro Alberto Cruz, Javier Cuevas, Andreu Cunill, Paquita Cutillas Rocamora, Ali Cherri, Youmna Chlala, Louise a Chloe, Ketí Choukrov, Antonio D. Resurrección, Dadá, Dr. Charbel Dager, Abdelai Dahrouch, Soren Dalgaar, Eyal Danon, Cordula Daus, Jacqui Davies, Marta de Gonzalo, Juan De La Cruz Megías, María de la Lastra, Jesús de la Peña, Blanca de la Torre, Marisa de León, José de Paco, Baptiste de Ville d’Avray, Maxence Dedry, Benigna Deharo, María Luisa de la Pola, Cèlia del Diego, Antonio del Moral, Pablo del Val, Alejandro Delgado, Irene Delgado, Mariana Delgado, Mayca Dengra, Gustavo Adolfo Dequer Martínez, Maria Derntl, Roser Deulofeu, Massimiliano Di Liberto, Jorge Días, Francisco Guillermo Díaz Baños, Juan Manuel Díaz Burgos, Viye Diba, Mbaye Dieye Seck, Branislav Dimitrijevic, Branko Dimitrijevic, Mohammed Djehiche, Paul Domela, Tiny Domingos, Goran Dordevic, Bojan Drojdjey, Javier Duero, Kirsten Dufuor, Omar Dunia, Gloria Durán, Rocío Durán, Övül Durmusoglu, Elvira Dyangani Ose, Hassan Echair, Sergio Edelsztein, Pedro María Egea, Ronen Eidelman, Mohamed El Baz, Ibrahim El Desouki, Mohamed El Mahdaoui, Hazem El Mestikawy, Rana El Nemr, El Pajarón, Yamin El Rhorba, Wadda El-Baroni, Shady Elnoshokaty, Jumana Emil Abboud, José Emiliano Lozano, Núria Enguita Mayo, Enric Enrich, Miklos Erhardt, Christiane Erharter, Zoran Eric, Joan Eroncel, Safaa Erruas, Rea Ertug Altmaym, Antonio Escobar, Charles Esche, Pablo España, María Esparza, Hrayr Eulmesse Kian, Nir Evron, Christine Eyene, Laura F. Gibellini, Elisabetta Fabrizi, Ymane Fakir, Balqees Fakhro, Jacob Falk, Hu Fang, Fanny, Khatir Farci, Mounir Fatmi, Félix Faura Mateu, Micaela Faura, Shelly Federman, Pablo Ferao, Selma Feriani, Belén Fernández, Carlos Fernández Pello, Isabel Fernández, Lourdes Fernández, Pedro Fernández, David Ferrando, Joao Fiadeiro, Matthew Flaherty, Isabel Flores Flores, Paulina Fondevila, Elisa Franco Céspedes, Manuel Franco, Anselm Franke, Rafael Fresneda, Francisco Fuentes, Marta Furtado, Jeroen Fijen, Y.A.G.M., Ana G. Carrillo, Aaron G. Cezar, Rocio G. Ipina, Marina Gacto, Begoña Galparsoro, María Jose Gallardo, Antonia Gallego, Irene Gallego Sanabria, Javier Gamayo, Hadia Gana, Angustias García, Cristina García, Daniel García Andujar, Marian García Arroyo, José García Cabezas, Joaquín García Cruz, José García Gálvez, María del Mar García Gallego, Chema

García Ibarra, Juan García Inza, Jesús Javier García Jiménez, José García Peralta, Ana García Pineda, Juan García Sandoval, María Dolores García, Jerry García, Julia María García, Juan Carlos García, Pedro García, Pedro García Cuestas, Pedro García-Ordás, Berta Garrido, Juana Mari Garrido, Salah Ghith, Ahmad Ghosien, Ahmed Ghossein, María Jesús Gil Cantos, Ángeles Gil, Jimena Gil Regueira, Alonso Gil, Sophie Goltz, José Gomariz, Cristina Gómez, José Javier Gómez Bevia, Juan María Gómez Caja, Magui Gómez Gómez, M^a Ángeles Gómez Ródenas, Antonio Gómez Serna, Aurelio Gómez Vizcaíno, Aureliano Gómez Vizcaíno, José Javier Gómez, Juan Carlos Gómez, Eva Gonzales-Sancho, Ana María González, Curro González, Ingrid González, Paloma González, Sergio González, Mikel González, Florian Göttke, Ruth Goubran, Natalia Grau, Grace Green, Judith Greer, Rita GT, David-Alexandre Guéniot, Rubén Guerrero, Dor Guez, Beatrice Guillaume, Juan Guirado, Magda Guruli, Maja Gusberti, María Gusmao, Raquel Gutiérrez, J.H.P., Bernard Hadjadj, Joana Hadjithomas, Hafiz, Asja Hafner, Yslane Haïda, Hassan Hajjaj, Ghassan Halwani, Rana Hamadeh, Kit Hammonds, Aleya Hamza, Hamza, Tone Hansen, Kent Hansen, Shuruq Harab, Robert Harding Pittman, Ali Hassan, Renze Hasper, Gerhard Haupt, Michal Helfman, Sirje Helme, Miguel Ángel Hernández-Navarro, Carmen Hernández Foulquié, Lucía Hernández Martínez, Leonor Hernández Zapata, Cristina Hernández, Fina Hernández, Patricio Hernández, Sofía Hernández, Yaiza Hernández, José Luis Herraiz Martínez, Gema Herrero, Matthias Herrmann, Rosa Hervás, Hilda Hiary, Sandi Hillal, Diana Hillesheim, Andrea Hippová, Khairy Hirzallah, Martina Hochmuth, Mahmoud Hojeij, Luisa Honrubia, Simon Horváth-Hegyí, Khaled Hourani, Stine Hóxbroe, Chourouk Hriech, Husos (Diego Barajas y Camilo García), Henry Meyric Hughes, Geovana Ibarra Grijalva, María Ibarretxe, Jan Ijas, Sinisa Ilıc, Sanja Iveković, Maud Jacquin, Mia Jankowicz (CIC), Emilio Jarrín, Zaman Jassim, Karla Jasso, Keith Jeffrey, Dai Jenkins, Kathrin Jentjens, Vladan Jeremic, José Manuel Jiménez Romera, Diego Jiménez, Francisco Jiménez, Lola Jiménez, Lamia Joreige, Khalil Joreige, Beatrice Josse, Awad Joumaa, Felipe Julián, Juan de Junco, Samar Kanafani, Abdellah Karroum, Abdellah Karroum, Mohamed Kebaëli, Efrat Kedem, Talia Keinan, Bouchra Khalili, Rim (Reem) Khatib, Majida Khattari, Kristine Khouri, Rola Kobeissi, Irmeli Kokko, Halyna Koslovska, Richard Kostelanetz, Marta Krejcarová, Vera Krejcova, Solvita Kresse, Isabella Kresse, Michket Krifa, Zofia Kulik, Agnieszka Kurant, Zümray Kutlu, Latifa Laâbissi, Mari Laanemets, Pablo Lag, Nadira Laggoune, Duygu Lakhder, Jamila Lamrani, Sigalit Landau, Elad Laron, Fauzi Lastiris, Zsuzsa László, Michael Leavitt, José Lebrero, Jérôme Lefaire, Denisa Lehocá, María Auror Lema Campillo, Ahlam Lemseffer, Todd Lester, Dana Levy, Xana Libanio, Andrea Lissoni, Beatriz Lizárraga, Antonio Llamas, Ginés López, José López Ochoa, Antonio López, Maider López, Montserrat López, Marta López-Briones, Juan Antonio Lorca, José Losa, Catalina Lozano, Orly Lubin, Manuela Lucà-Dazio, Alberto Lucas, Renata Lucas, Pedro Luengo, Nere Lugarbío, V.M.S., Anna M. Maiolino, Cova Macias, Joshua Mack, Mriganka Madhukaillya, Sarat Maharaj, Bader Mahasneh, Juan Manuel Márquez, Pedro Maisterra, Florian Malzacher, Mamuta, Antonio Manchen, Jumana Manna, Bartomeu Marí, Francisco A. Marín Ferrer, Nikoleta Markovic, Boris Marte, Sara Martín Terceño, Juan José Martín, Alfonso Martínez Mínguez, Paz Martínez Garcerán, Enrique Martínez Goikoetxea, Francisco Martínez Campos, Francisco Martínez González, Francisca Martínez Meca, Agustina Martínez Molina, Antonia Martínez, Laura Martínez Moya, Alicia Martínez, Rosa Martínez, Carolina Martínez, Cristina Martínez, Chus Martínez, Francisco Martínez, Inés Martínez, Juan Martínez, María Dolores Martínez, Pablo Martínez, Pascual Martínez, Francisco Martínez-Campos, Santiago Martínez-Cava Arenas, Daniele Maruca, Eduardo Matos, Nalha Matter, Kety Mauriz, Phil Mayer, Nano MC, Sarah McCrory, Cuauhtémoc Medina, Nuria Medina, Hassan Meer, Paulo Mendes, Virginia Mellado, Juan Mercader, Jeanne Mercier, Eugenio Merino, Rosalía Meritxell Díaz, Ina Mertens, Miguel Mesa del Castillo Clavel, Julia Mesman, Gustav Metzger, Mohamed Mhrabet, Loles Micol, Suzana Milevska, Enrique Millet, Rosa Miñarro, Pedro Miñarro, Daniel Miracle, Victor Misiano, Javier Molero, José Antonio Molina, María Molina López, Esther Molina, Rosario Montero Rodríguez, Fran Montesinos, Jacqueline Moore, Pearse Moore, Alejandro Mora, Manolo Mora, Gabriela Moragas, Eva Morales Gómez, Javier Morales, Inés Moreira, Maria Rosario Moreno Rocamora, José Moreno, Juan Moreno, Ziortza Moreno, María Moya, Virginia Moya Carmona, Rabih Mrouré, Vanessa Joan Müller, Mariana Munguía, David Munuera, Sergio Munuera Martínez, David Munuera, Juan Muñoz Córdoba, Manuel Francisco Muñoz García, Joxean Muñoz, María Mur, Carmen Muriana, Bab Musala, I.N.F., Monica Narula, Zoran Naskovski, Hind Nasser, Anja Nathan-Dorn, Almudena Navarro, Ángela Navarro, Antonio Navarro, Concha Navarro, Javier Navarro, María Navarro, Naroa Navarro, Nuria Navarro, Patricia Navas Fernando, Naxo, Dalia Neis, Melina Iván Negueruela, Nicolaides, Antonio Nicolas González, Manuel Nicolás Ortuño, Concha Nicolás, Juan Nicolás, Concepción Nicolás, Henrikke Nielsen, Carlos Nieto, Juan Nieves, Damir Niksic, Miguel Noguera, Alex Noguerras, Sabri Norddine, Robert V. Novák, Carolina Núñez, Sophie O'Brien, Sally O'Reilly, Hans-Ulrich Obrist, Teresa Ochoa, Sofía Olascoaga, Nikolay Oleynikov, Elisa Oliveira, Carlos Onteniente, Bige Örer, Joaquín Ortega Martínez, Amparo Ortega, Beatriz Ortigas Nicolás, Paco Ortiz, Nelson Ortiz, Marta Ortuño Ros, Pedro Ortuño, Stefanie Ottl, Javier P. Aranda, Albert Pahissa, Ramón Palazón, Jesús Palomino, Renata Papista, José Alberto Pardo, Tomás Paredes, Pablo Parra López, José Parra, Luis Pascual de Riquelme, Anja Passer, Pedro Pavia, Rafael Pedrosa,

Aitor Pellicer, Javier Peña, Javier Peñafiel, Antonio M^a Prelo, Renhato Pereira, Isidro Pérez López, Maravillas Pérez Moya, Publio Pérez Prieto, Raúl Pérez Martínez, Violeta Pérez Fructuoso, Javier Pérez, Juan Pérez, Juan Roberto Pérez, Nuria Pérez, Lia and Dan Perjovschi, Nicholas Perrin, Nataša Petrešin-Bachelez, Alessandro Petti, Daniel Pies, Marlies Pillhofer, Taiyana Pimentel, Francois Piron, Gabriel Planella, Ana Belén Plaza, Pepa Plaza, Vanesa Pollán, Darinka Pop-Mitic, Sergio Porlán, Johannes Porsch, Annie Potel, Glòria Pou, Sergej-Goran Pristas, Danilo Prnjat, Antonio Pujol Vidal, Antonio Puig Renau, Luis Pulgar Alemán, Mohammed Qaitoqah, Antonio Rabadán Pérez, Khalil Rabah, Rena Rädle, Younès Rahmoun, Yousra Ramadan, Ali Mustafa Ramadan, Ali Ramdan, Zakari Ramhani, James Rawson, Tere Recarens, Patricia Recio, Yasmina Reggad, Yasmina Reggad, Carlos Regueira López, Hector Regueira, Jesús Regueira, José Regueira, Victor Regueira, Alain Reinaudo, Emilie Renard, Blanca Reyero, Lili Reynaud Dewar, Alex Reynolds, Sarah Rifky, Marta Rincón Areitio, Pablo Ríos Cullera, Silvia Riquelme, Francisco Riquelme, Jesús Rivas Carmona, Mario Rizzi, Alfonso Robles, Pere Roca Comet, Micael Rocamora, Alex Rodier, Hernán Rodríguez, Aurelio Rodríguez, Ángel Rodríguez, Ángel Rodríguez, Amalia Rodríguez, Javier Romera, Ana Belén Romera, Lukasz Rondada, Klaus Ronneberger, Hamar Rose, Roe Rosen, Menachem Roth, Sergio Rubira, Elena Ruiz Valderas, José Emilio Rubio, Francesc Ruiz, M^a Carmen Ruiz, Tomás Ruiz-Rivas, Marisa Rus Bojan, Stefan Rusu, M.S.C., Raeda Saadech, Walid Sadek, Abelardo Sainz Fuertes, Jack Sal, Ángel Salcedo, Mark Salden, Ghassan Salhab, Águeda Salinas, Beton Salon, Rasha Salti, Pilar Salvador del Pozo, Faisal Samra, Leire San Martín Goikoetxea, M^a Carmen Sánchez, Ricardo Sánchez, Manuel Sánchez Juárez, Rubén Sánchez Mora, Juan Antonio Sánchez Morales, José Juan Sánchez, Txum Sánchez, M^a Carmen Sánchez-Rojas, Marieke Sanders ten Holte, Lina Saneh, Manuel Santos Maia, Anunciación Santos, Juan Antonio Saorín, Yousef Sarairah, Domingo Saura, Nora Saxenhuber, Hedwig Saxenhuber, Joe Scotland, Marco Scotini, Ariel Schlesinger, Margean Sebastián, Zineb Sedira, Miri Segal, Walter Seidl, Shuddabratha Sengupta, Jahangir Selimkhanov, Andrés Senra, Tatiana Sentamans, Maribel Serna, Toni Serra, Mohammad Shaqdi, Nurit Sharett, Wael Shawky, Maayan Sheleff, Gao Shiming, Suha Shouman, Eytan Shuker, Andrei Siclodi, Joshua Simon (Yehushua Simon), José Simón, Nida Sinnokrot, Jan Slabý, Irena Sladosc, Henk Slager, Nadácia Slovenskej sporiteľne, Juan Soriano, Juliya Sorokina, Mohamed Souied, Giulietta Speranza, Christabel Stewart, Hito Steyerl, Mats Stjernstedt, Juan Antonio Suárez, Gustavo Sumpta, Emese Süvecz, Tomáš Svoboda, Adéla Svobodová, Joao Tabarra, Mohammed Talaat, Swapna Tamhane, M^a Pilar Tarín Cerezo, Meir Tati, Gilane Tawadros, Isabel Tejeda, Enrique Tejerizo, Laco Teren, Jesús Teruel, Isabel Teruel, María Dolores Teruel, Cristine Thome, Michael Thoss, Jiří Thýn, Jindra Ticha, Tom Tlalim, Rasa Todosijevic, Ainara Torrano, Soledad Torrente, Virginia Torrente, Adan Torres, Jalal Toufic, Fadi Toufiq, Mariano Tourné, Enrique Ujaldón, Verónica Ullón, Yesomi Umolu, Luís Úrculo, Isabel Valcárcel, Julieta Valera, Juana María Valsalobre, Pieter Van Bogaert, Saskia van der Kroef, Marieke van Hal, Erik van Hove, Lu Van Orshoren, Fernando Vázquez Casillas, María J. Vega-Leal Cid, Victoria Velado, Belén Vera, César Verdú, Leire Vergara, Jelena Vesic, Diego Victoria, Azucena Vieites, Esperanza Viladés, Oriol Vilapuig, Manuela Villa, Pedro Vindel, Fabiana Viso, Nina Vocilka, Ana Vujanovic, Radek Waanja, Marc Olivier Wahler, Markus Weisbeck, Heide Wihrhein, Friso Wijnen, Sharon Yaari, Han Yan, Amir Yatziv, Álvaro Yebra, Jorge Yeregui, Yonamine, Malou Youness, Sabir Youssef, Akram Zaatar, Simon Zabell, Zaki, Juan Zaplana, Sharon Zargory, Karin Zeindl, Alexander Zeilinger, Mustafa Zine, Franciska Zólyom, Fuensanta Zomeño, Krisztina Zsömbör, Manar Zuabi, Carlos Zurita Collectives / Colectivos Democracia, Desire Machine Collective, Eifo Dana Collective, El Ojo Atómico, Espacio Liquidación Total, Graffiti Artists Org, Le Source de Lyon, Les Gens de Trepan, MP&MP Rosado (Miguel Pablo & Manuel Pedro Rosado), Parfyme, Personal de Autos Murcia, Personal y técnicos Centro Párraga, PKMN (pac-man), Platoniq, Public Movement SalaManca (Lea Mauas & Diego Rotman), Reloading Images, The Centre of Attention, THK/ Walking Theory Group, UHF, Universidad Nómada. Institutions / Instituciones Academy of Fine Arts of Helsinki, ACCEM, Adif, Aena, Aeropuerto de Alicante, Aeropuerto de Murcia, Africa Creative Network, Afrique in visu, Afronova, AG Jiménez Godoy, Air de Paris, AJEMA, Algameca, Al Riwaq Art Space Baharain, Alan Cristea Gallery, ALBA, Albareh Art Gallery, Aldaba Congreso, AlJazeera TV, All Art Now, ALMART, ameXica sKin, An Architektur, Anadolu Kültür, Archivo Regional de Murcia, Arsenal de Cartagena, ARTAFRICA, asociación AFORCA, Asociación de vecinos del Barrio de Santa Lucía en Cartagena, Asociación de vecinos del Barrio de la Concepción en Cartagena, Associacao Zé dos Bois, Atelier Real, ATICA, ATIME, Ayuntamiento de Cartagena, Ayuntamiento de Murcia, Barbur Group, BASTAKIYA, Basuraza, Beirut Art Center, Biblioteca Regional, BNV Producciones, Bodegas San Isidro, Bodegas Silvano García, Bodegas Viña Campanero, B'tselem. Cafetería Cuartel de Artillería, Carlier Gebauer, Cartagena Puerto de Culturas, Centro Comercial Nueva Codomina, CEHIFORM, Center for Contemporary Art Lagos, Center for Contemporary Art Tel Aviv, Centro de Educación Juvenil "Las Moreras", Centro Penitenciario de Murcia, Centro de Salvamento Marítimo en Cartagena, COIE de la Universidad de Murcia, Colectivo Paréntesis, Colegio de Arquitectos de Murcia, Colegio profesional de Logopedas de la Región de Murcia, Concejalía de Turismo Excmo. Ayuntamiento de Murcia, Consejería de Cultura y Turismo, Conservatorio Profesional de Danza de Murcia, Contemporary Practicesm (Galerie), Contemporary PractisessCreative

Media Solutions, Croy Nielsen, Cubitt Artists, DAK'ART Biennial of Contemporary African Art, Damian James Le Bas, Danich Art Agency, Daniela Passal Art And Media Cente, Demarcación de Costas de Murcia, Dubai Art Council, Dubai Media City, El Matadero, Eleni Koroneou Gallery, Escuela de Arte y Superior de Diseño de Murcia, Escuela de Tauromaquia de la Región de Murcia, Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, Espacio Mediterráneo, Federación Islámica de la Región de Murcia, Finnish Art Council, Filmoteca Regional Francisco Rabal, Fluxus Arte Contemporanea, Fondazione Furla, Foresight Gallery, freeDimensional.org, Freewaves, Frieze Projects, Fundación Cajamurcia, Fundación Diagrama, Galeria ADN, Galeria Baginski, Galeria dels Àngels, Galeria Estrany de la Mota, Galería Fúcares, Galeria Graça.Brandão, Galeria Joan Prats, Galeria Leto, Galería Luis Adelantado, Galería Llucà Homs, Galería Maisterravalbuena, Galería Pilar Parra y Romero, Galería Rafael Ortiz, Galería Sandunga, Galería Sandunga, Galería Soledad Lorenzo, Galeria Toni Tàpies, Galerie Andreas Huber, Galerie Annet Gelink, Galerie Asbæk, Galerie Barbara Weiss, Galerie Chantal Crousel, Galerie Chez Valentin, Galerie Christian Nagel, Galerie Daniel Buchholz, Galerie Erna Hecey, Galerie Fons Welters, Galerie Jette Rudolph, Galerie Jocelyn Wolff, Galerie Johann Widauer, Galerie Kamel Mennour, Galerie Karin Guenther, Galerie Nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Galerie Ofmarseille, Galerie Peter Herrmann, Galerie Peter Kilchmann, Galerie Reinhard Hauff, Galerie Tegenboschvan Vreden, Galerie Sans Titre, Galerie Vera Gliem, Galerie Wagner+Partner, Galleri Christina Wilson, Galleria Franco Soffiantino, Galerie Gabriel Rolt, Galleria Giò Marconi, Milano, Galleria Raucci/Santamaria, Gasworks Gallery, General Hotel, Greene Naftali Gallery, Grupo de Investigación Arte y Políticas de Identidad de la Universidad de Murcia, Habres + Partner, HG Masters, Hostos Community Collage, ICA London, Image Film, Immigrant Image Archive, Instituto Cervantes, Intellect Books, Israeli Center for Digital Art, IVAC-Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, Jan Mot, Kasey Kaplan Gallery, Konrad Fisher Galerie, Künstlerhaus Büchsenhausen, Kunstverein München, Lens Política, Lisson Gallery, Maarav - online magazine, Maayan Magazine, MACBA, Marco Baravalle, Marco Nocella, Marevents, Marsam Mattar, Mary Mary Gallery, Matt's Gallery, MBC TV, Medrar for Contemporary Art, Milica Tomić Monument Group, Ministerio de Defensa, Ministerio de Medio Ambiente y Marino, Mohtaraf Remal Atelier Sweifie, Muestra de cine de mujeres de Zaragoza, Murcia Acoge, Murcia Convention Bureau, Murcia Cultural, Musee National d'art modern et contemporain -MAMA, Ne a Beyroth, Nexus Producciones, No te prives, Obispado de Cartagena y Murcia, Observatorio Metropolitano, Oficina de Infraestructuras de la Armada, Oficina de Relaciones Públicas de la Armada Española, ONCE, Patricia Low Contemporary, Pensart, Press TV, Prometeogallery di Ida Pisan, Radio-Taxi Murcia, Reflexus Arte Contemporanea (Porto), Revolutionary Experimental Space (R.E.P), Rodeo Gallery, Rosalux, Royal Film Commission, Amman, Saatchi Gallery, Sadie Cole HQ Gallerie, Sadiisa, Sasha Huber, SCCA, Sean Nelly Gallery, Servicio de Salvamento Marítimo de Cartagena, Sfeir-Semler Gallery, Sharjah Art Foundation, Sharjah International School of Creative Science, Sol Marketing, studio BASAR, Studio Saraceno, Studio Voltaire, Technoc Barcelona, Tercio de Levante, The Centre of Attention, The Courtyard Gallery, The Delfina Foundation, The Doha Debate, The Khalid Shoman Foundation, Think +, Townhouse Gallery, Tragsa, Tramontana Murcia, TVTV, UNESCO, Universes in Universe, Universidad de Murcia, Universidad Politécnica de Cartagena, Viajes Mundo Amigos, Volta Show, Zico House

LOGOS

